

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК

№ 9 2020



ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК. Рецензируемый научный журнал. – 2020. – № 9.
М.: ИМЛИ РАН, 2020. – 336 с.

Основан в 2016 г. Выходит 2 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
Тел. +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
сайт: www.litda.ru

LITERATURE OF THE AMERICAS. Semi-annual peer-reviewed scholarly journal.
2020. – № 9. Moscow: A.M.Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
2020. – 336 pp.

Founded in 2016.

Editorial office: 25a, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
online at: www.litda.ru

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2020 № 9



LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Ответственный редактор по Латинской Америке
Андрей Кофман (ИМЛИ РАН, Москва)

Редактор
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДКОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Марко Аурелио Лариос Лопес (Университет Гвадалахары, Мексика)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Бигсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Наталья Высоцкая (Киевский национальный лингвистический университет, Украина)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Островский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Дональд Пайзер (Тулейнский университет, шт. Луизиана, США)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief

Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
– Lomonosov Moscow State University)

Executive editor in charge of Latin American literature

Andrey Kofman (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Editor

Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Marco Aurelio Larios Lopez (Universidad de Guadalajara, México)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lansing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Donald Pizer (Tulane University, New Orleans, LA, USA)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Natalia Vysotska (Kiev National Linguistic University, Ukraine)

СОДЕРЖАНИЕ

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ
КЕННЕТ БЕРК

Знакомый незнакомец: Кеннет Берк в России. От редакции	8
<i>Брайан Крейбл.</i> «Победи дьявола, победи дьявола, победи дьявола, победи...»: Кеннет Берк об очищающем разрешении комических и трагических конфликтов	12
<i>Кори Антон.</i> Взгляд Горгоны: Кеннет Берк о драматической форме, катарсисе и преодолении	43
<i>Грейд Хендерсон.</i> Исследуя знаки с Кеннетом Берком (1897–1993)	60
<i>М. Элизабет Вайзер.</i> «Чем я занимаюсь, как не словами?»: Кеннет Берк и «новая критика»	81
<i>Стивен Майу.</i> По следам мысли христианского экзистенциализма: свобода в логологии Берка и у Достоевского в интерпретации Бердяева	106
<i>Ольга Панова.</i> В дебрях революционных символов: о советской рецепции выступления К. Берка на Первом конгрессе Лиги американских писателей (1935)	133
<i>Джеймс П. Цаптен.</i> Антиспектакль Кеннета Берка и проблема единства в политической культуре	151

Андрей Горных. Символическое действие и коммуникация:
метафора и деньги у Кеннета Берка 174

Кларк Рунтри. История Общества Кеннета Берка 195

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Максим Гудков. «Люди неопределенного бытия»:
первые советские постановки пьесы У. Сарояна
«В горах мое сердце...» 208

Анастасия Глагощук. Театр в поисках мифа:
Антонен Арто и Мигель Анхель Астуриас 236

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Елена Огнева. В поисках идентичности: рабыня, полукровка, сеньора 261

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНИСТИКИ

Андрей Кофман. Матриарха российской латиноамериканистики. К столетию
рождения В.Н. Кутейщиковой 283

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

Кирилл Корчагин. Триумф Ахилла: о поэзии Луизы Глик 308

Ян Пробиштейн. Луиза Глик: мифологический феминизм
и попытка преодоления антагонизма 316

Евгений Зачевский. Томас Вулф и Германия: история одного романа 325

CONTENTS

INTELLECTUAL HISTORY

KENNETH BURKE

A Known Stranger: Kenneth Burke in Russia. Editor's Note	8
Bryan Crable. <i>"Beat the Devil, Beat the Devil, Beat the Devil, Beat the...": Kenneth Burke on the Cleansing of Tensions, Both Comic and Tragic</i>	12
Corey Anton. <i>Facing the Gorgon: Kenneth Burke on Dramatic Form, Catharsis, and Transcendence</i>	43
Greig Henderson. <i>Reading the Signs with Kenneth Burke</i>	60
Elizabeth Weiser. <i>Kenneth Burke and the New Critics</i>	81
Steven Mailloux. <i>Thinking with Christian Existentialism: Freedom in Burke's Dramatism and Berdyaev's Dostoevsky</i>	106
Olga Panova. <i>Passing Through Forests of Revolutionary Symbols: Soviet Reception of Kenneth Burke's Speech at the 1935 American Writers' Congress</i>	133
James P. Zappen. <i>Kenneth Burke's Counter-Spectacle and the Problem of Unity in Political Culture</i>	151

Andrey Gornyykh. *Symbolic Action and Communication: Metaphor
and Money in Kenneth Burke* 174

Clarke Rountree. *The Origins of the Kenneth Burke Society* 195

OLD WORLD, NEW WORLD

Maxim Gudkov. “*People of an Uncertain Existence*”: *The First Soviet Productions
of William Saroyan’s Play My Heart’s in the Highlands* 208

Anastasia Gladoshchuk. *Theatre in Search of the Myth:
Antonin Artaud and Miguel Ángel Asturias* 236

POETICS. READING AND INTERPRETING

Elena Ogneva. *In Search of Identity: A Slave, a Half-Blood, a Senhora* 261

HISTORY OF AMERICAN LITERARY STUDIES

Andrey Kofman. *Matriarch of Latin American Studies in Russia.
Vera Kuteishchikova’s Birth Centenary* 283

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

Kirill Korchagin. *The Triumph of Achilles: Louise Glück’s Poetry* 308

Ian Probststein. *Louise Glück: Mythological Feminism and an Attempt
to Overcome Antagonism* 316

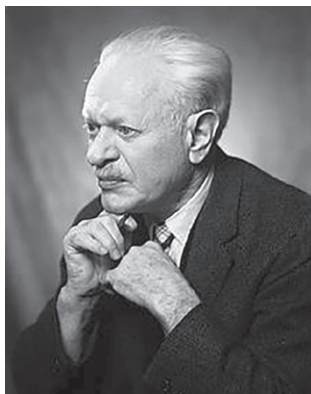
Evgeny Zachevsky. *Thomas Wolfe and Germany:
The Story of a (Romance) Novel* 325

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ КЕННЕТ БЕРК



ЖУРНАЛ «ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК»

ОБЩЕСТВО КЕННЕТА БЕРКА
СОВМЕСТНЫЙ ПРОЕКТ



ЗНАКОМЫЙ НЕЗНАКОМЕЦ: КЕННЕТ БЕРК В РОССИИ

От редакции

Наследие Кеннета Берка, этого «универсального гения», демонстрирует нам богатейший потенциал интеракционизма и междисциплинарности – а парадокс рецепции творчества Берка в России, напротив, высвечивает оборотную сторону этого подхода. Исследования, посвященные Берку (и те, где он фигурирует как один из «героев»), у нас крайне немногочисленны и ведутся в рамках лингвистики / риторики и политологии, реже – социологами или философами¹. Опыты переводов из Берка (также

¹ Ковалева Е.Д., Ковалева М.Д. Риторическая теория Кеннета Берка в изучении феномена раннего материнства // Размышления о Человеке / ред. Н.Н. Седовой. Волгоград: Волгоградский гос. мед. ун-т, 2019. С. 115–121; Будаев Э.В., Аникин Е.Е., Чащина С.С. Риторическая критика в американской политической лингвистике // Политическая лингвистика. 2008. № 2 (25). С. 134–135. См. тж.: Смолененкова В.В. Риторическая критика как филологический анализ публичной аргументации. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2005. В этой диссертации, защищенной по специальности «теория языка», есть параграф «Кеннет Берк».

редкие – напечатанные в журналах или сборниках небольшие фрагменты из его книг) в основном принадлежат специалистам в области общественных наук и обычно публикуются в изданиях этого научного профиля². Вероятно, для политологов, лингвистов, философов и социологов Берк не является вполне «своим» – иначе как объяснить тот факт, что ему уделяется так мало внимания? Еще печальней ситуация в сфере литературоведения: если имя Берка порой возникает в связи с ньюкритицизмом³, то для отечественных историков американской литературы Кеннет Берк – большая фигура умолчания (чтобы не сказать «белое пятно») – при том, что хорошо известно: Берк – одна из крупнейших величин литературной жизни США середины XX века. Помимо того, что он и сам был литератором, писавшим и стихи, и художественную прозу, Берк – «властитель дум», масштаб и глубина влияния которого на писателей этой эпохи ничуть не меньше, чем, например, Эдмунда Уилсона или Генри Льюиса Менкена.

Главная цель нашей подборки – попытка привлечь внимание отечественной американистики к разностороннему и оригинальному мыслителю, философу, критику, публицисту и писателю, который стал одной из тех фигур, что определяли ход американской литературной истории прошлого века. Мы очень рады, что наше начинание поддержали зарубежные коллеги. Статьи и публикации, представленные нашим читателям, подготовлены редакцией «Литературы двух Америк» в содружестве с Обществом Кеннета Берка. Редакция сердечно благодарит переводчика Татьяну Пирусскую за помощь в подготовке материалов, всех участников проекта, и в первую очередь его вдохновителя Брайана Крейбла, председателя Общества. Мы надеемся, что эта подборка привлечет внимание историков американской литературы к Кеннету Берку – «знакомому незнакомцу», ключевой фигуре литературной истории США середины XX века, и положит начало разностороннему и детальному изучению в России его роли в литературной истории США.

² Берк К. Риторика гитлеровской «Борьбы» / Пер. с англ. Е.Е. Аникина // Политическая лингвистика. 2008. № 2 (25). С. 149–160; Берк К. Философия литературной формы. (Фрагменты) / Пер. с англ. В.Г. Николаева // Личность. Культура. Общество. 2015. Т. XVII. № 1-2 (85-86). С. 28–52; Николаев В.Г. Кеннет Берк и его «Грамматика мотивов»: предисловие к публикации. Берк К. Грамматика мотивов. Избранные главы / Пер. с англ. В.Г. Николаева // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 11 «Социология». Реферативный журнал. 2006. № 2. С. 133–172.

³ Gornyxh, A. “Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: From the Poetics of Form to the Anthropology of Text.” *PROBLEMOS* 66: 1 (2004): 40–49.

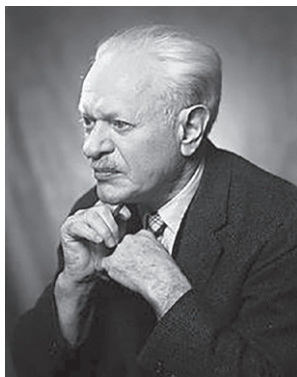
INTELLECTUAL HISTORY

KENNETH BURKE



LITERATURE OF THE AMERICAS

KENNETH BURKE SOCIETY
JOINT PROJECT



A KNOWN STRANGER: KENNETH BURKE IN RUSSIA

Editor's Note

Kenneth Burke's heritage – that of a universal genius, one of the most unorthodox and challenging twentieth-century thinkers – demonstrates the rich potential of interactionism and interdisciplinary approach, both of which were central to Burke's writings throughout his career. The paradox of Kenneth Burke's reception in Russia, however, highlights the shortcomings of “crossing borders – closing the gaps” between various disciplines. Essays dedicated to Burke (or, to Burke among other things) are few in number and usually belong to the fields of linguistics, rhetorical theory, political science, philosophy or sociology.¹ Translations are very rare as well: several fragments from Burke's

¹ Kovaleva, E.D., Kovaleva, M.D. “Kenneth Burke's Rhetorical Theory in Early Motherhood Studies.” *Reflections on Man. A Collection of Critical Essays*, ed. N. N. Sedova. Volgograd: Volgograd State Medical University, 2019: 115–121. (In Rus.); Budaev, E.V., Anikin, E.E., Chashchina, S.S. “Rhetorical Criticism in American Political Linguistics.” *Politicheskaja Lingvistika [Political Linguistics]* 2 (25) (2008): 134–135. (In Rus.) See also a paragraph on Kenneth Burke in: Smolenenkova, V.V. *Rhetorical Criticism as Philological Analysis of Public Argument. PhD thesis*. Moscow, 2005. (In Rus.)

books were rendered into Russian by experts in social and political sciences and were published in periodicals dedicated to these fields of study, but complete works by Burke have simply not been available to Russian scholars.² It is probable that linguists, rhetoricians, philosophers, sociologists, political theorists regard Kenneth Burke as a marginal figure – how can one otherwise explain the fact that he remains understudied and practically untranslated into Russian? The situation in the field of literary studies is even more disheartening. Burke is occasionally mentioned by literary theorists in connection with New Criticism,³ but Russian historians of American literature have not yet broken their “conspiracy of silence” regarding him – even though it is well-known that Burke, as both artist and critic, was a prolific writer and prominent intellectual figure, one whose influence over mid-twentieth century American literary life was no less than that of Edmund Wilson or Henry Louis Mencken.

In an attempt to redress his relative obscurity in Russian scholarship, the aim and purpose of the present collection of critical essays is to attract attention and stimulate interest in Burke as a versatile and sophisticated thinker, as a key figure in twentieth century American literary history, and as playing an important role in American literature and culture. We are honored and pleased that our colleagues from abroad welcomed this project, carried out as a joint venture of the *LoA* and the KB Society. We thank our translator Tatiana Pirusskaia for her assistance and our contributors for their excellent papers, as well as for their commitment and dedication. Very special thanks go to Bryan Crable, the President of the Kenneth Burke Society, for being the engine of the project, its architect, coordinator and contributor. We do believe that this collection will be a groundbreaking experience for Russian academia, and that it will stir up substantial interest in Kenneth Burke – “a known stranger” – among Russian scholars of American literature. We hope that it will thereby spark the beginning of in-depth and comprehensive research in this country, and represent a remarkable expansion of KB studies, both in Russia and worldwide.

² Burke, K. “The Rhetoric of Hitler’s *Battle*”, transl. by E.E. Anikin. *Politicheskaja Linguistika [Political Linguistics]* 2 (25) (2008): 149–160. (In Rus.); Burke, K. “Philosophy of Literary Form. Fragments”, transl. By V.G. Nikolaev. *Lichnost’. Kultura. Obshchestvo [Personality. Culture. Society]* XVII: 1-2 (85-86) (2015): 28–52. (In Rus.); Nikolaev, V.G. “Kenneth Burke and His *Grammar of Motives*: A Preface.” Burke, K. “A Grammar of Motives. Selected chapters.” *Sotsial’nyie i Gumanitarnyye Nauki. Otechestvennaja i Zarubezhnaja Literatura [Social and Political Sciences. Native and Foreign Literature]*, series 11 “Sociology”. Abstract journal 2 (2006): 133–172. (In Rus.)

³ Gornyxh, A. “Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: From the Poetics of Form to the Anthropology of Text.” *PROBLEMOS* 66: 1 (2004): 40–49. (In Engl.)



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-12-42>

Bryan CRABLE

“BEAT THE DEVIL, BEAT THE DEVIL, BEAT THE DEVIL,
BEAT THE...”: KENNETH BURKE ON THE CLEANSING
OF TENSIONS, BOTH COMIC AND TRAGIC

Abstract: There is no question but that Kenneth Burke transformed twentieth century scholarship in rhetorical studies—although too often scholars’ emphasis on identification has led them to neglect other portions of the Burkean canon with important implications for the theory and criticism of rhetorical discourse. In this essay, therefore, I draw upon Burke’s (ultimately unsuccessful) efforts to craft a follow-up to his groundbreaking volume *A Rhetoric of Motives*, and do so in order to focus specifically on his writings on catharsis. However, I do so not in order to provide a definitive account of this stage of Burke’s career, nor of his unfinished project on poetics (whatever that might be), but to instead engage a difficult question raised by these writings: are the rhetorical dimensions of catharsis necessarily restricted to the transformation of strictly civic motives? Might, in other words, catharsis act instead upon the troubling byproducts of our existence as “bodies that learn language”—the byproducts that drive our (human) rhetorical existence? In the conclusion of the essay, I flesh out this question through the creation of a “perspective by incongruity”— a juxtaposition between Burke’s writings on catharsis and Anne Carson’s innovative volume of Greek tragedy combining works by Aeschylus, Sophocles, and Euripides, *An Oresteia*. Ultimately, I argue, this planned incongruity might help us complete Burke’s account of catharsis, and to thereby outline a kind of pollution and cleansing of vital importance to the study of human social life, in all its vital manifestations.

Keywords: Kenneth Burke; rhetoric; transcendence; catharsis; tragedy; comedy; *The Oresteia*.

© 2020 Bryan Crable (PhD, Professor; Villanova University, Villanova, Pennsylvania, USA) bryan.crable@villanova.edu

Брайан КРЕЙБЛ

«ПОБЕДИ ДЬЯВОЛА, ПОБЕДИ ДЬЯВОЛА, ПОБЕДИ
ДЬЯВОЛА, ПОБЕДИ...»: КЕННЕТ БЕРК ОБ
ОЧИЩАЮЩЕМ РАЗРЕШЕНИИ КОМИЧЕСКИХ И
ТРАГИЧЕСКИХ КОНФЛИКТОВ

Аннотация: Не приходится сомневаться, что Кеннет Берк преобразовал сложившуюся к XX веку теорию риторики, хотя часто исследователи выдвигают на первый план его концепцию идентификации, пренебрегая другими элементами понятийной системы Берка, что накладывает заметный отпечаток на теорию и критику риторического дискурса. В этом эссе я анализирую попытки Берка (так и не увенчавшиеся успехом) написать продолжение своей новаторской работы «Риторика мотивов» (*A Rhetoric of Motives*) и хочу при этом сосредоточиться на его трудах о катарсисе. Однако моя цель заключается не в том, чтобы представить полноценный отчет об этом этапе творческого пути Берка или его незавершенном сочинении о поэтике (что бы оно собой ни представляло), а в том, чтобы приблизиться к ответу на сложный вопрос, который ставят его работы: действительно ли риторические аспекты катарсиса всегда ограничены переработкой исключительно гражданских мотивов? Иными словами, может ли катарсис еще и воздействовать на тревожные побочные эффекты нашего бытия как «телесных существ, осваивающих язык», – побочные эффекты, направляющие наше (человеческое) риторическое бытие? В заключение настоящего эссе я формулирую этот вопрос, строя свой подход на «сочетании несочетаемого»: я сопоставляю работы Берка о катарсисе с новаторским изданием древнегреческих трагиков – Эсхила, Софокла и Еврипида – в переводе Энн Карсон под общим названием «Одна Орестея» (*An Oresteia*). Наконец, я пытаюсь показать, как эта намеренная несочетаемость может дать нам более полное представление о понимании Берком катарсиса и таким образом определить границы загрязнения и очищения, которые играют ключевую роль в изучении социальной жизни человека во всех ее важнейших проявлениях.

Ключевые слова: Кеннет Берк, риторика, трансцендентное, катарсис, трагедия, комедия, «Орестея».

© 2020 Брайан Крейбл (PhD, профессор, Университет Виллановы, Вилланова, Пенсильвания, США) bryan.crabble@villanova.edu

There is no question but that Kenneth Burke transformed twentieth century scholarship in rhetorical studies—although this would have seemed quite unlikely at the dawning of his career. As scholars like Jack Selzer have detailed, Burke’s earliest intellectual efforts were concerned less with the struggles of public life than with literature, poetry, theatre, and music; in these early writings “he pledged himself to the literary avant-garde, to the invention of novel aesthetic forms, and to an appreciation of form.”¹ This is why, as Gregory Clark comments, “Burke is difficult to categorize among American thinkers . . . just as he was emerging as an important new voice in literary fiction and poetry, he began turning his published work toward criticism of a particularly rhetorical sort.”² However, within a few short years of this turn toward “an increasingly rhetorical and social criticism,”³ Burke became known “as a critic who explored the ways and means of rhetorical effect in his literature and music criticism, locating those arts in civic if not political contexts.”⁴

Interestingly, in some respects this intellectual journey from the aesthetic to the rhetorical mirrors that of the field that Burke so decisively shaped. Although tracing its intellectual history back to ancient Greece, the American field of rhetorical studies actually originated in 1914, when a group of college speech teachers broke away from departments and programs of English literature. This group, led by notable figures like James Winans, created the National Association of the Academic Teachers of Public Speaking—and thereby established the foundation for a new, independent field of rhetorical studies.⁵ The principles guiding research and pedagogy in this new field were formalized by Herbert Wichelns in his widely-cited 1925 essay, “The Literary Criticism of Oratory.” The essay was both an attempt to celebrate Winans’ pioneering efforts, and to better distinguish the focus of rhetorical scholarship from that of literary criticism: “It [rhetorical criticism] is not concerned with permanence, nor yet with beauty. It is concerned with effect. It regards a speech as a communi-

¹ Selzer, Jack. *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns, 1915–1931*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996: 19.

² Clark, Gregory. *Civic Jazz: American Music and Kenneth Burke on the Art of Getting Along*. Chicago: University of Chicago Press, 2015: 5.

³ Selzer, Jack. *Kenneth Burke in Greenwich Village*: 19.

⁴ Clark, Gregory. *Civic Jazz*: 5.

⁵ See, for example, Eadie, William F. “Stories We Tell: Fragmentation and Convergence in Communication Disciplinary History.” *The Review of Communication* 11 (2011): 162–163.

cation to a specific audience, and holds its business to be the analysis and appreciation of the orator's method of imparting his ideas to his hearers."⁶

By 1948, this view of the field functioned as the taken-for-granted; Lester Thonssen and Craig Baird's influential *Speech Criticism* summarized this "received view" in a prime directive: "The rhetorical critic must have an appreciation of oratory—an effective knowledge of what he is judging."⁷ In other words, as Richard Gregg comments, through the first half of the century "critics tended to focus on speakers and speeches. In addition to narrowing the scope of their study to speaking, critics usually restricted themselves to formal speaking occasions, such as those of the law court, the pulpit, legislative assemblies, and other public forums."⁸ Rhetorical scholarship, in short, defined itself strictly as the study of oratory—the analysis and appreciation of the quality and persuasiveness of the "great voices" of the public realm—and hewed closely to the concepts and categories derived from the field's ur-text, Aristotle's *On Rhetoric*.

As orthodoxy, then, this was the dominant "frame of acceptance" thrown into question by Burke's groundbreaking work on rhetoric, and especially his now-canonical 1950 book, *A Rhetoric of Motives*.⁹ In characteristic fashion, Burke's text expressed a mixture of acceptance and rejection in its attitude toward the field's guiding principles and Aristotelian foundation. He later described his position as follows:

Not that I would reject the classical study of persuasion. On the contrary, I never cease to marvel at the systematic treatment of "persuasion" in the *Rhetoric* of Aristotle But the whole process was so deliberate it didn't

⁶ Wichelns, Herbert A. "The Literary Criticism of Oratory." Burghardt, Carl R., ed. *Readings in Rhetorical Criticism*. State College, PA: Strata Publishing, 1995: 22. Although in my citations I have chosen not to alter or otherwise mark original language, my own usage reflects the contemporary recognition that the masculine cannot be taken as universal.

⁷ Thonssen, Lester; Baird, A. Craig; Braden, Waldo W. *Speech Criticism*. 2nd ed. Malabar, FL: Robert E. Krieger Publishing Company, 1970: 19. Though the citation of this passage is derived from a later edition, it was unchanged from their original formulation of criticism.

⁸ Gregg, Richard B. "The Criticism of Symbolic Inducement: A Critical-Theoretical Connection." Benson, Thomas W., ed. *Speech Communication in the 20th Century*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985: 45.

⁹ By "frames of acceptance," I refer to Burke's discussion of "the more or less organized system of meanings by which a thinking man [*sic*] gauges the historical situation and adopts a role with relation to it" (Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984: 5).

seem to cover kinds of situations which were not characterized by the clear, formal purposiveness that classical books on rhetoric were primarily concerned with.¹⁰

Or, as Burke summarized matters in his essay, “Rhetoric—Old and New,” “The key term for the old rhetoric was ‘persuasion’ and its stress was upon deliberate design. The key term for the ‘new’ rhetoric would be ‘identification,’ which can include a partially ‘unconscious’ factor in appeal.”¹¹

In an attempt to establish the outlines of this “new” rhetoric, *A Rhetoric of Motives* provided innovative discussion of topics and writers encompassing a range of fields, including literature, natural science, anthropology, psychology, economics, and theology. Prior to that point, such subjects would have been treated as separate from the concerns of rhetorical studies—relevant, perhaps, to a critic’s education, but as background knowledge, not as central to the discipline. Burke made a decidedly different claim: “We can place in terms of rhetoric all those statements by anthropologists, ethnologists, individual and social psychologists, and the like, that bear upon the *persuasive* aspects of language, the function of language as *addressed*.”¹² At the same time, the *Rhetoric* also challenged the field’s narrow focus on oratory, and its primary emphasis upon the linguistic. For example, Burke drew attention to what he called “administrative” rhetoric: “military force can persuade by its sheer ‘meaning’ as well as by its use in actual combat. In this sense, nonverbal acts and material instruments themselves have a symbolic ingredient. The point is particularly necessary when we turn to the rhetoric of bureaucracy.”¹³ Similarly, according to Burke rhetoric can be found in Carlyle’s “philosophy of clothes,” in the goadings of social differentiation that are woven quite literally into one’s appearance.¹⁴

More broadly, however, Burke’s contribution in the *Rhetoric* was to demonstrate that rhetoric could not be restricted to persuasion, to the “clear, formal purposiveness” of Aristotle. For example, Burke recognized

¹⁰ Burke, Kenneth. “The Rhetorical Situation.” Thayer, Lee O., ed. *Communication: Ethical and Moral Issues*. New York: Gordon & Breach Science Publishers, 1973: 268.

¹¹ Burke, Kenneth. “Rhetoric: Old and New.” Steinmann, Martin, Jr., ed. *New Rhetorics*. New York: Scribner’s, 1967: 63.

¹² Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 43–44.

¹³ *Ibid.*: 161.

¹⁴ *Ibid.*: 114–121.

the presence of rhetoric in the "poor man speaking in praise of poverty," or in instances when "men in their businesses, and . . . the families of business men in their social relations attempt to amass and display all the insignia felt proper to their status."¹⁵ Burke thus directed rhetorical scholars to attend not simply to formal situations when a person—woman or man—of status is addressing a crowd, but to moments of spontaneity, when we tacitly assert or ask, alone or with another or in a crowd: how are we to symbolically carve up our experience, to "draw the lines" of similarity and difference that form the boundaries of our world? Such a question is intimately bound with several others, such as: is this the "we" in which I find my "me"? And, if so, who have we been, and who are we to be? This is why, for Burke, rhetoric as a phenomenon is more synoptically captured by the term "identification"—since it allows us to unpack instances of formal, deliberate persuasion, as well as moments when "even without deliberate intent upon the part of anyone, we fail to draw the lines at the right places," when we fail to mark an adequate boundary between similarity and difference, others' interests and our own.¹⁶

As Burke (and others) have demonstrated in the seventy-plus years since the publication of the *Rhetoric*, this study of rhetoric as identification offers powerful analytical insights into the destructive appeal of the sacrificial scapegoat,¹⁷ the interplay between "the complex material and symbolic divisions that characterize human social life,"¹⁸ as well as the no less powerful (if more subtle) work done by phrases like "in our national interest," or even by the seemingly innocuous pronoun "we."¹⁹ At the same time, as Jaclyn Olson has compellingly argued, Burkean scholars' overwhelming emphasis on identification has led them to focus "too narrowly on his work of the 1940s and 1950s, and especially on *A Rhetoric of Motives*. Moreover, this selective focus, in Burkean fashion, has functioned as a deflection."²⁰ For Olson, the selective focus on identification has led scholars to overlook the rhetorical dimensions of his early writings; moreover, I would argue that it has *also* discouraged a serious encounter with Burke's writings of

¹⁵ Ibid.: 126, 131.

¹⁶ Burke, Kenneth. "The Rhetorical Situation": 271.

¹⁷ Carter, C. Allen. *Kenneth Burke and the Scapegoat Process*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1996.

¹⁸ Olson, Jaclyn S. "Our Bodies and the Language We Learn: The Dialectic of Burkean Identification in the 1930s." *Rhetoric Review* 38 (2019): 259.

¹⁹ Burke, Kenneth. "The Rhetorical Situation": 271–272.

²⁰ Olson, Jaclyn S. "Our Bodies and the Language We Learn": 258.

the 1950s and early 1960s—and especially those displaying his renewed emphasis upon the poetic. In other words, just as rhetorical scholarship has too often passed over the “early Burke” as more focused on the aesthetic than the rhetoric, the literature has similarly relegated Burke’s post-*Rhetoric of Motives* work to the domain of literary criticism.

Despite this relative inattention, I contend that powerful insights can be found in this later work—insights that not only stretch beyond identification, but, further, transform our understanding of the relationship between the poetic and the rhetorical. In what follows, therefore, I draw upon Burke’s (ultimately unsuccessful) efforts to craft a follow-up to the *Rhetoric*, and do so in order to focus specifically on his writings on catharsis. However, I do so not in order to provide a definitive account of this stage of Burke’s career, nor of his unfinished project on poetics (whatever that might be), but to instead engage a difficult question raised by these writings: are the rhetorical dimensions of catharsis necessarily restricted to the transformation of strictly civic motives? Might, in other words, catharsis act instead upon the troubling byproducts of our existence as “bodies that learn language”—the byproducts that drive our (human) rhetorical existence? In this essay, I raise this question through the creation of a “perspective by incongruity”—a juxtaposition between Burke’s writings on catharsis and Anne Carson’s innovative volume of Greek tragedy, *An Oresteia*.²¹ However, it is necessary to first lay the groundwork for this argument by describing the nature of Burke’s post-*Rhetoric* writings, and his return to the aesthetic.

Completing the *Motivorum* Trilogy

As Burkean scholars have long discussed, by 1945 Burke had formulated a plan to publish a series of three separate volumes comprising a unified whole, each addressing a particular (though interrelated) dimension of the problem of human motivation. As he explained in the first of these, *A Grammar of Motives*, this project arose organically, emerging from his attempt to adequately theorize and analyze the beauty and violence of human social life: “We began with a theory of comedy, applied to a treatise on human relations.”²² As he took notes on the material that would be

²¹ As will be discussed later in this essay, Burke defines this concept as “A method for gauging situations by verbal ‘atom cracking’” (Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*: 308).

²² Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: xvii.

incorporated into this "treatise," its outline grew exponentially, until he found himself with three different sets of notes, and thus three different book projects: some of these notes

had a "you and me" quality about them, being "addressed" to some person or to some advantage, [so] we classed them broadly under the heading of a Rhetoric. There were other notes, concerned with modes of expression with appeal in the fine arts, and with purely psychological or psychoanalytic matters. These we classed under the heading of Symbolic. We had made still further observations, which we at first strove uneasily to class under one or the other of these two heads, but which we were able to distinguish as the makings of a Grammar.²³

Having generated these three distinct categories, Burke recognized them as three distinct books, each of which would encompass and analyze a distinct set of materials:

Theological, metaphysical, and juridical doctrines offer the best illustrations of the concerns we place under the heading of Grammar; the forms and methods of art best illustrate the concerns of Symbolic; and the ideal material to reveal the nature of Rhetoric comprises observations on parliamentary and diplomatic devices, editorial bias, sales methods and incidents of social sparring.²⁴

However, as Burke regularly emphasized, these three volumes were not separable, but together comprised a trilogy since ultimately, as he wrote, "the three fields overlap considerably."²⁵

In keeping with this plan, the completion of the first of these volumes led Burke naturally into the second, with little time intervening between them. In turn, as William Rueckert comments, "Burke began work on *A Symbolic of Motives* as soon as he finished *A Rhetoric of Motives* in 1950. His intention from the very beginning was to write a dramatic poetics to go with his dramatic *A Grammar of Motives* and *A Rhetoric of Motives*."²⁶ In a letter to his friend Stanley Edgar Hyman in late

²³ Ibid.: xvii-xviii.

²⁴ Ibid.: xviii.

²⁵ Ibid.

²⁶ Rueckert, William H. "Introduction." Rueckert, William H., ed. *Essays Toward a Symbolic of Motives*. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2007: xiii. The story is somewhat

March, 1950, Burke expressed irritation at delays in the publication of the now-canonical *Rhetoric*, but was much more positive about the nascent *Symbolic*: “All told, had an excellent opportunity, during my time at [The University of] Chicago, to try out the various aspects of both the Rhetoric and Symbolic, and feel surer than ever that, as regards the major principles, the enterprise is quite solid.”²⁷ However, by the start of 1951, Burke had begun to see the project differently, talking about his work on the “Poetics” rather than the “Symbolic.” Working under this new title, Burke expressed a great deal of confidence that the project could be completed in short order: “winter’s work will be a minimum of new stuff, maximum of revising and arranging (of notes already tried in Chicago, Kenyon, Bennington) . . . If only they don’t blow up the world for another year or so, I should get the whole business rounded out.”²⁸

Despite Burke’s confidence, and as scholars know, the proposed follow-up to the *Rhetoric* did not appear in his lifetime, under either title—in part, because his work on the project led him in unexpected directions, and into unanticipated problems. In the *Rhetoric*, Burke outlined a clear focus for the *Symbolic*, that it “should be built about *identity* as a titular or ancestral term . . . The thing’s *identity* would here be its uniqueness as an entity in itself and by itself, a demarcated unit having its own particular structure.”²⁹ By this, Burke means that “we are in pure Symbolic when we concentrate upon one particular integrated structure of motives”³⁰—the implication being that any complex symbolic act (such as a piece of poetry or literature) implicitly embodies the integrated structure of meanings that constitute an individual’s particular orientation, his or her identity.

This description would appear to provide a solid blueprint for the writing of the *Symbolic*, but Burke soon found that he was unable to

more complicated than this, however; at one point, Burke saw the published version of the *Rhetoric* to be simply the first half of the project. After I called attention to this missing portion of the project (Crale, Bryan. “Distance as Ultimate Motive: A Dialectical Interpretation of *A Rhetoric of Motives*.” *Rhetoric Society Quarterly* 39 (Summer 2009): 213–239), archival materials were used to craft a version of this missing second half. See Burke, Kenneth. *The War of Words*, eds. Anthony Burke, Kyle Jensen, Jack Selzer. Berkeley, CA: University of California Press, 2018.

²⁷ Burke, Kenneth. Letter to Stanley Edgar Hyman. 29 March 1950. Box 4. Stanley Edgar Hyman Papers, Library of Congress, Washington, DC.

²⁸ Burke, Kenneth. Letter to Stanley Edgar Hyman. 4 January 1951. Box 4. Stanley Edgar Hyman Papers, Library of Congress, Washington, DC.

²⁹ Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*: 21.

³⁰ *Ibid.*: 27.

provide a satisfactory examination of individual motives without first clarifying the nature of the symbolic action that points us toward them: poetics. At the same time, Burke became less and less certain that this material was part of the *Symbolic* proper; he increasingly felt that it warranted its own treatment, separate from or preparatory to the dramatic focus on identity. As David Cratis Williams has painstakingly detailed, the result was thus "not one but two manuscripts that begin in and hover around 'the Aristotelian notion of poetry as *catharsis*': 'Poetics, Dramatistically Considered' and 'A Symbolic of Motives.'"31 These two manuscripts have long circulated among a small circle of Burkeans, although they have never been published in complete form. During Burke's time at Indiana University in 1958, in fact, he gave copies of the "Poetics, Dramatistically Considered" manuscript to William Rueckert and his students, and even left a copy in the university's library.³²

Not surprisingly, reconciling and interpreting these manuscripts has proved difficult, although, in 2007, Rueckert combined portions of this work with previously-published essays by Burke to produce a version of the *Symbolic*—under the title *Essays Toward a Symbolic of Motives*. Rueckert justified his approach to the volume by arguing that, by the late 1960s, Burke's "dramatic poetics was all written in one form or another and complete for anyone who wanted to take the trouble to assemble the different essays and manuscripts and work the theory and methodology out."³³ Despite the confident nature of this assertion, matters seem less straightforward than Rueckert suggests; not surprisingly, then, his vision of Burke's project has not been met with unqualified acceptance by Burkean scholars.

In reviewing Rueckert's version of the *Symbolic*, Robert Wess, for example, argues that "One can conclude that what Burke had in mind for the *Symbolic* is evident from what he left us, but it is doubtful that one can determine from this material what he would have found satisfactory enough to publish."³⁴ Richard Thames, similarly, departs from Rueckert, insisting

³¹ Williams, David Cratis. "Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*: A Textual Introduction." Henderson, Greig; Williams, David Cratis, eds. *Unending Conversations: New Writings by and About Kenneth Burke*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001: 13. In what follows, I will refer to these as PDC and SM, respectively.

³² Williams, David Cratis. "Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*": 15.

³³ Rueckert, William H. "Introduction": xiv.

³⁴ Wess, Robert. "Looking for the Figure in the Carpet of the *Symbolic of Motives*." *KB Journal* 3 (Spring 2007). Online at <https://kbjournal.org/spring2007wess>.

that Burke was working on not one, but *two* projects in the 1950s and 1960s: “Had Burke ever published the complete tetralogy, systematically working out dramatism (his ontology) and logology (his epistemology), ultimately there would have in all probability been a *Rhetoric*, a *Symbolic*, and an *Ethics* (to go with the *Grammar*), each volume consisting of two books following a theory-criticism format given the mass of material he had generated.”³⁵ To make matters more complex, in a 1969 afterward to an edition of *Counter-Statement*, Burke himself suggested that a one-volume solution was possible, given his publications of the 1960s: “now that so many of my speculations about Poetics have been treated in the theoretical and analytical pieces of which *Language as Symbolic Action* is comprised, I dare believe that I can revert to my original plan and finish the project in one more book.”³⁶ Of course, despite Burke’s confidence, the project remained uncompleted at the time of his death.

Yet, that is not to say that Rueckert’s volume is the only possible window into Burke’s work on the *Symbolic*. Not only have portions of both unpublished manuscripts appeared in edited collections, but Burke also published a number of essays during the 1950s and 1960s that are derived from his work on the project. Moreover, as Thames notes, Burke circulated copies of his manuscripts-in-process throughout and after these decades:

Sometime in March [1974] Burke allowed me to copy the SM manuscript that he had brought with other papers on which he was working. I also made copies of the SM for Ted Windt and Trevor Melia (who subsequently gave a copy to Barbara Biesecker, who in turn gave one to James McDaniel). Over the years I have been public about having a different version and have believed it was generally known. Sometime in the mid-1990s I even traded Robert Wess a copy of my SM for one of his PDC.³⁷

Thames was kind enough to provide me with copies of both the “PDC” and “SM” manuscripts in the early 2000s, and I have since spent time with these

³⁵ Thames, Richard H. “The Gordian Not: Untangling the Motivorum (1).” *KB Journal* 3 (Spring 2007). Online at <http://kbjournal.org/thames1>.

³⁶ Burke, Kenneth. “Curriculum Criticum.” *Counter-Statement*. Berkeley, CA: University of California Press, 1968: 222.

³⁷ Thames, Richard H. “The Gordian Not.” Thames’ extended essay contains several helpful, detailed appendices describing and outlining the contents of these two manuscripts, and comparing them to both Rueckert’s volume and extant published writings by Burke.

manuscripts, comparing them to Rueckert's version of the project, and to the essays that Burke published on catharsis and transcendence—and it is this eclectic collection of materials that I draw upon in what follows, highlighting when possible where these texts converge and diverge in their explorations of these key concepts.

The *Symbolic* and/as the “‘Carving Out’ of a Poetics”³⁸

In all of these materials, Burke consistently describes his task as “the Carving-out Of a Poetics,”³⁹ but it is clear that he continually found himself moving *beyond* poetics toward other matters—most notably civic tensions, the realm of the no (the hortatorical rather than propositional negative), and the pressures of symbolicity itself. In some respects, this material harkens back to his work in the *Rhetoric*, and especially to his discussion of the rhetorical as the “parliamentary” struggle of voices. Burke attempts at times to hold this material at bay, sometimes indicating that he will postpone consideration of these matters to a separate volume, entitled “On Human Relations” and “stressing the *ethical* dimension of language.”⁴⁰ At other times, he seems to embrace the link between the rhetorical and the poetic: “since ‘words are imitations,’ so that poetic and rhetorical diction overlap . . . it is not always necessary that we phrase a proposition in the form most purely adapted to Poetics exclusively. A statement in the spirit of Rhetoric may sometimes be more convenient . . . even when we are considering the poem intrinsically.”⁴¹ Yet, in all the texts considered here—and especially in the two unpublished manuscripts, PDC and SM—Burke struggles to neatly separate these areas of inquiry, and, I would argue, one reason for

³⁸ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*, ed. William H. Rueckert. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2007: 5. This same phrasing is repeated elsewhere in this volume, and on page 13 of the PDC and page 17 of the Symbolic manuscripts.

³⁹ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 78.

⁴⁰ Burke, Kenneth. “Curriculum Criticum”: 218 (cf. Thames, Richard H. “The Gordian Not.”) As Williams suggests, although the proposed volume never appeared during Burke’s lifetime, this material is nonetheless familiar to Burkean scholars, since some portions of it are in *The Rhetoric of Religion*, others in *Language as Symbolic Action*, and still others in his late essays (e.g., Williams, David Cratis. “Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*”: 15–16, 18–19).

⁴¹ Burke, Kenneth. “‘Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics’: Selections from ‘Poetics, Dramatistically Considered.’” Henderson, Greig; Williams, David Cratis, eds. *Unending Conversations: New Writings by and About Kenneth Burke*: 57. This chapter represents a previously-unpublished portion of the PDC manuscript.

this lies in the complicated relationship between two of his key terms: catharsis and transcendence.

Although this essay—like others in this special issue of *Literature of the Americas*—attempts to end this relative neglect, catharsis and transcendence are Burkean concepts that have not received the attention they merit from scholars—in part, perhaps, because Burke never managed to publish the definitive book (or books) that would have cemented their place within his dramatisitic system.⁴² Even so, however, this inattention is quite surprising, since transcendence is a term that appears consistently across the Burkean corpus. Although catharsis does not appear as frequently in the canonical works, it *does* appear.⁴³ Further, throughout Burke's writings of the 1950s and 1960s, he points to the points of intersection (and divergence) between these two terms—so often, indeed, that it suggests itself as one of Burke's vital concerns of the period.

Note, for example, his suggestion in a 1954 letter to Malcolm Cowley that catharsis represented the central term of the “Poetics,” paralleling the role of identification in the *Rhetoric*.⁴⁴ Yet, it is clear also that transcendence was always lurking around and within this focus upon catharsis. For example, in the definition of “Platonic Dialogue” offered in his 1951

⁴² There have been a few (very few) recent attempts to explore the intricacies of Burke's conception of transcendence. Beyond the essays in the present collection, see, for example: Crable, Bryan. “Burkean Perspectives on Transcendence: A Prospective Retrospective.” Crable, Bryan, ed. *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*. Anderson, SC: Parlor Press, 2014: 3–32; Crable, Bryan. “Distance as Ultimate Motive”; Zappen, James P. “Kenneth Burke on Dialectical-Rhetorical Transcendence.” *Philosophy & Rhetoric* 42 (2009): 279–301. Yet, since there is almost no work in rhetoric that systematically addresses Burke's conception of catharsis, even that seems like a robust literature in comparison.

⁴³ Not surprisingly, in post-1950 works Burke frequently discusses catharsis. See, for example: Burke, Kenneth. “Appendix: On Human Behavior Considered ‘Dramatisitically.’” *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1984: 285, 287, 294; Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 18, 88, 92, 94, 96–97, 108, 125, 144, 154, 159–161, 186–200, 308–343; Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Berkeley, CA: University of California Press, 1970: 35, 49, 137, 234. Yet, even if we confine ourselves to his pre-1950 works, it is clear that catharsis is a term that hovered at the edge of Burke's attention, even prior to his work on the “Poetics” and/or “Symbolic.” See, for example: Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*: 188–189, 191, 363, 367; Burke, Kenneth. *Counter-Statement*: 41; Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*: 266; Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1973: 133, 136, 281, 311, 320.

⁴⁴ Williams, David Cratis. “Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*”: 12.

essay, "Three Definitions," Burke writes that "A kind of catharsis is got, by refutation of error, and by transcendence."⁴⁵ Similarly, in the famous essay from the 1960s, "Fact, Inference and Proof in the Analysis of Literary Symbolism," he notes that "our thoughts about hierarchical tension lead us to watch for modes of *catharsis*, or of *transcendence*, that may offer a symbolic solution within the *given symbol-system of the particular work we are analyzing*."⁴⁶ Most interestingly, in his essay on Emerson and transcendence, collected in 1966's *Language as Symbolic Action*, Burke portrays the two as complexly interrelated: "Since both tragic catharsis and dialectical transcendence involve *formal development*, by the same token both modes give us kinds of *transformation*"; yet, he cautions, "Though dialectical transcendence and dramatic catharsis have many areas in which the jurisdictions covered by the two terms overlap, there are also terministic situations in which they widely differ."⁴⁷

These provocative statements alone would suggest that these two terms, and their relationship, deserve more sustained scholarly attention—but I would suggest that there are other good reasons to revisit them. At a minimum, I believe that catharsis and transcendence contributed to Burke's indecision regarding the final volume(s) of the *Motivorum* project—since both terms have their origin in the poetic, but quickly take us "beyond" that restricted realm, into the wider concerns of life as an embodied symbol-user. More importantly, however, by revisiting these terms (and their intersection), I argue that we can productively engage the tensions arising from the peculiarly human admixture of symbolic and nonsymbolic elements—our existence as "bodies that learn language," and the rhetorical temptations, crises, and conflicts that, Burke argues, incessantly arise as a result.

In other words, attention to these two terms allow us to underscore and extend a significant aspect of Burke's later work—his focus on the lures and pressures endemic to human social life, so that we might better (in Burke's words) appreciate, and thus properly discount, them. In this sense, though Burke might have originally moved from the aesthetic to the rhetorical, his later writings on poetics can also be mined for their insights into rhetorical theory and criticism—insights that go beyond the typical scholarly emphasis upon identification. To further develop this argument,

⁴⁵ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 23.

⁴⁶ *Ibid.*: 67.

⁴⁷ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*: 189, 186.

I now turn to a more detailed consideration of Burke's work on poetics, connecting his discussion of catharsis and Athenian tragedy to the complex polarity of action and motion, our existence as the symbol-creating, -using, -misusing animal.

“All Hail to Mighty Aeschylus.”⁴⁸

Although Burke's work and correspondence from the 1950s and 1960s indicate his indecision regarding the final volume of his *Motivorum* project, they leave little doubt that two ancient authors, Aristotle and Aeschylus, played central roles within all of its various incarnations. The focus on Aristotle, as Burke repeatedly explains, is rather straightforward: “such a project [on poetics] should be developed with Aristotle's *Poetics* in mind. Not that the extant parts of that old text should be taken either as authority or as ‘the enemy.’ But I consider it an ideal point of departure, or benchmark, a handy spot from which to locate any survey of the field.”⁴⁹ Indeed, in multiple texts sketching the outlines and nature of his project, Burke is very clear in his insistence that it takes “Aristotle's treatise as its point of departure.”⁵⁰

Yet, it is not simple historical primacy that leads Burke to claim Aristotle as an ancestor. The decision to begin with Aristotle's conception of tragedy also reflects Burke's choice to engage poetics *dramatically*, which is to say from the standpoint of *action*, not *knowledge*, with all that this entails.⁵¹ In other words, Aristotle's text serves perfectly as Burke's point of departure, since the former's study of tragedy relies upon terms that are dramatic (action-centered) rather than scientific (knowledge-centered). Aristotle, Burke argues, describes poetics as a *making*, an action, and not as a matter of sensory perception or representation. Indeed, Burke comments, “Unless we have overlooked it, the word ‘truth’ does not appear in the *Poetics*. It does, however, appear in many scientifically tinged translations.”⁵² By highlighting the dramatic nature of Aristotle's

⁴⁸ Burke, Kenneth. Letter to Stanley Edgar Hyman. 10 April 1951. Box 4. Stanley Edgar Hyman Papers, Library of Congress, Washington, DC.

⁴⁹ Burke, Kenneth. “On Catharsis, or Resolution.” *The Kenyon Review* 21 (Summer 1959): 337.

⁵⁰ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 5. This insistence is even more clear on page 1 of PDC and pages 20-21 of SM.

⁵¹ *Ibid.*: 5. Burke even comments in the unpublished manuscripts that Aristotle's focus on action makes his poetics “doubly” dramatic (page 1 of PDC, page 21 of SM).

⁵² *Ibid.*

Poetics, Burke underscores the internal consistency (and genius) of the former's approach; all of Aristotle's poetic terms are derivable from its starting point: "these terms all share in common Dramatistic logic (if action, *therefore* plot, *therefore* character, *therefore* choice, *therefore* passion, etc.)."⁵³

For these reasons, Burke begins his discussion of tragedy with the definition provided in Aristotle's *Poetics*, though Burke both extends and complicates it. Burke first offers a compelling summary of Aristotle's view of tragedy: "A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions."⁵⁴ As Burke sees it, this means that there are three central elements to emphasize in Aristotle's definition: "(1) He would deal with a making (*poiesis*). (2) A making of what? The making of an imitation (*mimesis*). (3) An imitating of what? The imitating of an action (*praxis*)."⁵⁵

Yet, as Burke emphasizes, Aristotle's dramatistic approach to poetics continually points beyond itself, towards the extra-poetic function of this mimesis. In part, Burke notes, this is because of the tantalizing definition Aristotle gives for Attic tragedy: "'through pity and fear'" tragedy produced "'the catharsis of such emotions."⁵⁶ Indeed, Burke suggests that this unexplained statement, the missing account of tragic catharsis, is "among the greatest attractions of Aristotle's text."⁵⁷ Burke here points to the "sheer word for 'tragedy' itself, the 'goat-song,' [as] a term that could also have led to such concerns with curative victimage by scapegoat as are in the idea of tragic *catharsis*."⁵⁸ Aristotle's all-too-brief invocation of tragic catharsis thus directs Burke to the purifying possibilities of the poetic act:

⁵³ Burke, Kenneth. "Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics": 39.

⁵⁴ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 19.

⁵⁵ Burke, Kenneth. "Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics": 35–36. This is also on page 48 of SM.

⁵⁶ Burke, Kenneth. "On Catharsis, or Resolution": 337. This quotation of Aristotle is repeated on page 38 of PDC and 134 of SM.

⁵⁷ *Ibid.*: 337.

⁵⁸ Burke, Kenneth. "Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics": 39. This is also on page 52 of SM.

If there is a certain tension in human relations, the artist may exploit it dramatically by analyzing it into parts, “breaking it down” into a set of interrelated roles (a device that permits the tension to be “processed”; for whereas in human relations it just is, the breaking of it into parts permits these parts to act upon one another, in a series of operations that, when followed in exactly the order they have in their particular whole, lead to a “catharsis”).⁵⁹

For Burke, then, the dramatic study of poetics points toward the power of the aesthetic to carry out the function of *purgation*, as well as toward “the ‘pollution’ for which tragedy concocts a remedy.”⁶⁰

Yet, it is also this purgative function of tragedy that, for Burke, requires the incorporation of a second ancient Greek author into the dramatic study of poetics—Aeschylus, and, specifically, his famous dramatic cycle *The Oresteia*. In part, Burke justifies this attention on Aeschylus’ *Oresteia* by pointing to its uniqueness—that, since this is the only surviving example of the tragic trilogy, this set of plays “offers special opportunities because Aristotle does not treat of the trilogy as a form, hence does not consider a ‘dialectical’ progression whereby each play grows out of the preceding, or into the one that follows.”⁶¹ Burke further points out that “the great Greek tragedies were devices for treating of civic tensions (read: class conflicts), and for contributing to social amity by ritual devices for resolving such tensions.”⁶² In this way, Burke not only identifies Aeschylus as a dramatic complement to Aristotle, but also moves beyond the familiar analysis of the trilogy as providing both mythic origins and divine sanction for the Athenian democracy that had so recently triumphed over the Persian monarchy. For Burke, in other words, Aeschylus’ plays offer an opportunity to more deeply engage the term invoked (but not definitively explained) by Aristotle: tragic catharsis.⁶³

⁵⁹ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 16.

⁶⁰ Burke, Kenneth. “Catharsis—Second View.” *The Centennial Review* 5 (1961): 107. Similar language is on page 26 of SM.

⁶¹ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 104. He emphasizes its importance to his project also on page 26 of SM.

⁶² Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*: 137. Similar language recurs on pages 55–56 of PDC.

⁶³ He makes this argument at some length in the unpublished manuscripts (e.g., page 41 of PDC).

In gauging the importance of Aeschylus' trilogy to Burke's poetic project, we should note that not only did Burke choose to include his analysis of it in *Language as Symbolic Action*, but nearly eighty pages of the unfinished *Poetics, Dramatically Considered* focuses on the *Oresteia*. Williams thus calls "Burke's long, close, creative, and brilliant analysis of the text of the Orestes trilogy" the "critical centerpiece" of the "Poetics" manuscript.⁶⁴ Although these pages were removed from Burke's "Symbolic" manuscript, even in this text he contends that Aeschylus' plays offer the best possible route into the study of poetics, catharsis, and transcendence.⁶⁵

Burke's reading of *The Oresteia* centers upon Aeschylus' tragic cleansing of the civic tensions existing in the Athens of his day, through the moving of the audience to pity, fear, and pride. Thus, Burke's analysis goes beyond the "sociological" reading that reads the celebratory symbolization of a political transformation, from blood justice to democratic justice. He argues instead that the Athenians of his time were experiencing the "miasma" of social tension, a state of pollution. Such a state could be approached medicinally by endowing it with direction: "though in Aeschylus' day civic conflicts had already become sufficiently intense to seem miasmatically swampy, as conceived in terms of a contrast with feudal justice this very *problem* took on the quality rather of a *solution*."⁶⁶ Aeschylus confronted, then, the need to cleanse the polluted state generated by the conditions of Athenian democracy. He did so through the mythic tale of Atreus:

Aeschylus's trilogy would be a diplomatic way of saying, in effect, "Fellow-citizens, you think conditions are bad now. But you don't know how well off you are. Just remember how harshly justice was administered in the old days. Then you'll realize the advantages of our civic enlightenment." Thus

⁶⁴ Williams, David Cratis. "Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*": 27. Recognizing the importance of this material to Burke's overall project, Rueckert collects much of it within his *Essays Toward A Symbolic of Motives*.

⁶⁵ Burke's detailed study of *The Oresteia* roughly comprises one fourth to one fifth of the extant "Poetics" manuscript. By contrast, although the unpublished "Symbolic" manuscript indicates that the study of Aeschylus will form an important part of the argument, this is likely a holdover, not yet edited out, from the earlier PDC manuscript—since the *Oresteia* appears only in a scattering of places across the text. Burke may well have excised this material from the SM manuscript after deciding to include an altered version of this material in *Language as Symbolic Action*. It is also possible that, as Thames suggests, the material on the *Oresteia* would have been incorporated into a later section of the SM manuscript, had it been completed (Thames, Richard H. "The Gordian Not.").

⁶⁶ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 143–144. This also on pages 273–274 of PDC.

. . . the dramatist contrived to consider uneasy *conditions now* in terms of drastic *conditions then*.⁶⁷

Through such symbolic maneuverings, then, Burke argues that the Athenian audience was able to experience the cleansing purgation they desperately desired through their vicarious participation in the action of Aeschylus' tragedy.

To this end, then, Burke reads *The Oresteia* as a perfect embodiment of Aristotle's conception of tragic catharsis—since we can infer from existing passages of the *Poetics* that, in the missing portions, “the kind of ‘purge’ produced by tragedy may have been specifically considered from the ‘civic’ point of view (as a species of purge).”⁶⁸ Yet, Burke simultaneously points to the importance of the missing satyr play by Aeschylus that would have followed the trilogy in its public performance at the Athenian festivals. He contends that “tragic solemnity itself, as a literary species, needs a solution beyond itself. . . . If tragedy (with its peculiar modes of dignification) makes for catharsis, there is also a sense in which it leaves us in still further need of catharsis.”⁶⁹ For Burke, it is only the introduction of the comic retelling of the story of the House of Atreus that would “complete the completing perfectly.”⁷⁰

Yet, Burke goes to great pains to stress that even the full performance of the four-play cycle—the tragic trilogy plus the “completing” satyr play—would not effect a complete cleansing of its audience. As he notes, even the “radical solution” of the satyr-play, the catharsis for the tragic catharsis, “requires that the chase begin all over again. For the group needs its solemnities, quite as it needs its hilarities. So, six months later: three more trilogies, in turn ‘corrected’ by three more satyr-plays.”⁷¹ In part, this is attributable to the nature of the purge accomplished by these tragic plays. Although *The Oresteia* afforded the Athenian audience a “pageant-like solution” to the troubles generated by their democracy, it did not simultaneously eliminate the source of the troubles addressed by the tragic

⁶⁷ Ibid.: 143. This is also on page 272 of PDC.

⁶⁸ Burke, Kenneth. “On Catharsis, or Resolution”: 337. There is an extended discussion of this on pages 284, 299–300 of PDC.

⁶⁹ Burke, Kenneth. *Essays Toward A Symbolic of Motives*: 146. This is also on page 279 of PDC.

⁷⁰ Ibid.: 146. This is also on page 279 of PDC.

⁷¹ Ibid.: 147. This is also on page 280 of PDC.

playwright.⁷² As Burke suggests, "insofar as the underlying situation itself remained disordered, such purely symbolic modes of cleansing could not be permanently effective."⁷³

More importantly, however, Burke argues that the tragic catharsis generated by *The Oresteia* necessarily remained incomplete insofar as the tensions it addressed were local to the Athenian context. It is necessarily the case, as he remarks, that we should view "Greek tragedy as a *civic* ceremony," and therefore its form of purgation can be "specifically considered from the 'civic' point of view (as a species of political purge), in contrast with the stress on intimate, family relationships in Freud's views on the cathartic effects of psychoanalysis."⁷⁴ However, Burke simultaneously contends that such an approach cannot exhaust the subject of catharsis in its full sense.⁷⁵ Although tragic catharsis addresses, and temporarily purges, the tensions generated by a particular social order, Burke emphasizes that these civic motives are themselves only a *portion* of the motives that characterize human existence.⁷⁶

Therefore, Burke emphasizes that an individual's participation in a particular social order is never reducible to the experience of the group—if for no other reason than "The centrality of the nervous system is a *principium individuationis* whereby, no matter how collective the nature of our symbol-systems and of the socio-political structures that go with them, our pleasures and pains are our own naturally inalienable private property."⁷⁷ As a result, Burke argues, the "body politic" is hardly the only body relevant to the study of catharsis:

The vocabulary of tragedy, like all vocabulary, has three empirical non-linguistic sources to draw on: the human body, the "world's body" (the natural scene), and the body politic. (The last would include the whole range of personal and social relations, as between parents and offspring, ruler and subjects, doctor and patient, teacher and student, employer and employee, the area of relationships in which are interwoven such conditions

⁷² Ibid.: 144. This is also on page 274 of PDC.

⁷³ Burke, Kenneth. "On Catharsis, or Resolution": 352.

⁷⁴ Ibid.: 342, 337. A more extended version of this discussion can be found on page 152 of SM.

⁷⁵ Burke emphatically makes this point on page 174 of SM.

⁷⁶ Burke, Kenneth. "Catharsis—Second View": 107.

⁷⁷ Ibid.: 107. Similar reflections appear on pages 320–322 of PDC and 188–189 of SM.

as authority, obedience, disobedience, service, exploitation, co-operation, competition, in brief the vast tangle of motives implicit in the nature of a complex social Order.⁷⁸

Although the tragic catharsis of civic tensions addresses a portion of our human existence, we must also recognize that catharsis draws upon and reflects the nature of human symbolicity itself. Since, as Burke writes, “problems of ‘catharsis’ are situated precisely at that point where analysis of language in terms of Poetics both sums up the field of Poetics proper and through sheer superabundance inclines to ‘spill over’ into the other areas of linguistic action,” we must attend more broadly to the tensions generated by the embodied symbol-user who is directed toward, though distanced from, a world simultaneously inherited and constituted.⁷⁹

According to Burke, in other words, the study of catharsis necessarily points beyond the confines of a particular social order, beyond the purging of civic tensions local to a specific audience, place, and time. The ambiguous connection between, for example, the human body and the body politic suggests why Burke’s extended meditations on purgation and the “Demonic Trinity” are necessary for a complete dramatic analysis of tragedy.⁸⁰ And yet, Burke cautions us not to overly-literalize this emphasis: “the subject of Catharsis could by no means be reduced to the imagery of bodily behavior.”⁸¹ Instead, he argues, it points toward something far more fundamental to human existence:

Weeping or laughing are *end-products*. They have the finality of a ship coming into port. Also, although as responses to works of art they arise out of purely *symbolic* processes, at the same time they are both intensely physical. Thus, there is a sense in which they perfectly bridge the gap between man's nature as sheer animal and his nature as sheerly “rational” or “spiritual” (as symbol-user).⁸²

⁷⁸ Burke, Kenneth. “On Catharsis, or Resolution”: 338.

⁷⁹ Ibid.: 340. Burke’s argument on this point is also on page 188 of SM.

⁸⁰ See, for example, Burke, Kenneth. “On Catharsis, or Resolution”: 342; Burke, Kenneth. “Catharsis—Second View”: 107.

⁸¹ Burke, Kenneth. “‘Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics’”: 53.

⁸² Burke, Kenneth. “Catharsis—Second View”: 108.

To this end, Burke indicates that catharsis requires attention to a shifting, imbricated set of motives: individual or bodily, factional or civic, and universal or existential.

However, Burke also indicates that attention to the last of these complicates, and even redirects, his project on poetics. Further, I would suggest that the ambiguity of critical focus that emerges as a result of this insight expresses itself in Burke's brief but suggestive meditations on the difference between tragic and comic catharsis. Indeed, attention to Burke's statements on this distinction indicates no small amount of uncertainty on his part:

we should match "laughter" not with "tears," but with "weeping." This alignment reminds us that *both* laughter and weeping can terminate in tears—but whereas mild weeping can cause tears, the same effect is produced only by intense, hysterical laughter, a distinction that must have a great deal to do with the relation between tragic catharsis and comic catharsis, though we're not quite sure what it might be.⁸³

He adds, "Nor are we quite sure just how the difference between tragedy and comedy is aligned with the difference between tears of sorrow and tears of joy."⁸⁴ Therefore, following his extended discussion of tragic catharsis, Burke muses, "Throughout the inquiry, the author has been tentatively asking himself just how to present the other two major cathartic devices, epitomized in Aristophanic comedy and Platonic dialectic."⁸⁵

Although these asides from Burke are not themselves completed through a detailed study of comic catharsis or Aristophanic comedy, it does appear that Burke increasingly saw this material as central to his dramatic study of poetics. As he notes, despite beginning with the Aristotelian emphasis upon tragedy, Burke himself advocates comedy, since "the analysis of tragedy is itself essentially comic."⁸⁶ For those familiar with Burke, this claim reflects not only his familiar emphasis upon the superiority of comic approaches to the study of human social life,⁸⁷ but also his initial intention to generate a comic treatise on human social

⁸³ Ibid.: 108. This is also on page 321 of PDC.

⁸⁴ Ibid.: 108. This is also on pages 321-322 of PDC.

⁸⁵ Ibid.: 132.

⁸⁶ Burke, Kenneth. "On Catharsis, or Resolution": 339.

⁸⁷ See, for example, Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*: 106–107.

relations. Yet, despite these statements promising a move from the civic catharsis of tragedy to the (ambiguously) individual, civic, and universal catharsis of comedy, none of the extant manuscripts deliver a substantial section devoted to this material. Indeed, although he acknowledged the incomplete nature of the “Poetics, Dramatically Considered” project in 1958-59, it appears that the greatest portion of the missing material involved this shift to the comic: “The table of contents of the manuscript concludes parenthetically: ‘Still missing: Section on Comic Catharsis; further references to individual works, illustrating various observations by specific examples; batch of footnotes indicating various other developments; appendix reprinting various related essays by the author, already published in periodicals.’”⁸⁸

Of course, in *Attitudes Toward History*, we have an extensive account of the “comic frame,” which, Burke argues, “should enable people to be observers of themselves, while acting. Its ultimate would not be *passiveness*, but *maximum consciousness*.”⁸⁹ Described as an attempt to create “a total vision of reality” by a humble recognition that “every insight contains its own special kind of blindness,” the comic entails “seeing from two angles at once.”⁹⁰ Burke therefore offers “perspective by incongruity” as a means of implementing the comic frame; this term he explains as “a methodology of the pun,” a systematic attempt to generate insight by violating established associations, to deliberately be “‘impious’ as regards our linguistic categories established by custom.”⁹¹ In Burkean fashion, then, I suggest that through the device of a perspective by incongruity we can shift the category of catharsis from the tragic to the comic—thus constituting a new (comic) vision of catharsis as a cleansing accomplished through the beyonding of transcendence, a cleansing aimed not at a personal or civic pollution, but a universal and symbolic one. Although such a project cannot be fully accomplished in the present essay, by way of conclusion I engage Anne Carson’s *An Oresteia* in the spirit of Burke’s “methodology of the pun,” and thereby start to highlight the rhetorical implications of Burkean catharsis, in its comic incarnation.

⁸⁸ Williams, David Cratis. “Toward Rounding Out the *Motivorum Trilogy*”: 22.

⁸⁹ Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*: 171.

⁹⁰ *Ibid.*: 40, 41.

⁹¹ *Ibid.*: 309.

"Beat the Devil, Beat the Devil, Beat the Devil, Beat the..."⁹²

Carson introduces her unorthodox trilogy by admitting it was not her inspiration. Instead, she confesses, it grew somewhat inadvertently. Nearly twenty years passed between her translation of Sophocles' *Elektra* and Euripides' *Orestes*, but a year after the latter's appearance an artistic director asked her to complete the cycle, as it were: to translate Aeschylus' *Agamemnon* and present the three works together as *An (not The) Oresteia*. As Carson comments, she was not inclined to assent: "I said, 'Who needs this?'—meaning, Aiskhylos has already given us an *Oresteia* richer than rubies, of which lots of good translations exist. Why monkey around with it?"⁹³ Her colleague persisted and she ultimately assented, agreeing with him that "To hear the same legend (the story of the house of Atreus) told by three different playwrights at three different vantage points of Athenian history would offer 'a unique perspective on the Athenian moment.'⁹⁴

From a Burkean perspective, Carson's nontraditional grouping perfectly exemplifies the generation of comic insight through "planned incongruity." Carson violates established categories linking the *Orestes* cycle to Aeschylus alone, and, further, violates the traditional emphasis upon the defining nature of authorship rather than subject matter. Further—and more importantly—though Carson and her colleague recognize that *An Oresteia* releases new insight into Athens, I contend that it simultaneously releases new insight into the nature of catharsis, and into its rhetorical importance. I suggest that this collection not only allows us to explore Burke's work on catharsis in a new way, but also to speculate on what Burke was ultimately unable to complete—that is, to sharpen the outlines of its comic and tragic forms, and to thereby trace the link between catharsis and transcendence, cleansing and the beyond(ing) of symbolcity.

We might begin by applying Burke's insight that "the great Greek tragedies were devices for treating of civic tensions (read: class conflicts), and for contributing to social amity by ritual devices for resolving such tensions."⁹⁵ Such an approach might entail focusing upon the civic tensions existing within Athens when Aeschylus, Sophocles, and Euripides wrote—attending specifically to the varying "local conditions" engaged by these three authors' retellings of the Atrean myth. In this way, we might be

⁹² Burke, Kenneth. Letter to Stanley Edgar Hyman. 10 April 1951.

⁹³ Carson, Anne, trans. *An Oresteia*. New York: Faber and Faber, Inc., 2009: ix-x.

⁹⁴ *Ibid.*: x.

⁹⁵ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*: 137.

moved to contrast the conditions lived by Aeschylus' audience—expressed in a work that celebrates (and provides foundation for) the democratic institutions of Athens—with those lived by Sophocles' audience. The latter's *Electra* (whose date is indeterminate, though likely at the end of his career, thus at the time of Athenian empire, and the threat to democracy represented by the oligarchic conspiracies) might thereby be taken as a set of poetic admonitions on the need to maintain faith in justice under conditions of tyranny—a reflection of democracy living under terror. And we might further contrast both of these with the conditions lived by the audience for Euripides' *Orestes* (performed first in 408 BC, between the overthrow of democracy by the 400 and the Terror of the 30), reading this work as a dramatic portrayal of democracy as a tormented, tortured figure, one betrayed by the ambitious and disingenuous.

However, read as a perspective by incongruity, I submit that Carson's volume suggests something even more significant for rhetorical scholarship. I argue that it reveals the presence of a different kind of catharsis than that accomplished by *The Oresteia*, one that sheds light on the catharsis of *universal*, and not simply *factional*, motives. In some respects, Burke's work already argues that such a shift is analytically necessary. As he writes, "The social tensions which a cathartic drama thus exploits and releases are not ultimately resolved by such purely symbolic means. Insofar as the civic 'pollution' which they are designed to ritually cleanse is intrinsic to the nature of the state, the semi-annual purges in the theatre could not bring permanent relief."⁹⁶ Here he emphasizes that there is no permanent relief provided by the tragic catharsis of Greek theatre, but *not* because of the nature of a particular social order; the kind of pollution he points to here is intrinsic to the nature of the state because it is more radically rooted in *the nature of the human being as symbol-user*.

Here, I suggest, we begin to see the possibility of distinguishing comic from tragic catharsis. After all, note that Burke's discussions of tragedy continually point to motives that lie below the level of civic or sociological motives:

The character, or personality of a work may touch upon such ultimate discordancies natural to a given society; or it may to varying degrees transcend the culture in which it arose, and may "permanently" engage the human tribe in general (for in proportion as we perfect our understanding

⁹⁶ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 117.

of these processes, surely we shall see how all great works are feeling their way through much the same astounding labyrinth).⁹⁷

This use of the term "labyrinth" is not merely a sly Hellenistic reference, but instead reflects what Burke defines as the ultimate foundation of tragedy:

when [Nietzsche] speaks of attempting to find his way through "the labyrinth of the origin of Greek tragedy," we should only add that not only is the attempt to trace its origins a labyrinth, but also its place of origin is itself a labyrinth, a labyrinth of the inarticulate, *as brought into being by the ability to articulate*. Our qualification in italics is most important here. A labyrinthine tangle is not a mere jungle. It is a *confusion of paths already formed*. The calculus we are using implies the assumption that only symbol-using animals experience the Daedalian motive.⁹⁸

Burke goes on to flesh out this Daedalian motive in other terms: the *Oresteia's Amphisbaena* [to go both ways] is described as a "'prelogical' monster . . . the mythic representative of the ultimate dreaming worm, the sheerly vegetating digestive tract, that underlies all human rationality, and out of which somehow emerge the labyrinths of human reason."⁹⁹

In other words, as Burke suggests, what we begin to see is another dimension to the Greek tragedy, one that complements (and even lies beneath) its civic dimensions:

a notable respect in which the logic of symbols would transcend the very material body by which symbols are made usable (and in the tragic idiom, this moment of transcendence is figured in terms of victimage, of an ultimate slaying terms so biologically absolute that, in the last analysis, they are concerned but with the unresolved conflicts between the verbal and the nonverbal out of which it arises and in which it is necessarily grounded.¹⁰⁰

⁹⁷ Burke, Kenneth. "Catharsis—Second View": 127. This is also on page 352 of PDC.

⁹⁸ Burke, Kenneth. "'Watchful of Hermetics to Be Strong in Hermeneutics'": 75. This is also on page 371 of PDC.

⁹⁹ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*: 135.

¹⁰⁰ *Ibid.*: 136.

In this way, then, might Carson's collection allow us to read Greek tragedy not simply as a dramatic attempt to cleanse its audience of civic tensions, but of tensions more universal in nature, those linked to our existence as embodied symbol-users? If so, we should look not simply to the themes of the plays that reflect civic motives, but also those that relate more directly to the conflicts, interrelationships, and tangled translations between the verbal and nonverbal realms. Taking as our source, then, not the orthodox trilogy of Aeschylus, but Carson's incongruous *An Oresteia*, we can see fascinating reflections on (and, befitting a trilogy, dialectical development of) this theme of the verbal and nonverbal, our Daedalian motive.

First, we should note that Aeschylus' *Agamemnon* dramatically portrays a direct link between verbal and nonverbal realms, word and world—there is an emphasis upon language as inseparable from action, from reality. Words are, for example, equated with weapons, and with deeds; words directly bring into being the conditions (verbal *and* nonverbal) that they invoke. However, Sophocles' *Elektra* begins to subject this direct relationship to critical interrogation, identifying a possible slippage or distance between word and deed, verbal and nonverbal.

In the unfolding action of the play, I argue, this relationship is troubled in three ways. First, in and through the character of Klytemnestra, we see embodied a central claim: one can speak reverently without acting reverently, without being reverent. Further, I suggest, the play indicates that one can speak as if obedient to authority without obeying authority, without truly *being* obedient to authority. We recognize this in Chrysothemis' surface acceptance of the rule of Klytemnestra and Aegisthus—which lies in stark contrast to the open revolt displayed by Elektra, in her contempt toward those two figures who will her capitulation. Finally, it is clear from the dialogue and plot that one can speak without acting; Elektra's contempt for Orestes' many letters, not immediately matched by action, testify to this point. More radically, though, we see this insight expressed by the character of Orestes, whose death is falsely spoken of twice within the play—and who simply asks, “what harm can it do/to die in words?”¹⁰¹

Within Euripides' *Orestes*, however, I contend that this relationship achieves comic maturation. Not only might there be slippage between the verbal and nonverbal (as in *Elektra*), but Euripides suggests that such a slippage is necessarily part of the human experience—indeed, that it is *even ordained by the gods*. In this play we thus see the full severing of

¹⁰¹ Carson, Anne. *An Oresteia*: 90.

word from deed, appearance from reality. This is reflected most fully in the actions and character of Helen, who is not only saved from Orestes by Apollo, but is elevated into divine status, where she will serve as "queen of the deep running sea."¹⁰² Here the confusion of verbal for nonverbal, surface for depth, appearance for reality, confounds an attempt to not simply enact democracy, but even to account for the effectivity of language—beyond simple corruption or self-interest.

Yet, as Burke would emphasize, this is an analysis of the poetic, and thus not simply the representation (in the scientific sense) of social interaction, but the *imitation* (*mimesis*) of social interaction—its fulfillment, its entelechial end.¹⁰³ As a result, to engage these three plays adequately means we must view them in terms of catharsis, as symbolic means of cleansing pollution. However, I suggest that the perspective by incongruity afforded by Carson's trilogy allows us to move beyond the civic motives of Athenian audiences, and toward something more appropriately (comically) universal. Or, to rephrase this Burkean point as a question: in what way are not only the ancient Athenians but *we*—as befitting the universal motives addressed by this trilogy—cleansed by *An Oresteia*?

In part, I would suggest, through a kind of comic *mimesis*. Like Orestes—although not as perfectly, as entelechially—we are caught between symbolic action and nonsymbolic motion, the free and the determined.¹⁰⁴ Like Helen, but not as perfectly or entelechially, we are consumed with appearances, not reality, the verbal but not the nonverbal grounds toward which we reach. Here I would suggest the importance of Helen's elevation to the skies, toward which our eyes raise, toward which our hands stretch, suggesting the love of the further shore that Burke discusses as transcendence. Further, by converting a miasmatic state to the action of a plot, a development, we are cleansed through the introduction of *design*.

Like social or civic tensions, the tension between verbal and nonverbal inherent to human existence, the Daedalian motive lying labyrinthine at the roots of tragedy

¹⁰² Ibid.: 255.

¹⁰³ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 283.

¹⁰⁴ Although outside the scope of this essay's focus, for more on this relationship, see, for example, Burke, Kenneth. "(Nonsymbolic) Motion/(Symbolic) Action." *Critical Inquiry* 4 (1978): 809–838.

just *is*; it has no natural divisibility into parts. But once it has been translated by a poet or a philosopher into a set of differentiating terms variously interrelated, this stagnant *state* can be experienced rather as a *process*. And within the conditions of the terminology, such transforming of a state into a process can be in effect a *cleansing*. Things can be so separated out, that a part of the tangle can be left behind (at least within the conditions of the terminology).¹⁰⁵

In this way, Carson's trilogy—treated as a comic “planned incongruity”—might help point toward the cleansing of the tensions emerging from our primordial state, from the nature of our all-too-human condition. Thus, by engaging not simply *An Oresteia*, but also the universal conditions, the Daedalian motive, disclosed by these works, we might be better prepared to confront more than the tensions arising from local conditions, more than the forms of civic pollution addressed by tragic catharsis. An attention to these late writings by Burke might help equip us to “size up” and address the tensions arising from conditions much more universal—to address the rhetorical temptations produced not by a particular social order with its corresponding set of motives, but by the more permanent conditions of our hybrid existence.

Such a view of catharsis might entail the humble (though not humiliating) resignation of Burkean comedy—the kind of engaged, conscious action which might produce correction rather than cruelty. This would represent the kind of action toward which Burke urged us—the collective, comic appreciation of the insights and blindnesses of the human symbol-user, of the symbolically-generated promptings toward transcendence, when “either rightly or wrongly, either grandly or in fragments, we stretch forth our hands through love of the farther shore.”¹⁰⁶ The comic, I suggest, thus entails commitment to a different kind of catharsis than that of tragedy, the necessary and ongoing cleansing of the ineradicable, of the “old Adam” of symbolicity lying within us. Though Burke did not provide us with a full account of this process, he did suggest its motivation, as well as what it might look (and sound) like: “Beat the devil, beat the devil, beat the devil, beat the... (it sounds like a train, going steadily on, towards nowhere).”¹⁰⁷

¹⁰⁵ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*: 143.

¹⁰⁶ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*: 200.

¹⁰⁷ Burke, Kenneth. Letter to Stanley Edgar Hyman. 10 April 1951.

REFERENCES

- Benson, Thomas W., ed. *Speech Communication in the 20th Century*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1985.
- Burgchardt, Carl R., ed. *Readings in Rhetorical Criticism*. State College, PA: Strata Publishing, 1995.
- Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- Burke, Kenneth. "Catharsis—Second View." *The Centennial Review* 5 (1961): 107–132.
- Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. Berkeley, CA: University of California Press, 1968.
- Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives*, ed. William H. Rueckert. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2007.
- Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- Burke, Kenneth. "(Nonsymbolic) Motion/(Symbolic) Action." *Critical Inquiry* 4 (1978): 809–838.
- Burke, Kenneth. "On Catharsis, or Resolution." *The Kenyon Review* 21 (Summer 1959): 337–375.
- Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.
- Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Berkeley, CA: University of California Press, 1970.
- Burke, Kenneth. *The War of Words*, eds. Anthony Burke, Kyle Jensen, Jack Selzer. Berkeley, CA: University of California Press, 2018.
- Carter, C. Allen. *Kenneth Burke and the Scapegoat Process*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 1996.
- Clark, Gregory. *Civic Jazz: American Music and Kenneth Burke on the Art of Getting Along*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Crable, Bryan. "Distance as Ultimate Motive: A Dialectical Interpretation of A Rhetoric of Motives." *Rhetoric Society Quarterly* 39 (Summer 2009): 213–239.
- Crable, Bryan, ed. *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*. Anderson, SC: Parlor Press, 2014.

Eadie, William F. "Stories We Tell: Fragmentation and Convergence in Communication Disciplinary History." *The Review of Communication* 11 (2011): 161–176.

Henderson, Greig; Williams, David Cratis, eds. *Unending Conversations: New Writings by and About Kenneth Burke*. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001.

Olson, Jaclyn S. "Our Bodies and the Language We Learn: The Dialectic of Burkean Identification in the 1930s." *Rhetoric Review* 38 (2019): 258–270.

Rueckert, William H., ed., *Essays Toward a Symbolic of Motives*. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2007.

Selzer, Jack. *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns, 1915–1931*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.

Steinmann, Martin, Jr., ed. *New Rhetorics*. New York: Scribner's, 1967.

Thames, Richard H. "The Gordian Not: Untangling the Motivorum (1)." *KB Journal* 3 (Spring 2007). Online at <http://kbjournal.org/thames1>.

Thayer, Lee O., ed. *Communication: Ethical and Moral Issues*. New York: Gordon & Breach Science Publishers, 1973.

Thonssen, Lester, Baird, A. Craig, and Braden, Waldo W. *Speech Criticism*. 2nd ed. Malabar, FL: Robert E. Krieger Publishing Company, 1970.

Wess, Robert. "Looking for the Figure in the Carpet of the Symbolic of Motives." *KB Journal* 3 (Spring 2007). Online at <https://kbjournal.org/spring2007wess>.

Zappen, James P. "Kenneth Burke on Dialectical-Rhetorical Transcendence." *Philosophy & Rhetoric* 42 (2009): 279–301.

Received: 20 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-43-59>

Corey ANTON

FACING THE GORGON:
KENNETH BURKE ON DRAMATIC FORM, CATHARSIS,
AND TRANSCENENCE

Abstract: Drawing mainly upon the thinking of Kenneth Burke, this essay overviews a few psychological functions performed within dramatic works of art. It shows how dramatic works of art (e.g. novels, plays, films, and even TV shows) operate as subtle modes of applied psychology: they offer different types of therapeutic benefits for those who produce such works and also for those who read them and/or audience members who witness them. I try to bring out how modes of catharsis as well as means of transcendence are afforded by dramatic form within art. Even more specifically stated, I review some of Burke's ruminations upon his own semiautobiographical novel, *Towards a Better Life*, and I outline how dramatic works of art provide adequate symbolic distance for sizing up one's life situations and for facing various challenges that can otherwise be too difficult to face head-on. Through symbolic and artistic maneuvers, which enable kinds of identification, authors and audience members learn to face their demons and gain new psychological resolves and/or vistas of self-understanding.

Keywords: Kenneth Burke, dramatic form, catharsis, transcendence, Greek mythology, formal causality, final causality, Perseus myth, popular culture.

© 2020 Corey Anton (PhD, Professor, Grand Valley State University, Allendale, Michigan USA) antonc@gvsu.edu

Кори АНТОН

ВЗГЛЯД ГОРГОНЫ: КЕННЕТ БЕРК О ДРАМАТИЧЕСКОЙ ФОРМЕ, КАТАРСИСЕ И ПРЕОДОЛЕНИИ

Аннотация: В этой статье, главным образом с опорой на теории Кеннета Берка, рассмотрены некоторые психологические механизмы, заложенные в драматическую форму. Предпринимается попытка проанализировать, как драматические произведения (например, романы, пьесы, фильмы и даже телешоу) незаметно приобретают функции инструментов практической психологии: они оказывают разного рода благотворное терапевтическое воздействие как на тех, кто их создает, так и на своих читателей/зрителей. В статье показано, как драматическое искусство дает возможность в той или иной форме пережить катарсис и преодолеть собственные границы. Говоря конкретнее, рассматриваются некоторые размышления Берка о его собственном полуавтобиографическом романе «В поисках лучшей жизни» (*Towards a Better Life*) и прослеживается, как драматические произведения искусства позволяют человеку отойти на символическое расстояние, необходимое, чтобы оценить ситуации, с которыми он сталкивается в жизни, и решить различные задачи, которые без этого опыта показались бы ему непосильными. За счет символических и художественных приемов, которые помогают вживаться в изображаемые события, авторы и публика учатся справляться со своими страстями, находить новые психологические решения и/или открывать новые грани собственной личности.

Ключевые слова: Кеннет Берк, драматическая форма, катарсис, преодоление, греческая мифология, формальная причина, конечная причина, миф о Персее, популярная культура.

© 2020 Кори Антон (PhD, профессор, Государственный университет Гранд-Вэлли, Аллендейл, Мичиган, США), antonc@gvsu.edu

Introduction¹

In a revealing chapter entitled “On Stress, Its Seeking,” published within Samuel Klausner’s edited book, *Why Man Takes Chances*, Kenneth Burke explains three different orders of motives in dramatic works (e.g. aesthetic or internal, personal or psychological, and social or environmental). He furthermore ruminates upon the nature of stress as it relates to tragedy and comedy, and, for his primary illustration, he focuses on the ‘why and what for’ regarding his semiautobiographical novel *Towards a Better Life*. A good deal of the chapter examines the formal aesthetics which engage the main character, Neal, in “a grotesque tragedy with the birth of comedy ambiguously in the offing,”² and, while the ‘perfection’ of Neal’s fatal flaw, i.e. celebrating “his ‘despisals’ as a ‘vocation’”³ helps to keep the plot going, it more interestingly bears homeopathic effects for Burke as well as for readers. Hence, by taking items of concern from his personal life and giving them reflective distance as imagined through distorted and displaced artistic forms, Burke’s *Towards a Better Life* not only enables an aesthetic catharsis and transcendence for its readers—it worked its potent magic upon Burke himself. In this reflexive way, Burke shows how all three orders of motives can coalesce most productively within semiautobiographical dramatic works.

Form, Catharsis, and Transcendence

For Burke, the homeopathic potentials provided by dramatic art can be examined by first considering how artistic form, catharsis, and transcendence all intertwine. Most basically stated, *art*—as a massive edifice of substitution, condensation, displacement, stylistic maneuvers, and other subterfuges of form—enables catharsis and transcendence. As vicarious substitution, dramatic art enables a cathartic purging and release; by draw-

¹ I wish to first acknowledge Don Burke’s 1995 seminar in “Early Kenneth Burke” at Purdue University where I first encountered some of these ideas. Second, I wish to thank Erik Garrett and Bryan Crable for putting together the 2013 National Communication Association Conference session in Washington DC, where I was able to first present these ideas orally and gain valuable feedback from colleagues. I also need to thank the Kenneth Burke division of the Central States Communication Association for allowing me to present some an earlier draft of the paper during its 2016 Convention. Finally, I need to thank Valerie V. Peterson, Brooke Bellamy, and Bryan Wehr for editorial assistance and useful conversations during the final stages of production.

² Burke, Kenneth. “On Stress, Its Seeking.” Klausner, Samuel Z., ed. *Why Man Takes Chances: Studies in Stress-Seeking*. New York: Anchor Books, 1968: 85.

³ Burke, Kenneth. “On Stress, Its Seeking”: 82.

ing upon symbolic resources and articulating these resources into a certain form, people can transcend their personal quandaries or existential troubles by breaking through into different states of mind (e.g. resolve, confidence, consolation, etc.). When witnessing some dramatic work of art, whether a Greek or Shakespearean tragedy, or the homeliest of TV melodramas, different audience members experience different degrees of catharsis and transcendence. Much of that variance depends upon the aesthetic styling and artistic forms, but it also depends upon the personal circumstances and interpersonal situations—the motives, attitudes, and psychological dispositions—of particular audience members.

These two issues—elements of style internal to the art itself and dimensions of aesthetic relevance to the audience—can be understood further by employing Burke's terms and concepts. A good place to begin is Burke's *Counter-Statement*, and, in particular, his distinction between the *psychology of the hero* (largely the *psychology of information*), and the *psychology of the audience* (largely the *psychology of form*). Burke suggests that, at a minimum, a dramatic work can gain and maintain motivational coherence only if the artist carefully presents certain kinds of information on the stage at the right time (setting, costumes, gestures, lines, etc.). As any character's motivations remain intertwined with their situations as well as their interactions with other characters, the audience must understand why these particular characters are doing what they are doing. At this level of analysis, we identify the *psychology of the hero*: characters find themselves within situations that bear publically intelligible motivations in their own right. The characters' actions, their doings and non-doings, contain directives internal to those particular scenes and/or to the situations depicted by the play in its entirety. They chiefly keep the plot going. All of the above must be analytically differentiated from (and should not be confused with) the *psychology of form*, which is also, principally, the psychology of the audience.

Regarding the psychology of form, the artist not only needs to draw upon stylistic maneuvers, dramatic tactics, rhetorical and aesthetic strategies and the like, but must do so in such a way that the overall effect bears upon the building of appetites and the adequate satisfying of those appetites. It thus refers to the modes of catharsis and transcendence afforded to audience members by the symbolic action contained in the drama. Some of the appetites and patterns of experience that must be met or resolved remain so perennial, obvious, and taken-for-granted, that they easily escape attention or hardly appear worth mentioning. Nonetheless,

people always bring with them various kinds of appetites, and those can be played upon for cathartic ends.⁴ For example, when entangled in situations involving trust, vulnerability, love, infidelity, betrayal, murder, and the like, individuals may gain much by witnessing particular—*highly similar but not wholly identical*—fictional situations dramatically placed before them. As Burke suggests, “the topics exploited for persuasive purposes *within* the play will also have strategic relevance to kinds of ‘values’ and ‘tensions’ that prevail *outside* the play.”⁵ In fact, audience members whose life circumstances and existential predicaments most closely match the character’s situations (in sheer principle rather than existential detail) are most susceptible to the homeopathic potentialities latent within the drama. In summary, then, dramatic art needs to sustain the motivation of the characters internally, making sure that characters do and say only what makes sense in reference to the plot, subplot, etc., but it also needs to maintain the interest of the audience and psychologically manage the audience’s wishes and desires. Whether audience members suffer from an unrequited love, a yearning for justice, a betrayal and a hunger for revenge, or perhaps, the simple craving to flee from quotidian boredom if only for a moment, such existential material calls upon the artist to reach well beyond motivations internal to the art itself. They refer us, fundamentally, to the *psychology of the audience*.⁶

An additional noteworthy difference between the psychology of form and the psychology of information is that the former—as always drawing upon natural curves of emotion and appetite—can be repeated or re-enacted without significant degeneration.⁷ As Burke suggests, “Music, then, fitted less than any other art for imparting information, deals minutely in frustrations and fulfillments of desire, and for that reason more often gives us those curves of emotion which, because they are natural, can bear repetition without loss.”⁸ Hence, music is accordingly more well suited to the psychology of form, whereas information cannot bear repetition

⁴ See Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. Berkeley, CA: University of California Press, 1968: 149–56.

⁵ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 81.

⁶ See Burke’s discussion of “Perfection” in *Counter-Statement*: 178–81.

⁷ Also see Anton, Corey. “On the Nonlinearity of Human Communication: Insatiability, Context, Form.” *The Atlantic Journal of Communication* 15:1 (2007): 79–102.

⁸ Burke, Kenneth. *Counter-Statement*: 36.

without loss of meaning and is sought again only because it had been forgotten. In some important regards, then, dramatic art was (and still is for some people) “psychology” at its best. Such a view stands in obvious contrast to many modern “scientific” approaches to human psychology. In the wake of countless scientific studies and the deluge of information associated with them, many people have assumed that their personal distresses, mental anguishes, existential trials, and psychological troubles can be aided only by more information about them, or perhaps, by a pill to fix what ails them. They underestimate their continuing need for the catharsis and transcendence afforded in and through dramatic action. This issue can be teased out with precision by carefully considering the fine line drawn between two of Burke’s claims. On the one hand, Burke suggests that, “Art, at least in the great periods when it has flowered, was the conversion or transcendence, of emotion into eloquence, and was thus a factor added to life.”⁹ In harmony with this though in significant contrast, he maintains that, “Truth in art is not the discovery of facts, not an addition to human knowledge in the scientific sense of the word. It is, rather, the exercise of human propriety, the formulation of symbols which rigidify our sense of poise and rhythm.”¹⁰ These two passages fit together even more harmoniously once we underscore how art, as a drive toward eloquence, bears upon psychological demands that cannot be “removed” or “solved once and for all.” At best, they can only be met and regularly dealt with, momentarily transcended, and perhaps increasingly understood. Unfortunately, though, as tides of information wash people over, with many increasingly drowning in scientific literalism, more and more people seek wholly scientific “fixes” for their interpersonal stresses and psychological quandaries. They find it increasingly difficult to recognize how various psychological troubles recur perennially. They likewise underestimate the extent to which some of these difficulties are best handled or dealt with through artistic and/or ritualistic means.

In many regards, the great tragedies of the ages performed routine but important psychological services that today, subtly and yet pervasively, are being replaced by a thickheaded literalism. Great tragic art throughout the ages routinely performed its medicinal work on and for people, treating those suffering from bad conscience and other ailments of desire. Artists helped to articulate and dramatically enact symbolic tensions but also of-

⁹ Ibid.: 41.

¹⁰ Ibid.

ferred various kinds of resolve and thus hopefully provided ripe conditions for catharsis and transcendence. A key question guiding these artists has been: ‘*How will this particular audience benefit from witnessing these particular acts and/or this kind of resolve to that particular situation?*’ Here, few things are more valuable than knowing the audience’s appetites and knowing how to play upon them for therapeutic ends.

The Complexities of Semiautobiographical Drama

In the classic Greek world both pity and fear were recognized as needing regular purging, and tragedy was explicitly known to serve this vital but routine psychological function. For this reason, some background regarding the Aristotelian influences on Burke is useful. By reviewing Aristotle’s four causes and showing how they relate to Aristotle’s distinction between a “simple plot” and a “complex plot,” we can more plainly reveal the interrelation between the ‘psychology of the hero’ and the ‘psychology of the audience.’ In fact, we can begin to reveal how their interminglement, especially within autobiographical or semiautobiographical works, enables increasingly potent modes of catharsis and transcendence.

For Aristotle, an artistic object such as a play or dramatic performance is the product of four interrelated causes (material, efficient, formal, final). All of these are part of what brings the play into being, what causes it to come into existence. The *material cause* includes all of the props, set design, costumes, and various objects and gestures that make up the overall production. The *efficient cause* would be the playwright or director who oversees the creation, composition, and direction of the play. The *formal cause*, perhaps the least directly perceptible, refers loosely to the play itself in the abstract, the script with directives and the idealized performances therein, including the expectations regarding the play, however vague, that audience members bring to the performance. The *final cause* refers to the ends served by the performance. These might be something as simple as entertainment or merriment, although, obviously, much more sophisticated aesthetic ends can be sought.

Now, we need to briefly review Aristotle’s distinction between a simple plot and a complex plot to reveal how formal cause and final cause potently come together for aesthetic ends. Within a simple plot, the characters act and undergo repercussions, but they remain largely unaware of the consequences of their actions; they fail to realize the overall situation. *Aesop’s Fables* might serve as exemplars of simple plots. Only the audience explicitly recognizes the relations between a character’s actions and

the outcomes. In a complex plot, on the other hand, the characters act with regard to their situations, and the audience not only witnesses the upshot that befalls the characters, but they get to see how characters themselves dramatically realize their situation. As the characters openly and visibly suffer *anagnorisis* before the audience, formal cause and final cause can join together: a complex plot opens to the possibilities of robust catharsis.

After having reviewed Aristotle's four causes and his two kinds of plot, we now can advance the foregoing discussion. The task is to carefully consider Burke's fascinating interpretation of the Perseus myth from the ancient Greek tradition.¹¹ Burke suggests that the Perseus myth holds a key to grasping one central dynamic within the ancient understanding of dramatic art. Perseus is the Greek hero who slays the Medusa, a mythical monster with snakes for hair and who immediately turns to stone anyone who looks directly upon her. Previous foes failed to conquer the Gorgon, for they gazed directly at her and were solidified in their tracks. Perseus takes guidance from the goddess Athena and uses a more oblique approach; he takes his stand against Medusa not viewing her directly, but rather, through the reflective image cast in the shield given to him by the goddess.¹² The metaphorical import of the myth, Burke argues, is that most people remain unable to face and deal with certain existential quandaries because of the danger of looking at them straight on. But, like Perseus' use of the shield, the artist's dramatic work provides a viable reflective surface that, accordingly, affords an image of one's problems, one that provides a perspective through which difficulties may be faced and addressed.¹³ Art, then, is a

¹¹ In addition to "On Stress, Its Seeking" also see Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. Berkeley, CA: University of California Press, 1974: 63; and also Rueckert, William. H. *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations*. 2nd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1982: 62–63.

¹² That Perseus' shield was divinely created as a special gift from Athena, who, knowing Perseus was son of Zeus, prepared him for the battle with Medusa, leads one to wonder if Burke, by his use of this particular metaphor meant to imply a divinely grounded prowess to artistic or symbolic work. At the very least, we should recall that, in the Epilogue from *The Rhetoric of Religion*, Burke has The Lord (TL) respond to Satan's questioning about the value of prayer and the like by suggesting the *sheer possibility* of a divine nature to language. Burke, voicing TL, writes: "And in any case, you will agree that, even if their ideas of divine perfection were reducible to little more than a language-using animals' ultimate perception of its own linguistic forms, this could be a true inkling of the divine insofar as language itself happened to be made in the image of divinity," in Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion*. Berkeley, CA: University of California Press, 1961: 289–299.

¹³ Georges Gusdorf well captures the spirit of these concerns where he writes, "Sainte-Beuve, a man of letters, said that for a certain kind of mind, 'writing is

gift given by the gods, one that offers a vital protection; people can, with reflective distance, face and do battle with problems that otherwise would be too oppressive and/or too ominous to address.

Explaining his own semiautobiographical novel, *Towards a Better Life*, in terms of the tight interplay between and among the artist, the artist's quandaries and motives, and the dramatic object, Burke writes,

Perseus is particularly relevant in this regard. Although one cannot stare directly at the Gorgon's head of his entangled motives without being as it were turned into stone, their nature as material for art acts as a kind of protective reflector. By the subterfuges of form, one may be able to examine one's difficulties quite 'realistically,' even though the instrument also has the properties of a magnifying glass which can transform a tiny spider into a huge, glowering, hairy ogre about to seize and devour the observer, who somehow imagines himself dwarfed and defenseless.¹⁴

This most intriguing metaphor illustrates the way in which an artist can examine personal quandaries or dilemmas in a close-up and yet also far-away manner. The objects "in the mirror" may be smaller, tamer, and humbler than they appear but by their exaggerated proportions one can gain both new perspective and fresh motivation. Symbolic reflections allow for various abstract condensations and displacements and other forms of substitution. As Burke elsewhere clarifies, "The poet's style, his form (a social idiom) is this mirror, enabling him to confront the risk, but by the protection of an indirect reflection."¹⁵ In keeping with the Perseus metaphor, the artist's work allows an indirect look, or a *symbolic distance* that benefits the artist's perspective and capacity to act with regard to troubles.

Dramatic art performs a double service, one for the audience and one for artist; catharsis operates at both the level of the art-audience relation as well as at the level of the artist-art relation. It hence works on artists themselves. In producing their art, artists may draw from their own

deliverance.' Such is the way of the writer: the discipline of expression frees him from the specters which haunt him. A victim of his own unfortunate love, Werther dies, but Goethe is saved... To speak, to write, to express is to act, to survive crisis, to begin living again, even when one thinks it is only to relive one's sorrow. Expression is a kind of exorcism because it crystallizes the resolve not to let oneself go." Gusdorf, Georges. *Speaking (La Parole)*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1965: 73.

¹⁴ Burke, Kenneth. "On Stress, Its Seeking.": 92.

¹⁵ Burke, Kenneth. *Philosophy of Literary Form*: 63.

experiences in such a way as to distort and disfigure original situations and yet, by focusing upon principles rather than factual details, they extend, if not downright amplify, the artwork's cathartic potency. The point here is that dramatic art plays a vital psychological role for audiences and authors alike. Imagine, for instance, individuals in relationships peppered with jealousy, doubt, mistrust, and betrayal. Such individuals, if they were to produce dramatic pieces of art, may work through their own trials by bringing their own emotional states and existential situations into as much eloquence as they can muster. And, here, Burke's 'principle of perfection' directly relates to the development of symbolic resources (i.e. sufficient symbolic space for speculative rearranging) as a means of facing psychological quandaries and sources of distress.

In discussing his personal relation to the events that unfold on account of and generally around his main character, Neal, Burke explains how his life, in various forms, lent material to the fiction and how the fiction became, to various degrees, a form of homeopathic magic for dealing with his situation. Burke clarifies the semiautobiographical dramatic relation in this passage:

...although the actual story is a fiction from beginning to end, in principle it was 'true'—at least in the sense that...it produced a monster by magnifying some aspects of the author's character and minimizing others. In this alembicated sense, it was a perversely idealized self-portrait. The author was in a state of acute internal conflict owing to maladjustments in his personal affairs. He was caught in a kind of dilemma from which such imaginings seemed like a kind of escape, or at least relief...I am trying to make as clear as possible those respects in which a story that is totally false in its details can somehow be true in principle.¹⁶

Burke thus maintains that the perversely similar situational depictions, as a kind of self-portrait, fail in terms of accurate representation of their original "real life situation." Nevertheless, the underlying principles express a truth, one that works throughout the novel to enable a vicarious release, a homeopathic drawing out and quelling of passions.

Citing Milton, Burke writes, "tragedy is designed 'to temper and reduce' such passions as pity and fear 'to just measure with a kind of delight,

¹⁶ Burke, Kenneth. "On Stress, Its Seeking": 91, 93.

stirred up by the reading or seeing of those passions well imitated.”¹⁷ This notion of “well imitated” nicely leads into Burke’s ideas of “perfection.” Burke identifies the “principle of perfection,” another Aristotelian derived idea, as the tendency in life for things to fully become themselves, to fulfill themselves by following out their telos, their *entelechy*. Just as the oak is the perfection of the acorn, so atomic bombs are the perfection of sticks and stones as weaponry. For Burke, then, we can speak ironically of the perfect fool or the perfect villain as much as we can speak of the perfect ending to a wicked deed. In all of these cases, we refer to “the end of the line,” the fullest embodiment and/or the most completed stage of growth and progression. Within artistic presentations, perfection takes the crucial role of driving the artist to concoct the most effective, i.e. aesthetically distilled, medicines. The logic of homeopathic magic is not only that “*like causes like*,” but that weaker forms are naturally drawn to stronger, more potent forms. Consider the medieval cures for jaundice: the sick went to the apothecary shop and paid to stare at a canary or the most yellow object the local alchemist could obtain. The idea was that the “purer” the yellow, the more that the less pure would be drawn to its purity—(for that which is more pure, it was reasoned, must be the source of the less pure). Such misplaced application of “homeopathic medicine” seems silly by today’s perspective. But this should not hide from view the many ways that such perfectionist principles can be used for psychological ends within dramatic art. As Burke’s *Towards of Better Life* makes clear, an artist’s ‘strategic fictions’ of personal quandaries can temper the intensity of passions by homeopathically depicting aspects of life at “monstrous” proportions.

Burke’s general insights—that he was able to face his own quandaries through poetic process, and that without the novel to provide artistic distance for thoughtful reconsiderations he would have been at a loss—imply that art is in some ways most valuable to artists themselves. He spells out how he personally benefitted from his mostly imaginary tale:

According to my tentative notion, all such fictions are ‘ideal contemplations’ of personal experiences that are circumstantially quite different; but they contain some problematic motivational trace which, if isolated and made absolute, would be symbolized most accurately—or with most dramatic thoroughness, most ‘drastically’—by such a fulfillment as the fiction settles on. And I would tinker with the possibility that any such aesthetic imitating

¹⁷ Ibid.: 92.

of motives prevailing outside the realm of art can have literal analogues involving persons who in effect make up such works of art but live them wholly in the realm of life itself, and without the benefit of the formal reflector that Perseus had in his battles with the snake-headed monster he could not dare to look upon.¹⁸

An artist's personal problems, Burke suggests, may be symbolically amplified and distorted, perverted and rearranged, and yet, through the work of art, the artist can now look at what was previously psychologically inadmissible or psychically unapproachable. So, although audiences may admittedly take away some benefit from the kinds of catharsis and transcendence dramatic art presents, it may be when the artists are able to become their own audiences, and the audience their own artists, that people learn not only how to approach Medusa but how to face her in battle.¹⁹

Facing the Gorgon

We can enjoy the possibilities of catharsis and transcendence within dramatic art only because we so easily project ourselves into witnessed situations while remaining at a distance. Our susceptibility to imitative dramatic magic seems to occur largely because “perfected similarities” naturally cathect their lesser forms. We thus can “perfect” the ideas just mentioned, offering what at first pass likely appears as a flagrant overstatement: *any fictional story that meaningfully speaks to you is in some way about you, even if only indirectly.*

If lullabies, as Burke suggests, offer easily overcome obstacles, then, comparatively, folktales present tightly perfected narratives, ones that provide simple symbolic structures designed for easy release. Consider, as one simple example, the well-known fairy tale, “The Three Little Pigs.” This story is clearly fantasy, is filled with many species of substitution, displacement and condensation, and yet is likely the imaginative product of some actual person(s) facing a real threat and having various alternative

¹⁸ Ibid.: 94.

¹⁹ Rueckert rightly observes that the Greek Myth includes two other gifts from the gods, the winged-shoes and the sword, and he attempts accordingly to add them to the logic of Burke's account. As Rueckert suggests, “The sword and winged shoes are as important as his shield if one is to take Perseus as Burke's figure of the poet.” [Rueckert, William. *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations*: 63.] His account is provocative and heuristic but also a bit overly literal. We can settle for the fact that symbols afford people with a sense of moving from place to place, of facing demons, and, sometimes, of slaying them.

resources and/or precautionary materials at their disposal. This classic Western tale, though purportedly about pigs, wolves, and different building materials and their relative safety, is obviously loose and metaphorical enough to be substitutable for any individuals, countless threats of various sizes, and numerous other kinds of resources for safety and protection. The “big bad wolf” is a nasty gorgon, a distorted and personified perfection of “threat” generally understood, just as the houses stand for different means of defense. Hence, by “perfecting” threats and troubles in this symbolic way, real challenges and hardships crystallize into symbolic form and now offer means of strategic coping and transcendence. The fable of the “The Three Little Pigs” asks us, if only in a roundabout way, whether or not we have “built our houses out of brick,” though, obviously, we are not talking about either houses or bricks!²⁰ Where substitution operates as a basic rule, principles maintain their truth regardless of variance in details and particulars. Such robust substitution is the very forcing bed of catharsis and transcendence; were we unable to move comfortably through such substitutions, catharsis and transcendence would be impossible.²¹

When individuals suffer under supervision from a bad boss and find their co-workers annoying or incompetent, they may take cathartic pleasure by sitting in front of the TV and watching *The Office*. Similarly, those struggling with an overbearing mother-in-law may find the reflective artistic distance of *Everybody Loves Raymond* to have quite a comedic cathartic effect. If people have anxiety regarding their social status and comparative value, they may take some symbolic relief in viewing a show such as *Keeping Up Appearances*. Urbanites worried about their relationship possibilities, indiscretions, and fidelities, may take solace in watching *Friends* or *Sex in the City*, whereas elderly widows, now dealing with life on their own, may find the dramatic art within *The Golden Girls* to whet and feed their existential appetites.²² For those with fears regarding marriage

²⁰ It is worthwhile, too, to consider how the different renderings of the tale turn it from a simple plot to a complex one. In early versions, both first and second pig get eaten by the wolf, whereas, in some later versions, the two pigs successively flee from their wrecked domiciles to find safety in the remaining pig’s house. These later stories cast pigs that seem to realize that they had failed to make adequate preparations (i.e. they somewhat suffer *anagnorisis* for the readers/listeners).

²¹ Also see Anton, Corey. *Sources of Significance: Worldly Rejuvenation and Neo-Stoic Heroism*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2010.

²² One point of exploration for future scholarship would be the artistic connection between Burke and Marshall McLuhan. The argument would go something like this: In the contemporary US scene, comedies, especially sit-coms, have taken up a great deal

and married life, shows such as *The Honeymooners*, *All in the Family*, or perhaps, *Married with Children* may, depending upon one's generation, scratch a vital itch. But the television shows just listed should not be taken to imply an overly literal and somewhat constraining sense of homeopathic principles. No such literalism holds sway.

Given the loose and rangy potentials of substitution, a capacity for maintaining symbolic integrity despite various displacements, condensations, hyperboles, and the like, we might consider how the flurry of medical shows in the 1990s such as *ER* captured the interest of anybody who felt increasing pressures and heavy demands in their lives; they thus found some relief by vicariously witnessing even higher pressure stakes played out before them. Or consider more current television shows such as *Dexter* or *Breaking Bad*, where moral ambiguity is negotiated in front of viewers who can maintain considerable symbolic distance. Zombie shows, too, such as *Walking Dead*, appeal to people, not because audience members are zombies or actually fear zombies, but because of a vague and general fear of lifeless and unanimated humans (of corporate drones), of people whose agency seems compromised, or of people who are unable to be reasoned with and whose blind drives threaten the living.

Film, too, perhaps obviously, well illustrates how people face their Gorgons. One notable example can be seen in *Planes, Trains and Automobiles*, written, produced, and directed by John Hughes. In this well-known and popular holiday movie, Neal Page, played by Steve Martin, is a successful and somewhat neurotic executive who, due to a cascading series of unfortunate happenstances in his attempt to get home for Thanksgiving, is forced to share rides of all sorts with Del Griffith, an optimistic and uninhibited shower-curtain ring salesman, played by John Candy. Their adventures, for Neal, were hair-raising, frustrating, and often traumatic, while Del always seemed to take things in stride. Near the very end of the

of the artistic space in mass media. The mass media is filled to the brim with "good vs. evil" drama, but, in most cases, the villain gets killed or caught and punished, and the audience enjoys a happy ending. Within mainstream US culture, almost everyone loves the theme of 'good wins in the end and all live happily ever after.' The obvious exception, the place where tragedy still reigns throughout the culture, is that *living art* popularly known as collegiate and professional athletics. Games, mass mediated (i.e. televised) sporting events, carry increasing amounts of the tragic element by which pity and fear can be cathected. If McLuhan correctly suggests that games are a microcosm of a culture, giving visible form to the kinds of tensions and stresses that culture and life pose, then today's sports seem to be one of the main domains where people can witness nonfictional tragic action: See McLuhan, Marshall. *Understanding Media: Extensions of Man: Critical Edition*. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003: 315–27.

film, Neal unexpectedly realizes how his awkward traveling companion, Del, had been covering up and downplaying his personal tragedies. Scanning back over his memory and noticing a collection of inconsistencies, Neal suddenly realizes that things are not at all what he had thought. The lug-headed oaf he'd had for his traveling buddy was not, in fact, soon to be reunited with his wife. Running back to the station, Neal finds Del sitting in a desolate train station alone on the holiday. Del, not wanting Neal to take pity on him, states that he is running late but he will catch up with his wife later. Neal does not buy it. There, in this empty station, Del finally admits, for the first time in the movie, that he'd been lying all along. Still smiling and trying to cover it over, he admits that his wife died years earlier. About this painfully beautiful scene much more could be said, but suffice it to say that we can know with reasonable certainty that Hughes experienced something like this unfolding of events, *if only in principle*.²³ In fact, when Hughes was asked about how he came up with the idea for the film, he stated, "This actually happened to me. I left Chicago, for New York, on a one day trip...and ended up in Wichita, and got home five days later..."²⁴ Granted the characters and events have been made larger than life, amplified and distorted for dramatic effect, but they no doubt offer up a psychological truth of the first order.

One final and rich example of semiautobiographical catharsis can be found in the contemporary television show *30 Rock*. In it, the character Liz Lemon, both written and acted by Tina Fey, stands as a double semi-autobiographical reflection of Fey and her existential dealings. The show itself is about a television show, and in many ways is self-similar to, and reflective of, the kinds of situations likely to be encountered behind the scenes. The particular episodes that most clearly exemplify autobiographical styling occur near the end of the show, when Fey herself actually

²³ In an interview about the movie, Hughes clarifies that in the original set up, Martin escapes Candy, hops on a train, makes it home for Thanksgiving only to discover that Candy, a nuisance to the very end, followed him home in a cab. Hughes, strongly disliking the character, changed the ending post-production, and with the help of Paul Hirsch, the movie editor, was able to make Candy "a noble person" who realizes that he was unwanted. This allows Martin to go back to his family (while Candy goes off to suffer alone) until Martin realizes that Candy is actually a tragically lonesome noble person, and seeks him out to invite him back for Thanksgiving. See Appelo, Tim. "The Truth About John Hughes and Dede Allen." *Thompson on Hollywood*, 2010. Online at http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/the_truth_about_john_hughes_and_dede_allen

²⁴ See Appelo, Tim. "The Truth About John Hughes and Dede Allen."

becomes pregnant and eventually leaves the show to have her baby. Within the show, Fey's pregnancy becomes converted into a decision, for Liz Lemon, to adopt children. Many of the woes associated with parenting are still represented but they are refigured and recast, made to align with Lemon as a character who fits with the other characters on the show, and also to meet audience needs. Very likely, they were also part of Fey's own coming to terms with principles needing expression. She may have been trying, by telling the adoption story, to find grounds for re-identifying with the LGBT crowd that had grown critical of Tracy Morgan and, by association, the show. Perhaps she was amplifying a kind of love, one not based in bloodline, that she wanted to advocate and that she thought more audience members could relate to and needed to hear. Maybe she was trying to adjust to the fact that her own children were being raised by a nanny, and she wanted to emphasize, to herself and others, how love and parental guidance need not come solely from one's biological parents. Perhaps she sought to present dramatically exemplified commitments that people ought to be ready for if they wish to become successful parents. It might have been some combination of these or maybe something else. One cannot be sure.²⁵ At the least, in some regards, the decisions that were made in scripting Lemon's adoption of children were more than the artist's special prerogative for carefully overseeing a dream the public dreams.²⁶

It was a semiautobiographical drama by which Fey, as artist (writer, director, and actress), symbolically dealt with private affairs through public means. William Gass once wrote that he sometimes attends Halloween costume parties dressed as himself and in that way no one suspects that he is there.²⁷ In a similar regard Fey may have been able to deal with her own dilemmas by living them out, amplified and distorted but true in principle, as Liz Lemon.

²⁵ See Fey, Tina. *Bossypants*. New York: Little, Brown and Company, 2011.

²⁶ In significant ways, all people work the nightshift as artists. Admittedly, everybody is sleeping on the job, but, nonetheless, they seem to create and consume private semiautobiographical dramas as they dream. The principle of substitution operates within the dream, allowing dreamers to conjure, address and/or resolve unrecognized and /or repressed difficulties, but, unfortunately, such "eloquence" unfolds without the benefit of conscious direction and foresight. Dream symbols, originally composed by and for a sleeping audience, may seem rather vague and unspecified to the fully awake, rational mind. As Burke suggests, sleepers are so lazy that their symbolic expressions willingly proceed through the roughest and loosest of approximations; any remote connection or slight semblance functions well enough for the dreaming mind.

²⁷ Gass, William H. *Habitations of the Word*. New York: Simon and Shuster, 1985: 207.

This brief review of a few of Burke's basic ideas attempted to reveal the tight interconnection between dramatic form, catharsis, and transcendence. It tried to disclose not only the ways that audience members and artists benefit psychologically from dramatic works, but, also, it sought to show how, given the interweaving of formal cause and final cause within complex plots, semiautobiographical works serve an especially interesting aesthetic purpose. Here we can see so clearly that dramatic art is much less a representation of life as it is a part of the way artists convert their existential quandaries into eloquent and potent forms of homeopathic magic.

REFERENCES

- Anton, Corey. "On the Nonlinearity of Human Communication: Insatiability, Context, Form." *The Atlantic Journal of Communication* 15:1 (2007): 79–102.
- Anton, Corey. *Sources of Significance: Worldly Rejuvenation and Neo-Stoic Heroism*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2010.
- Appelo, Tim. "The Truth About John Hughes and Dede Allen." *Thompson on Hollywood*, 2010. Online at http://blogs.indiewire.com/thompsononhollywood/the_truth_about_john_hughes_and_dede_allen
- Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. Berkeley, CA: University of California Press, 1968.
- Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966.
- Burke, Kenneth. "On Stress, Its Seeking." Klausner, Samuel Z., ed. *Why Man Takes Chances: Studies in Stress-Seeking*. New York: Anchor Books, 1968: 75–103.
- Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. Berkeley, CA: University of California Press, 1974.
- Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion*. Berkeley, CA: University of California Press, 1961.
- Burke, Kenneth. *Towards a Better Life*. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.
- Fey, Tina. *Bossypants*. New York: Little, Brown and Company, 2011.
- Gass, William H. *Habitations of the Word*. New York: Simon and Shuster, 1985.
- Gusdorf, Georges. *Speaking (La Parol )*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1965.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: Extensions of Man: Critical Edition*. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.
- Rueckert, William. H. *Kenneth Burke and the Drama of Human Relations*. 2nd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.

Received: 15 Aug. 2020
Date of publication: 30 Nov. 2020



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-60-80>

Greig HENDERSON

READING THE SIGNS WITH KENNETH BURKE (1897–1993)

Abstract: Always attuned to the dialectical relationship between literary productions and their sociohistorical contexts, the writings of Kenneth Burke refuse to essentialize literary discourse by making it a unique kind of language. This article maintains that Burke's theory of literature and language as symbolic action is capable of encompassing both these intrinsic and extrinsic aspects without being reducible to either of them. Dramatism is his name for the theory, and its strength derives from its recognition of the necessarily ambiguous transaction between the system of signs and the frame of reference. Nevertheless, there is an essentializing tendency in Burke's thought. Logology, a perspective on language that achieves fruition in *The Rhetoric of Religion* (1961), is symptomatic of this tendency. I argue that there is a perceptible discontinuity between the dramatistic idea that literature and language are to be considered as symbolic action and the logological idea that words about God bear a strong resemblance to words about words. Logology—words about words—discovers in theology—words about God—the perfectionism implicit in all discourse. I conclude, however, that despite his flirtation with linguistic essentialism, Burke never loses sight of the fact that words are first and foremost agents of power, that they are value-laden, ideologically motivated, and morally and emotionally weighted instruments of persuasion, performance, representation and purpose. As a form of symbolic action in the world, literature is inextricably linked to society and history—it is not a privileged form of language that exists in its own separate and autonomous sphere.

Keywords: dramatism, situation/strategy design, dream/prayer/chart triad, dramatistic pentad, grammar/rhetoric/symbolic/, the paradox of substance, terministic screens, hierarchic psychosis, entelechial motive, logology.

© 2020 Greig Henderson (PhD, Professor Emeritus, Department of English, University of Toronto, Toronto, Canada) ghenders@chass.utoronto.ca

Грейг ХЕНДЕРСОН

ИССЛЕДУЯ ЗНАКИ С КЕННЕТОМ БЕРКОМ (1897–1993)

Аннотация: Кеннет Берк, всегда чуткий к диалектическим отношениям между литературными произведениями и их социально-историческими контекстами, в своих сочинениях отказался от взгляда на литературный дискурс как некую готовую данность, увидев в ней особый тип языка. Основной тезис настоящей статьи заключается в том, что взгляд Берка на литературу и язык как символическое действие способен охватить как внутренне присущие им, так и внешние аспекты, не сводя суть дискурса ни к тем, ни к другим. Берк назвал свою теорию «драматизмом», и ее достоинство состоит в осознании неизбежной двойственности отношений между системой знаков и точкой зрения. И все же в мышлении Берка присутствует тенденция к эссенциализму. Эта тенденция проявляется в логологии – подходе к языку, который нашел наиболее полное отражение в «Риторике религии» (*The Rhetoric of Religion*, 1961). На мой взгляд, прослеживается явное противоречие между теорией драматизма, согласно которой литературу и язык надлежит рассматривать как символические действия, и тезисом логологии о том, что слова о Боге в значительной мере близки к словам о словах. Логология – слова о словах – видит в теологии – словах о Боге – совершенство, присущее дискурсу в целом. Однако я прихожу к выводу, что, несмотря на заигрывание Берка с лингвистическим эссенциализмом, он никогда не теряет из виду того факта, что слова являются в первую очередь орудиями власти, что они представляют собой наделенные некоторой ценностью, идеологически мотивированные и эмоционально нагруженные инструменты убеждения, действия, изображения и достижения цели. Литература, будучи формой символической деятельности в мире, неразрывно связана с обществом и историей: ее не стоит считать привилегированной формой языка, существующей в своем особом независимом пространстве.

Ключевые слова: драматизм, модель «ситуация – стратегия», триада «сон – молитва – план», пентада драматизма, грамматика/риторика/символика, парадокс субстанции, терминистические экраны, психоз иерархии, мотив энтелехии, логология.

© 2020 Грейг Хендерсон (PhD, почетный профессор, кафедра английского языка, Торонтский университет, Торонто, Канада) ghenders@chass.utoronto.ca

Literature and Language as Symbolic Action

Anticipatory of the linguistic and rhetorical turn in the human sciences, the critical writings of Kenneth Burke, the first collection of which appeared in 1931, exemplify many of the significant trends in modern literary theory: reader-response criticism, new rhetoric, discourse theory, structuralism, post-structuralism, and so forth. Never an endorser of American formalism, Burke persistently argues against the New Critical tendency to conceive of the text as an autonomous object. Throughout his writings, he refuses to essentialize literary discourse by making it a unique kind of language, and he is always attuned to the dialectical relationship between literary productions and their sociohistorical contexts. “Whatever ‘free play’ there may be in esthetic enterprise,” he writes, “it is held down by the pull of historical necessities; the poetic forms are symbolic structures designed to equip us for confronting given historical and personal situations” [Burke ATH 1984: 57].

Rejecting that sterile and static opposition between formalist and sociohistorical approaches to literature, Burke maintains that “words are aspects of a much wider communicative context, most of which is not verbal at all. Yet words also have a nature peculiarly their own. And when discussing them as modes of action, we must consider *both* this nature as words in themselves *and* the nature they get from the nonverbal scenes that support their acts” [Burke PLF 1973: xvii]. What Burke constructs is a theory of literature and language capable of encompassing both these intrinsic and extrinsic aspects without being reducible to either of them. Dramatism is his name for the theory, and its strength derives from its recognition of the necessarily ambiguous transaction between the system of signs and the frame of reference. Occupying a middle ground between the extremes of unreflexive objectivism and self-debilitating nihilism, Burke develops a critique of language that aims to demystify but not to debunk, for even if representation cannot be ontologically anchored in some transcendental signified or external frame of reference, it has a causal efficacy of its own in its power to induce attitudes and actions. To expose the epistemological fraud that representation often perpetrates is not to defuse, negate, or neutralize the work of power that representation can and does do.

According to Burke, “the ultimate metaphor for discussing the universe and man's relation to it must be the poetic or dramatic metaphor” [Burke PC 1984: 263]. Dramatism, he writes, is a method of linguistic and conceptual analysis that treats language and thought primarily as modes

of action rather than means of conveying information. All verbal acts are to be considered as symbolic action, and dramatism is built about the systematic view of language and literature as species of symbolic action. In his 1941 book, *The Philosophy of Literary Form*, Burke makes his first attempt to describe in detail the workings of symbolic action. For him, a work is composed of implicit or explicit equations (assumptions of what equals what). Along with what equals what (associative clusters), there are what versus what (dramatic alignments, agons, or oppositions) and what leads to what (narrative progressions, dialectical developments, or transformations).

Consider the famous opening paragraph of Socrates' *Apology*. The oppositions adduced by Socrates are falsehood versus truth, persuasion versus logic, the force of eloquence versus the force of truth, partial truth versus whole truth, set oration duly ornamented with words and phrases versus arguments which spontaneously occur, juvenile orator versus seventy-year old man, legal language versus the language of the marketplace, technical words versus common words, manner of words (style) versus matter of truth (substance), opinion versus knowledge, rhetoric versus dialectic. Socrates, of course, places himself on the "right" side of the dichotomy.

This opening paragraph alludes to a rich conceptual universe, and Plato's whole philosophical project is embodied in it. Two associative clusters emerge: on the one hand, there is deception, falsehood, persuasion, eloquence, partiality, rehearsed oratory, legal language, technical words, manner, style, opinion, and rhetoric; on the other, there is truth, logic, spontaneous argument, language of the marketplace, common words, matter, substance, knowledge, and dialectic.

Along with establishing the equations and oppositions that structure a work, we also need to analyze the relationship between linguistic strategies and extra-linguistic situations. "The situation-strategy design says in effect": The writer is not writing "in the middle of nowhere." Though his or her discourse "may be viewed purely within itself (in terms of its internal consistency), it is also the act of an agent in a non-literary scene," and, as time goes by, "it survives the particulars of the scene in which it is enacted" [Burke PLF 1973: ix].

In his initial musings, then, Burke links rhetoric and literature to situations, contending that "critical and imaginative works are answers to questions posed by the situation in which they arose. They are not merely answers; they are *strategic* answers, *stylized* answers" [Burke PLF 1973: 1].

They are strategic and stylized answers because there are many different ways of responding to the question of, say, segregation—one could advocate gradualism, direct non-violent action, or violent action. That is to say, critical and imaginative works answer situation-based questions in a particular, distinctive way. All discourse should be considered “as the adopting of various strategies for the encompassing of situations. These strategies size up the situations, name their structure and outstanding ingredients, and name them in a way that contains an attitude towards them....The situations are real, the strategies for handling them have public content; and in so far as situations overlap from individual to individual, or from one historical period to another, the strategies possess universal relevance” [Burke PLF 1973: 1]. Dr. Martin Luther King’s strategy of civil disobedience—direct, non-violent action—may be relevant to other political protests, protests that speak to us now.

As part of the situation/strategy design, Burke divides the verbal act into three components: dream, prayer, and chart. On the level of dream (“the unconscious or subconscious factors in a [text]” [Burke PLF 1973: 5]), symbolic action is symptomatic action and plays a compensatory or therapeutic role. It has an author-regarding element and is expressive, either directly or indirectly, of his or her psyche. The dream component involves the psychological and expressive elements embedded in a text. On the level of dream, an obsessive pattern of engrossments and avoidances expresses itself as a cluster of interrelated images, which in turn implies a structure of interrelated ideas. Images are thus supersaturated with ideas, and Burke suggests that we should take Freud’s key terms—condensation and displacement—as overall categories for the analysis of the text as dream. Events have a tendency to become metaphoric or metonymic representatives of other events. Condensation, the image as more than itself—a combining of several images or ideas into one—works along the metaphoric or vertical axis of meaning, whereas displacement, the image as other than itself, works along the metonymic or horizontal axis of meaning. For Burke the unconscious is structured like a language, and the critic is its cryptologist.

As waking dreams, texts express the obsessions and evasions of their authors, what engrosses or captivates them as well as what they are at pains to evade or avoid. Writers’ burdens are symbolic of their style, and their style is symbolic of their burdens. Jonathan Swift, for example, unveils an excremental vision, a revulsion toward materiality and the flesh. In *Gulliver’s Travels*, human beings are portrayed as Yahoos, filthy animals

who throw excrement at each other. With Nathaniel Hawthorne it is his ancestral guilt, his obsession with the sins of the father, with the racist persecution of Native Americans and the religious persecution of Quakers and witches. With Franz Kafka it is his paranoid vision of bureaucracy and authority, his fear of the father figure, his oedipal burden.

Dream, then, is both thematic and tropological. Metaphor is the trope of condensation, and metonymy is the trope of displacement. Condensation involves a fusion of unconscious desires whereas displacement substitutes the socially acceptable for the socially unacceptable. Freud maintains that the manifest content of a dream or text has a smaller content than the latent dream or text. Condensation is brought about by fusing latent elements into a single composite image, an image with multiple meanings. Objectionable and unacceptable thoughts are thereby disguised. In legal decision making, for example, graphic descriptions of sexual deviancy allow judges to combine disgust and desire at the same time, thereby fusing the reprehensible with the titillating and allowing us voyeuristic and perhaps vicarious pleasure in learning about all the ways people may deviate from the supposed heterosexual norm of reciprocal, affectionate sexual behaviour. Displacement replaces a latent element not by a component part of itself but by something more remote. As Freud suggests in one of his case histories, the plucking of bright yellow flowers may disguise and equal the fantasy of deflowering a young girl given to wearing yellow outfits.

Burke's point is not to endorse uncritically Freudian psychology but merely to use it a frame of reference for his consideration of the text as dream. As he proposes in "Freud—And the Analysis of Poetry," the problem with psychoanalytic interpretation is that it deploys an essentializing rather than a proportional strategy, treating the nucleus of fantasy as an origin or essence at the centre of the text instead of seeing it as but one ingredient in the overall motivational recipe. In regarding language as symbolic action in the multi-levelled Burkean sense, one looks not for originary causes but for the proportion of grammatical, rhetorical, and symbolical ingredients. The text as dream—the symbolic—is simply one of these ingredients; it is not the essence of the literary act. Thus it would be as great an error to regard dream as the origin or centre of the literary act as it would be to disregard the rich suggestiveness of psychoanalytic interpretation.

Freud's insights, Burke maintains, can be arrived at by tropological analysis alone, and the question emerges as to whether the psychoanalytic

machinery is necessary. What language is rhetorically doing on the figurative level can undermine and subvert what it is referentially saying on the literal level. It is a commonplace of postmodern thought that there is often a gap between the referential and the rhetorical, between what language literally *says* and what language figuratively *does*. In the depths of their imagery, Burke avers, writers cannot lie. Where there is eloquence, there is emotional investment.

Burke posits a terminological compulsion in language that eludes the conscious control of speakers or writers. There is what our language says and implies, which is not necessarily what we intend to say or imply. Our discourse generates implications that go well beyond our conscious intentions. What we want to say is often overshadowed by what our language says. In the depths of our imagery and figurative language, we reveal ourselves. Strange as it may seem, rhetorical language is a more reliable indicator of truth than referential language precisely because what language does rhetorically is often at odds with what it says referentially. Where a person is eloquent, there reside his or her deepest interests, values, and passions.

Burke's deconstructive analysis of *De Rerum Natura* in *The Philosophy of Literary Form* and *A Grammar of Motives* reveals the tension between Lucretius's literal and figurative motives, between what Lucretius wants to *say* philosophically and what his language *does* poetically. Lucretius talks about atoms and the void, saying everything happens because of the random collision of atoms and their contingent swerves, but his imagery evokes awe for the gods. He advocates atheism as a pain reliever but betrays an emotional stake in theism. Relief presupposes pain. Even though Lucretius is "wedded as a materialist...to the aim of analgesia," Burke points out that he "nonetheless builds up extremely emotional moments. For example, in trying to make us feel the great relief that would come to us from the abolition of the gods, Lucretius exposes himself to the full rigors of religious awe. He must make us realize *awe*, in the contemplation of heavenly distances and storms, in order to make us realize the full measure of the *relief* that would follow from the dissolution of this awe." Therefore, he becomes "somewhat an advocate against his own thesis. For in trying to build up a full realization of the awe, in order to build up a full realization of the freedom that would come from banishing the awe, he leaves us with an unforgettable image of the awe itself. We are left with the suspicion that he has never really freed himself from the awe, but that he has been fighting to repress it" [Burke PLF 1973: 152–53].

The referential and the rhetorical are thus “working at cross purposes,” for “something seems to have gone wrong with the *direction* of the poem, at least as regards to the philosophic ends of solace. The intention of showing that calamities are not acts of gods leads not to a *medical* treatment of symptoms, but to a *poetic* one, seeking to make the plague as vivid and picturesque as possible, and so building in one way the disturbing thoughts it is designed to remove in another” [Burke GM 1969: 162].

On the level of prayer (“the communicative functions of a [text]” [Burke PLF 1973: 5]), symbolic action has a rhetorical dimension or audience-regarding element, and induces attitudes and actions. Rhetoric deals with the arousal and fulfillment of expectations, and form, Burke argues, is “the psychology of the audience...the creation of an appetite in the mind of the auditor, and the adequate satisfying of that appetite” [Burke CS 1968: 31]. Whereas the expressionistic emphasis of dream reveals the ways in which the writer, with an attitude, embodies it in an appropriate gesture, the communicative emphasis of prayer deals with the choice of gesture for the inducement of corresponding attitudes.

Lastly, on the level of chart (“the realistic sizing-up of situations that is sometimes explicit, sometimes implicit, in poetic strategies” [Burke PLF 1973: 6]), symbolic action has a reality-regarding element. “The Symbol is the verbal parallel to a pattern of experience” [Burke CS 1968: 152] and has realistic content insofar as it encompasses the situation it represents. The encompassment is necessarily imperfect because human beings have no nonsymbolic or non-linguistic access to the structure of reality.

Grammar and Rhetoric

In *A Grammar of Motives* (1945) and *A Rhetoric of Motives* (1950), Burke elaborates the dream/prayer/chart triad of *The Philosophy of Literary Form* into a more sophisticated scheme: grammar (which corresponds to chart), rhetoric (which corresponds to prayer), and symbolic (which corresponds to dream).

Burke has a grammar in the Aristotelian sense of a set of verbal terms or categories by means of which a discourse can be analyzed, or, for that matter, performed in the first place. His dramatistic grammar centres on observations of this sort: For there to be an *act*, there must be an *agent*. Similarly, there must be a *scene* in which the agent acts. To act in a scene, the agent must employ some means or *agency*, and there cannot be an act, in the full sense of the term, unless there is a *purpose*. These five

terms—act, agent, scene, agency, purpose—Burke labels the dramatic pentad. His aim in *A Grammar of Motives* is to show how the functions which they designate operate in the imputing of motives.

The grammatical is a series of blanks to be filled out when one imputes motive to action, and any statement of motives involves the dramatic pentad of act (what was done), agent (who did the act and under what subjective conditions), scene (the environment in which the act took place, the extrinsic factors that determined it), agency (how the act was done, what instruments were used), and purpose (why the act was done, its ultimate motive or final cause). The grammatical blanks offer opportunities for “*disposition and transposition*” [Burke GM 1969: 402], and dialectic explores the combinatory possibilities. Different philosophical systems emphasize different parts of the pentad: realism emphasizes act, idealism emphasizes agent, materialism emphasizes scene, pragmatism emphasizes agency, and mysticism emphasizes purpose. The combinatory possibilities, of course, are endless, but Burke's point is that any statement of motives must deal with the five terms he has isolated even if it would foreground one and background the others. That is, the grammatical resources are principles and the various philosophies are casuistries in that they seek to apply these principles in and to the case of some actual and given sociohistorical situation. Burke attempts an ingenious casuistry of his own, taking major philosophic systems as cases and developing their distinctive characters in terms of their variant stress upon one or another of the terms of his pentad.

What Burke was doing in 1945 has a decidedly structuralist ring, especially his view of the subject or agent as the function of a system. As a method of discourse analysis, *A Grammar of Motives* is protostructuralist to the extent that structure in all kinds of texts can be accounted for by the terms of the pentad, which in their combinations, substitutions, and transformations show forth the gamut of possibilities for verbal action. It is anti-structuralist, however, to the extent that Burke recognizes that every grammar of motives implies a rhetoric of motives. Since every dialectic transposes and disposes the terms of the dramatic pentad in a uniquely constitutive fashion and with a uniquely exhortative attitude, every dialectic implies a rhetoric of action. Though Marxists might see the historical and economic *scene* as determinative of the *acts* and attitudes that *agents* engage in, their “scenic” grammar implies a program of social change that urges the strategic deployment of linguistic and political *agency* for the *purpose* of revolution. “The dramatic view of language, in terms of

‘symbolic action,’” Burke writes, “is exercised about the necessarily *suasive* nature of even the most unemotional scientific nomenclatures” [Burke LASA 1966: 45].

Timothy Crusius points out that in contrast to seeing grammar’s function as the “exploration of verbal forms, Burke sees rhetoric’s function as the overcoming of estrangement. Human beings are alienated from each other by differences of ethnic and social background, level of education, race, gender, age, economic class, etc. When language is used to overcome these differences, to foster cooperation and establish community, we are in the realm of rhetoric—and since all language use to varying degrees involves this end, all language use has a rhetorical dimension” [Crusius 1986: 24]. Rhetoric, of course, may do exactly the opposite; it may exacerbate alienation by accentuating differences, fostering competition, and undermining community. There is an obvious sense in which every identification rhetoric induces implies a concomitant dissociation, and vice versa. What Burke calls hierarchic psychosis is endemic to every society, and every text reflects the embarrassments, tensions, and alienations of a given socio-political hierarchy.

To the classical notion of rhetoric as persuasion, then, Burke adds the dramatistic notion of rhetoric as identification, by which he means the inducement to identify one’s own substance with something larger and more comprehensive. He also adds unconscious factors of appeal, especially as they pertain to the subliminal and *suasive* function of imagery. For Burke, grammar and rhetoric “are counterparts because to identify is to share substance with something or someone, the study of substance (or motivational essence) being the affair of grammar and dialectic, the study of tactics for achieving identification (or consubstantiality) being the affair of rhetoric” [Ibid.: 31]. Although rhetoric involves the formation of identity and the establishment and maintenance of affiliation and community, it is predicated upon division and difference. If identification and consubstantiality were really possible, there would be no need to induce them.

The need for rhetoric as an agent of symbolic identification arises out of the real differences that plague any given social order. Social malaise and division, Burke argues, are grounded in property structure and in the differentiation of social role imposed upon individuals in a complex heterogeneous society. “In any order,” he writes, “there will be mysteries of hierarchy, since such a principle is grounded in the very nature of language and reinforced by the resultant diversity of occupational

classes. . . . Language makes for transcendence, and transcendence imposes distance” [Burke RM 1969: 279].

Because of such diversity and distance, categorical guilts are implicit in any given social order, and human societies cohere because of literal or symbolic victims which the individual members of the group share in common. Catharsis, a stylistic cleansing of an audience, is effected by the tragic imitation of such victimage. Thus, on the level of the body politic, catharsis is a way of purging and purifying the civic tensions that are endemic to any order, for tragedy (in its role as a civic ceremony) can *symbolically* transcend modes of civic conflict that, in the practical realm of social relations, are never *actually* resolved within the conditions of the given social order (and the conflicts ‘natural’ to it).

Division and difference create the need for identification and consubstantiality, giving rise to what Burke calls a rhetoric of courtship between individuals who occupy different rungs on the social ladder. “‘Hierarchy,’” he writes, “is the old, eulogistic word for ‘bureaucracy,’ with each stage employing a rhetoric of obeisance to the stage above it, and a rhetoric of charitable condescension to the stage beneath it, in sum, a rhetoric of courtship [Ibid.: 118].... By the ‘principle of courtship’ in rhetoric we mean the use of suasive devices for the transcending of social estrangement” [Ibid.: 208]. The hierarchic motive is all-pervasive, and “the vocabularies of social and sexual courtship are so readily interchangeable, not because one is a mere ‘substitute’ for the other, but because sexual courtship is intrinsically fused with the motives of social hierarchy” [Ibid.: 217]. The attempt to extricate motives of social hierarchy enigmatically concealed in literary representations Burke calls ‘socioanagogic’ interpretation, for “nature is a linguistically inspirited thing,” and “what we take as ‘nature’ is largely a social pageant in disguise” [Burke LASA 1966: 378].

The realm of the socioanagogic involves the ways in which things of the senses are secretly emblematic of motives in the social order. Socioanagogic criticism seeks a neutral approach midway between Marx's rage against mystification and Carlyle's adulation of mystery. Burke's elaboration of these ideas in *A Rhetoric of Motives*, his discussion of Marx and mystification, Carlyle and mystery, Diderot and pantomime, Castiglione and courtship, Empson and pastoral, Kafka and bureaucracy, and so forth are extremely suggestive. In an essay on Shakespeare's “Venus and Adonis,” for example, Burke shows how sexual and social courtship intermingle, the equation reading something like this: sexually mature goddess is to sexually immature mortal as noblewoman is to commoner.

The symbolic, which Burke associates with poetics *per se*, is grounded in the proposition that “a work is composed of implicit or explicit ‘equations’ (assumptions of ‘what equals what’), in any work considered as one particular structure of terms, or symbol system” [Burke PLF 1973: 8]. Along with identifications or equations (what equals what), as we have seen, there are also dissociations or agons (what versus what). And this apposition and opposition of terms unfolds in a certain way, making for dramatic resolution and dialectical transformation (what leads to what). The symbolic, then, should take at least three factors in account: associative clusters, dramatic alignments, and narrative progressions.

All told, then, there is symbolic action as designation (the grammatical), as communication (the rhetorical), and as expression (the symbolical). For Burke, however, the various levels of symbolic action are interdependent. “Since the work of art is a synthesis, summing up a myriad of social and personal factors at once, an analysis of it necessarily radiates in all directions at once” [Burke ATH 1984: 199]. This is why he admits that his “general approach to the [work] might be called ‘pragmatic’ in this sense: It assumes that a [work’s] structure is to be described most accurately by thinking always of the [work’s] function. It assumes that we can make the most relevant observations about its design by considering the [work] as the embodiment of this act” [Burke PLF 1973: 89–90]. For Burke, it is not a question of confusing what a text is with what a text does, but one of equating them. Form is function. What a text is is what a text does.

The Rhetoric of Hitler’s Battle

A case in point is Burke’s 1939 essay “The Rhetoric of Hitler’s ‘Battle,’” an essay in which he brings his critical arsenal to bear on *Mein Kampf*. Burke sees Nazism as the materialization and perversion of a religious pattern, particularly in regard to its projective device of the scapegoat (“the ‘curative’ unification by a fictitious devil-function” [Burke PLF 1973: 218]) and its ritual of rebirth (the compensatory doctrine of inborn superiority whereby Aryans are born again into the purity of their ancestral blood). He examines Hitler’s use of sexual symbolism, of the imagery of blood, pollution, and disease, and of the rhetoric of identification and dissociation, focusing on the dialectical relationship between the literary strategy and the extraliterary situation. Purity and impurity are at the core of Hitler’s program to cleanse Germany of all manner of contamination. Through the workings of symbolic action, Hitler is able to convert his own

psychotic dream into a secular prayer that successfully exhorts others to follow his chart for political action.

According to Hitler's twisted dream, Germany is a dehorned Siegfried; its masses are feminine and desire to be led by a dominating male; this male must overcome the rival Jewish male, a seducer who would poison Aryan blood by intermingling with the folk. An associative cluster emerges: blood poisoning, venereal disease, prostitution, incest, homosexuality, mental illness, bolshevism, and so on are equated materially with the infection of Jewish blood and spiritually with the infection of Jewish ideas. Burke's whole point in this essay is to show how imagery and ideation, rhetoric and grammar, sustain each other in Hitler's sinister and nightmarish text. Put all these ingredients together, and the result is a crude but devastatingly effective formula for repressive and barbaric political action. A demoralized and beaten nation now has inborn dignity, an identifiable enemy, a new sense of identity, and a coherent world view, all of which suggest that the political will to power of Aryan super-individualism is the only antidote to Jewish individualism.

Because of Hitler's resistance to a purely environmental account of socio-economic problems, his grammar of motives systematically elevates agent at the expense of scene. The super-agent is none other than Hitler himself, the living incarnation of Aryan will to power. Although it takes a great deal of sophisticated ingenuity to distinguish benign Aryan super-individualism from malign Jewish individualism, these are the only factors that really matter in Hitler's diagnosis of and remedy for Germany's woes. The extrinsic causal factors that have in reality shaped and determined the socio-economic scene are completely disregarded.

This truncated grammar of motives implies a concomitant rhetoric of motives: a rhetoric of identification—which induces the people to see themselves as consubstantial with their leader, and a rhetoric of dissociation—which induces the people to alienate themselves from the Jews and makes possible the brutal victimization. Hitler's psychotic dream, rife with its obsessive images and fanatical hatreds, is thereby converted into a grammar of the agent and a rhetoric of persecution. He spontaneously evolves his cure-all on the grammatical and rhetorical levels in response to inner necessities and compulsions on the symbolic level. The perverse genius of *Mein Kampf* resides in its provision of “a noneconomic interpretation of economic ills” [Burke PLF 1973: 204]. That Hitler's representations were ontologically unanchored and obscenely false did not matter at all; their consequences were invidiously real.

Rejecting both the formalism of an intrinsic approach, which regards literature as a self-enclosed universe of discourse, and the determinism of an extrinsic approach, which regards literature as reducible to some other frame of reference such as psychoanalysis or dialectical materialism, Burke demonstrates how the formal unfolding and internal coherence of a work are part of its rhetorical force. The intrinsic and extrinsic aspects are mutually dependent.

Antinomies of Definition and the Paradox of Substance

Having presented a rather packed exposition of some of the aspects of Burke's dramatisitic project, I would now like to qualify, if not undermine, some of the generalizations I have been making. For all of this talk about the three levels of symbolic action and their systematic interrelationships, Burke is about as anti-systematic a systematiser and as unmethodical a methodologist as one can find. At the core of dramatism, there is an essential tension, a tension which may in fact be characteristic of Burke's entire philosophical project. On the one hand, dramatism seems protostructuralist in its method and theory of discourse analysis; on the other hand, it seems poststructuralist in its progressive self-dismantlement. In *A Grammar of Motives*, Burke's recurrent focus on the antinomies of definition and the paradox of substance infects his dialectical system with the virus of deconstruction from the very beginning. Endorsing Spinoza's claim that all determination is negation, Burke concludes that the concept of substance is thereby endowed with an irresolvable ambiguity. As he puts it in a key passage from *A Grammar of Motives*,

Dialectically considered (that is, 'dramatically' considered) [people] are not only *in nature*. The cultural accretions made possible by language become a 'second nature' with them. Here again we confront the ambiguities of substance, since symbolic communication is not merely an external instrument, but also intrinsic to [people] as agents. Its motivational properties characterize both "the human situation" and what [people] are 'in themselves.' Whereas there is an implicit irony in other notions of substance, with dialectic substance the irony is explicit. For it derives its character from the systematic contemplation of the antinomies attendant upon the fact that we necessarily define a thing in terms of something else. [Burke GM 1969: 33]

For Burke this is “an *inevitable* paradox of definition.” “To *define*, or *determine* a thing,” he writes, “is to mark its boundaries, hence to use terms that possess, implicitly at least, contextual reference” [Burke GM 1969: 24]. Substance, Burke notes, is etymologically a scenic word. “Literally, a person's or a thing's sub-stance would be something that stands beneath or supports the person or thing.” The point is not to banish substance terms but to be aware of their equivocal and duplicitous nature. “Banishing the term ‘substance,’” he maintains, “doesn't banish its functions; it merely conceals them” [Ibid.: 21]. Moreover, the irresolvable ambiguity built into the concept of substance is precisely that which facilitates linguistic transformations and makes dialectic possible.

In one of the more famous or perhaps infamous passages from his *Grammar*, Burke further explores the issue of linguistic transformation and how it is embedded in the antinomies of definition.

Distinctions, we might say, arise out of a great central moltenness, where all is merged. They have been thrown from a liquid center to the surface, where they have congealed. Let one of these crusted distinctions return to its source, and in this alchemic center it may be remade, again becoming molten liquid, and may enter into new combinations, whereat it may be again thrown forth as a new crust, a different distinction. So that A may become non-A. But not merely by a leap from one state to another. Rather, we must take A back into the ground of its existence, that logical substance that is its causal ancestor, and on to a point where it is consubstantial with non-A; then we may return, this time emerging with non-A instead. [Burke GM 1969: xix]

Any demarcation of difference, then, is necessarily duplicitous, and this duplicitousness is only heightened by the recognition that the “logical substance” underlying A and non-A must itself dissolve into the antinomies of its own constitution. In this dissolving substance is grounded the very possibility of dialectic. “From the central moltenness, where all the elements are fused into one togetherness, there are thrown forth, in separate crusts, such distinctions as those between freedom and necessity, activity and passivity, cooperation and competition, cause and effect, mechanism and teleology” [Burke GM 1969: xix]. Because of this central antinomy of definition and the paradox of substance it embraces, one must invoke difference to constitute a meaning. In the Burkean system, as in the Derridean, meaning is disseminated: it retreats into the moltenness of the alembic centre and re-emerges as something else.

Other interesting parallels could be drawn between dramatism and deconstruction, especially vis-à-vis Derrida's notions of *différance*, trace, margin, supplementarity, and so forth. In fact, there are many ways in which Burke's critical posture anticipates and resembles Derrida's. The major difference between the two, however, is that Burke's system attempts to avoid the progressive deconstruction *ad infinitum* that Derrida and others accept with the understanding that there will always be a remainder, a trace, a living on. Burke grounds his position in what David Cratis Williams aptly calls "the ontological loop." As Williams suggests, dramatism seeks to provide an ontological perspective: "it tells us who we *are* in a substantial, constitutive sense. We *are* the symbol-using animal." We inhabit, enact, and dramatize "the problematics of language, the duplicities of dialectic" [Williams 1989: 216]. The loop emerges from Burke's all-encompassing and self-authenticating definition of human beings as symbol-using animals. To possess dialectical substance, as symbol-using animals necessarily do, is to be at home, literally, in irony: it is to be irony. Living out the paradox of substance and its attendant ironies, we are what we are not, and we necessarily define ourselves in terms of something else. As human beings, we are bodies that learn language, and through the vagaries of identifications and the various subject positions they afford, we incorporate various ways of seeing and not seeing our reflections in the social mirror.

Dialectic substance is at the heart of dramatism. As Williams points out, such a perspective no doubt privileges the human actor, but it does not privilege truth or knowledge. It literally defines human beings as animals characterized by their special aptitude for symbolic action. But this grounding of the human subject in symbolicity is an ontological move only, not an epistemological one. Indeed, from Burke's standpoint, deconstructive prowess is one of the most sophisticated forms of symbol using and for that reason one of the more quintessentially human of human activities. Burke's ontological claim may be tautological and self-reflexive, but it does explain why he eventually comes to see dramatism as a literal rather than a metaphorical model.

The antinomies and paradoxes that pervade *A Grammar of Motives* also pervade *Language as Symbolic Action* and give rise to the same essential tension. In the latter book, Burke notes that terministic screens "direct the attention" [Burke LASA 1966: 45]. "Even if any given terminology is a *reflection* of reality, by its very nature it must be a *selection* of reality; and to this extent it must function also as a *deflection* of reality" [Ibid.] "Not

only does the nature of our terms affect the nature of our observations, in the sense that the terms direct the attention to one field rather than to another. Also *many of the “observations” are but implications of the particular terminology in terms of which the observations are made.* In brief, much that we take as observations about ‘reality’ may be but the spinning out of the possibilities implicit in our particular choice of terms” [Ibid.: 1966: 46]. Behavior “isn't something you need but observe; even something so ‘objectively there’ as behavior must be observed through one or another kind of *terministic screen*, that directs the attention in keeping with its nature” [Ibid.: 1966: 46].

Composition and division are the two basic dialectical resources, there being but “two kinds of terms: terms that put things together, and terms that take things apart” [Burke LASA 1966: 49]. As Burke reflects, “we *must* use terministic screens, since we can't say anything without the use of terms; whatever terms we use, they necessarily constitute a corresponding kind of screen; and any such screen necessarily directs the attention to one field rather than another. Within that field there can be different screens, each with its ways of directing the attention and shaping the range of observations implicit in the given terminology. All terminologies must implicitly or explicitly embody choices between the principles of continuity and discontinuity” [Ibid.: 50]. Whereas many critical theorists wholeheartedly embrace discontinuity, Burke remains ambivalent.

The lurking danger, as he sees it, is relativism, for if empirical observations are reduced to terminological implications, then everything is relative to the terminology of the observer. “Must we merely resign ourselves,” Burke asks, “to an endless catalogue of terministic screens, each of which can be valued for the light it throws upon the human animal, yet none of which can be considered central? In one sense,” he answers, “yes” [Ibid.: 52]. For every human being is thrown into a unique set of circumstances—biological, physiological, existential, social, political, historical, etc.—and every human being undergoes a unique combination of experiences. In this sense, there are as many terministic screens as there are people. But whatever the differences between these screens, he writes, “they are all classifiable together in one critical respect: They all operate by the use of symbol systems” [Ibid.: 57]. The reflexivity of human symbolism entails that we may move from “the criticism of experience to the criticism of criticism. We not only interpret the character of events. . . we may also interpret our interpretations” [Burke PC 1984: 6]. This capacity for metalanguage is uniquely human. We can change the code as well as use it.

In an obvious sense, dramatism can only be a terministic screen, a screen that “involves a methodic tracking down of the implications in the idea of symbolic action, and of man as the kind of being that is particularly distinguished by an aptitude for such action” [Burke LASA 1966: 54]. Burke, however, is absolutely convinced that there is “more to be learned from a study of tropes than from a study of tropisms” [Burke PLF 1973: 114], and he is moved to assert that his perspectivism is not simply another perspective. Such salient inconsistency underscores the problem. The expression “terministic screen” can refer to either a particular scheme of interpretation within a general cultural framework or to the general cultural framework itself. If language itself does as it were think for us, a saying of Coleridge that Burke is fond of quoting, then, within the cultural scene, language may be the agent that acts through the agency of human beings for its own intrinsic purposes.

In my view, Burke's structural subversions of his own dramatisitic enterprise can neither be explained away nor domesticated into some kind of innocuous perspectivism. His self-reflexive and self-subverting cultivation of what he calls perspective by incongruity is essential rather than accidental. The problem revolves around whether one sees the symbol-using animal as an independent agent performing representative verbal acts or as a figure occupying the role of agency within the “unending conversation” of history into which he or she is thrown [Burke PLF 1973: 110], a conversation that has neither a discernible originary cause nor an ultimate teleological endpoint. At various times, Burke holds both positions.

On the one hand, he believes that rational and explanatory taxonomies of human motives are possible and necessary, and that the dramatisitic project has a chance, however remote, of being communicatively reliable, interpretively precise, and socially curative. On the other hand, he believes or at least suggests or maybe even fears that language pursues its own logological agendas and transformational games no matter what hermeneutic precautions we take. In a very basic sense, then, we cannot write or speak except as an agent of the very verbal structures we may want to expose and criticize. We must, after all, use and be used by terministic screens. “Do we simply use words,” Burke asks, “or do they not also use us?” The next step, of course, is to recognize that what we are as humans is uniquely identified with this semiotically constructed world, that we are, as Burke himself asserts, “symbol-made animal[s]” [Burke LASA 1966: 63]. At this point, Burke is very close to structuralism's view of humanity as a construct of social codes. Burke goes even further and notes that “so

far as sheerly empirical development is concerned, it might be more accurate to say that language and the negative ‘invented’ man” [Burke LASA 1966: 9]. He also notes that “there is a kind of ‘unconscious’ that is sheerly a reflection of whatever terminology one happens to be using” [Ibid.: 71]. This unconscious, then, possesses the resources to complete a terminology, for what Burke calls the entelechial motive drives a terminology towards such formal consummation. Human beings and human terminologies, Burke wryly observes, are rotten with perfection; they are impelled to take things to the end of the line.

It seems to me that the fertile incongruities in Burke's corpus derive from his recognizing both the motivational thoroughness of particular terminologies and the structural similarities between all terminologies. Just as all terminologies embody the hierarchic psychosis of the social pyramid, all languages function by hierarchizing sets of terms, by idealizing or essentializing some categories and by debunking or marginalizing others. Every terminology has its victims and scapegoats.

In one sense, then, Burke's work is radically decentered. The pentad was never meant to be a fixed taxonomic system, and those who read and use it as such are insensitive to the perversely anti-systematic nature of dramatism's systematizing. The agent, as I have suggested, need not be a person. At a conference three decades ago in Indiana, Burke speculated that in today's post-industrial scene, it may be a question of the agent of artificial intelligence using the agency of human beings to perform its technological acts for the purpose of self-perpetuation. Yet in spite of his insistence on the flexibility and liquidity of the pentad's terms, Burke remains a system-builder and is able to resist everything, it would seem, except the temptation to seal the system off, to protect it from its own self-subversion.

Logology, a perspective on language that achieves fruition in *The Rhetoric of Religion* (1961), is symptomatic of the essentializing tendency in his thought. Though Burke himself sees dramatism as subsumed under the more inclusive category of logology, there is, I think, a perceptible discontinuity between the dramatic idea that literature and language are to be considered as symbolic action and the logological idea that words about God bear a strong resemblance to words about words and that “the close study of theology and its forms will provide us with a good insight into language itself as a motive” [Burke RR 1970: vi]. Logology—words about words—discovers in theology—words about God—the perfectionism implicit in all discourse. The movement in language toward higher and

higher levels of abstraction Burke calls the entelechial motive, entelechy being Aristotle's term for the force that impels an entity to strive toward the kind of perfection appropriate to the kind of thing that it is. Theology strives toward God; language, toward god-terms.

It seems to me that logology converts methodological priority—the heuristic method of treating communication as primary to all categories of experience and of adopting the dramatic perspective of human beings as communicants and actors—into ontological priority—the constitutive method of treating the dramatic model as literal rather than metaphoric and of inflating this model into an extraperspectival metalanguage. The complicated relationship between dramatism and logology resists summary, but even in his most logological moments, Burke is far too canny an ironist not to be aware that perspectivism itself is just another perspective. In Burke's writings, there is a productive tension between a progressive movement toward an ultimate order—a wholly ample dialectic—and a regressive lapse into unstable irony—an inevitable capitulation to the forces of aporia that perpetually frustrate what Wittgenstein calls the deplorable craving for unity that besets the human mind. Burke's mind is beset by a deep-seated logological yearning, but his honesty as a critic keeps him from ever imposing a premature closure on the dialectical process.

Despite his flirtation with linguistic essentialism, Burke never loses sight of the fact that words are first and foremost agents of power; they are value-laden, ideologically motivated, and morally and emotionally weighted instruments of persuasion, performance, representation and purpose. As a form of symbolic action in the world, literature is inextricably linked to society and history—it is not a privileged form of language that exists in its own separate and autonomous sphere. This view, Burke's lifelong *sine qua non*, became a commonplace of twentieth-century critical theory. An interdisciplinary maverick caught up in a world of professional specialists, Burke was for the greater part of his career relegated to the margins of the academy. Nevertheless, in today's decentered pluriverse of discourses, the seemingly marginal has an uncanny way of becoming the pivotally important. Burke's dramatic theory of literature and language, the bulk of which was developed from the 1930's to the 1960's, still has contemporary resonance and pertains to a wide range of disciplines.

REFERENCES

[Burke ATH 1984] – Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History*. 3rd ed. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1984.

[Burke CS 1968] – Burke, Kenneth. *Counter-Statement*. 2nd ed. 1953; rpt. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1968.

[Burke GM 1969] – Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1969.

[Burke LASA 1966] – Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1966.

[Burke PC 1984] – Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. 3rd ed. Berkeley, Los Angeles, CA; London: University of California Press, 1984.

[Burke PLF 1973] – Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. 3rd rev. ed., 1967; rpt. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1973.

[Burke RM 1969] – Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley and Los Angeles, CA: University of California Press, 1969.

[Burke RR 1970] – Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Berkeley and Los Angeles, 1970.

[Crusius 1986] – Crusius, Timothy. “A Case for Kenneth Burke’s Dialectic and Rhetoric.” *Philosophy and Rhetoric* 19:1 (1986): 23–37.

[Williams 1989] – Williams, David Cratis. “Under the Sign of (An)Nihilation.” *The Legacy of Kenneth Burke*, eds. Herbert W. Simons and Trevor Melia. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1989.

Received: 15 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-81-105>

M. Elizabeth WEISER

“WHAT AM I BUT A WORD MAN?”¹: KENNETH BURKE AND THE NEW CRITICS

Abstract: Most scholars of American theorist Kenneth Burke consider him a founder of the post-war New Rhetoric, a movement to shift rhetorical studies from a historic focus on persuasion to a more expansive understanding of language, dialogue, and communally constructed truths. However, Burke throughout the 1930s and 40s thought of himself primarily as a literary critic, albeit one who turned literary critical techniques to the social scene around him. Without his ongoing, often contentious dialogue with the literary scholars of the New Criticism, Burke’s rhetorical theories on the power of language to answer questions of human motivations may well have never materialized. New Criticism and New Rhetoric, therefore, forged each other in the crucible of the mid-century years of depression and war and the intellectual ferment they generated. It was Burke’s attempts to explain himself to these literary critics and exhort them to turn their critical lens to the world around them that provided the methodology for his action-analysis of the socio-political world. In this article I examine three of these contentious relationships—with Allen Tate prior to World War II, with John Crowe Ransom during the war, and with René Wellek following it. Their debates and congruences led Burke to formulate his purposely ambiguous understanding of hierarchies and norms that constitute what he termed the “wrangle” of parliamentary debate—a constitutive rhetoric that continues to drive international relations today.

Keywords: New Rhetoric, New Criticism, Kenneth Burke, Allen Tate, John Crowe Ransom, René Wellek, Historiography.

© 2020 M. Elizabeth Weiser (PhD, professor, The Ohio State University, Columbus, Ohio, USA) weiser.23@osu.edu

¹ “We rotated in the same orbit because our great single-minded preoccupation was working with words. (‘What am I but a *word man*?’ Kenneth Burke used to say...)” In Matthew Josephson’s *Life among the Surrealists*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962: 35.

М. Элизабет ВАЙЗЕР

«ЧЕМ Я ЗАНИМАЮСЬ, КАК НЕ СЛОВАМИ?»²: КЕННЕТ БЕРК И «НОВАЯ КРИТИКА»

Аннотация: Большинство специалистов по Кеннету Берку считают этого американского мыслителя основателем сложившейся в послевоенные годы «новой риторики» – школы, выступавшей за то, чтобы в изучении риторики перенести акцент с приемов убеждения, которые исторически занимали центральное место в данной дисциплине, на более многоплановый анализ языка, диалога и коллективно вырабатываемых представлений. Однако на протяжении 1930-х и 1940-х годов Берк считал себя прежде всего литературоведом, хотя и таким, который применял инструменты теории литературы к окружающим его социальным реалиям. Вполне вероятно, что без диалога – нередко переходящего в спор – со школой «новой критики» Берк так и не сформулировал бы свои риторические теории о возможности понять мотивы человеческих поступков через язык. Поэтому «новая критика» и «новая риторика» формировали друг друга в середине столетия в горниле кризиса и войны, которые послужили катализаторами для многих интеллектуальных течений. Пытаясь донести свою позицию до литературоведов и призывая их обратить критический взгляд на мир вокруг себя, Берк выработал свою методологию анализа действий в общественно-политической сфере. В статье анализируются три таких диалога-спора Кеннета Берка: с Алленом Тейтом до Второй мировой войны, с Джоном Кроу Рэнсомом во время войны и с Рене Уэллеком в послевоенные годы. Дискуссии и переклички с ними подтолкнули Берка сформулировать преднамеренно двойственное понимание иерархий и норм, составляющих то, что он называл парламентскими «прениями», риторическая структура которых и сегодня определяет международные отношения.

Ключевые слова: «новая риторика», «новая критика», Кеннет Берк, Аллен Тейт, Джон Кроу Рэнсом, Рене Уэллек, историография.

© 2020 М. Элизабет Вайзер (PhD, профессор, Университет штата Огайо, Коламбус, шт. Огайо, США) weiser.23@osu.edu

² «Мы были на одной волне, потому что главным предметом нашего интереса была работа со словом. («Чем я занимаюсь, как не словами?» – говорил порой Кеннет Берк...). См. Josephson, M. *Life among the Surrealists*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962: 35.

“You are, my dear Sir, a constant source of pleasure to my reflections.”³ So wrote the literary critic Allen Tate to his friend Kenneth Burke at the beginning of the 1930s. Tate called Burke “the most philosophical of my friends,” and Burke excelled himself in witty puns and wordplays to keep his friend interested. Their correspondence is often a delight to read, as Ann George and Jack Selzer document in their *Kenneth Burke in the 1930s*. Perhaps it was the intensity of their long-distance friendship, then, that caused Tate the poet to care enough about Burke’s philosophy that he was among those most opposed to Burke’s shift from literary to cultural critic in the 1930s. Without Burke’s friendship with Tate and other New Critics in the literary world, Burke may perhaps have turned his encyclopedic attention more purely toward economics, as did his friend Matthew Josephson; toward politics, as did his nemesis Granville Hicks; or toward the sort of professional life of his friend Malcolm Cowley. But without his sometimes rancorous but always engaged dialogue with the New Critics, Burke’s specific methodology of dramatism may have remained only the looser philosophy of symbolic action. It was Burke’s relationships with literary critics that provided the impetus for his critical action-analysis of the socio-political world.

Unlike most Burke scholars, who consider him the principle theorist of the New Rhetoric, Burke throughout the 1930s and 40s thought of himself primarily as a literary critic, albeit one who turned literary critical techniques to the social scene around him. He strove from the beginning to make his methods understandable to and adoptable by other literary critics. Indeed, even as he published—in a literary journal—his groundbreaking “The Study of Symbolic Action,” in which he categorized “poetry as action . . . science as *preparation* for action . . . rhetoric as *inducement* to action,”⁴ he wrote as a literary critic. His brief article “Questions for Critics” had put it bluntly: What is criticism for? “Is it intended simply to restate the imaginative in corresponding conceptual terms? . . . Or is it intended to make a contribution, to supply a mode of insight, that the works criticized cannot supply in themselves?”⁵ His friend Stanley Edgar Hyman wrote the following year, “I am afraid ‘rhetorician’ (or is it ‘rhetorician’?) is not what you prefer to be called. I could think of no one-word pin to fix you

³ Allen Tate Papers (ATP) (Correspondence Box 61, Folder 13). Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library (A. Tate letter copy to K. Burke, 9 September 1931).

⁴ Burke, K. “The Study of Symbolic Action.” *Chimera* 1:1 (1942): 7.

⁵ Burke, K. “Questions for Critics.” *Direction* 2 (1939): 12–13.

with, and at first had ‘symbolic actionist,’ which was silly, so I took it out and put in ‘rhetorician’ at Ralph [Ellison]’s suggestion.”⁶ “Rhetoric” was not a fashionable field of study in the 1930s and 40s, but it was what Burke—even reluctantly—was undertaking, for while both rhetoric and poetry used language to stimulate audience attitudes, poetry stirred attitudes as an end in itself while rhetoric did so with the expectation that further immediate action would occur external to the text.⁷ It was, however, precisely this focus on words that stirred real-world action that put him so often in conflict with his literary friends, from Tate onward.

In the years surrounding the Second World War, Burke wrote regularly to Malcolm Cowley, John Crowe Ransom, Robert Penn Warren, R. P. Blackmur, Allen Tate, Austen Warren, Stanley Edgar Hyman, Richard McKeon, R. S. Crane, S. I. Hayakawa—people we would today call New Critics, neo-Aristotelians, and general semanticists. He engaged both in writing and in person with many others, including such towering figures as I.A. Richards, René Wellek, William Empson, Cleanth Brooks, and W.K. Wimsatt. Burke and the literary critics had much in common. First, they agreed wholeheartedly on the importance of form, on how language was shaped to affect its readers. In “Miss Emily and the Bibliographer,” Tate cited the difference between the literary scholarship that was then taught in schools and the literary criticism he was advocating as the difference between seeing literature as dead or living. For literary criticism, language and structure were “‘how the moral intelligence gets into poetry’—not as moral abstractions but as form, coherence of image and metaphor, control of tone and of rhythm, the union of these features.”⁸ Second, both Burke and the New Critics believed in the importance of linguistic ambiguity. Empson’s *Seven Types of Ambiguity* had detailed how, in poetry, “you have a broad impression of what it is all about, but there are various incidental impressions wandering about in your mind; these may not be part of the final meaning arrived at by the judgment, but tend to be fixed in it as part of its colour.”⁹ An article by Warren argued that reducing a poem

⁶ Kenneth Burke Papers (KBP). Rare Books and Manuscripts, Special Collections Library, The Pennsylvania State University. (S. Hyman letter to K. Burke, 24 September 1943).

⁷ Burke, K. “Study of Symbolic Action”: 9.

⁸ Tate, A. *Collected Essays*. Denver, CO: Swallow, 1959: 56.

⁹ Empson, W. *Seven Types of Ambiguity* (1930). New York: New Directions, 1966: 240.

to an illusory “pure” state would purge poetry from the world of ideas.¹⁰ Burke would likewise regularly argue against the impossibility of purity (see, for instance, “The Calling of the Tune”¹¹ in the first issue Ransom’s *Kenyon Review*), which he saw as impeding action, and the linguistic role of ambiguity, which was a key component of dramatism. Third, both Burke and the New Critics saw this poetic language as active communication with the audience—as Warren insisted, “This is another way of saying that a good poem involves the participation of the reader; it must, as Coleridge put it, make the reader into ‘an active creative being’” who could analyze not any isolated element of a poem but “the set of relationships, the structure, which we call the poem” as a whole.¹² This was for Burke the kind of attention to the constitutive nature of language (which I discuss later) and the psychology of the audience (see for instance “Psychology and Form”¹³) that made literature rhetorical.

Yet it was also in debate with these “word men” that Burke worked out what became his rhetorical theories. As he put it in a letter to Tate after publishing “Symbolic Action,” “I haggled much” with literary neo-Aristotelians like R. S. Crane, David Daiches, and Richard McKeon the summer he taught at the University of Chicago, “and I worked out my methodology in part under fire from them.”¹⁴ It would be Tate and the other New Critics’ own continued argument with Burke’s ideas throughout the early 1940s that influenced Burke’s particular brand of cultural criticism: the rhetorical theory he termed dramatism, his definitive turn to rhetoric.

Much has been written on these relations with the New Critics of the mid-20th century, including by me (see in particular my *Burke, War, Words: Rhetoricizing Dramatism*,¹⁵ which details these conversations as they developed into his *A Grammar of Motives* during the Second World War), so in this short essay I will simply demonstrate Burke’s ongoing engagements

¹⁰ Warren, R.P. “Pure and Impure Poetry.” (1943) *The New Criticism and Contemporary Literary Theory: Connections and Continuities*, eds. W. Spurlin, and M. Fischer. New York: Garland, 1995: 38.

¹¹ Burke, K. “The Calling of the Tune.” *Kenyon Review* 1 (1939): 272–82. Reprinted in *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (1941). Berkeley, CA: University of California Press, 1973: 221–33.

¹² Warren, R.P. “Pure and Impure Poetry”: 38–39.

¹³ Burke, K. “Psychology and Form.” *Counter-Statement* (1931). 3rd rev. ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1968: 29–44.

¹⁴ ATP (K. Burke letter to A. Tate, 28 April 1942).

¹⁵ Weiser, M.E. *Burke, War, Words: Rhetoricizing Dramatism*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2009.

with literary critics by highlighting three relationships that helped shape Burke's thought: His pre-war debate with Allen Tate, the poet, essayist, and leader of the Southern Agrarians, over the book *Proletarian Literature in the United States*; his complex wartime relationship with John Crowe Ransom, editor of the powerful New Critical journal the *Kenyon Review*, during the publications leading to his *A Grammar of Motives*; and his post-war squabbles—and possible synchronicity—with René Wellek, critic and philologist, member of the Prague Linguistic Circle, over intrinsic/extrinsic criticism.

Burke and Tate: “Symbolic War”

The “literary wars” that hit the US arts community in the early 1930s marked the delayed Americanization of a 50-year Marxist debate in Europe over the role of literature in social movements and the role of form in social theory. The heated debates that followed pitted aesthetic critics and writers, with their focus on the pure form of a text and the psychological motivations of characters, against Marxist critics and writers, with their focus on audience response and socioeconomic motivations. Did art exist “for art’s sake,” as the modernist aesthetes had it, or as “a class weapon,” as the Marxist John Reed Clubs proclaimed?

Letters from Marx and Engels on literature and propagand a appeared for the first time in translation in America in 1933, in *International Literature*, the organ of the Soviet-based International Union of Revolutionary Writers. A year later, Communist Party theorist Granville Hicks wrote a seven-part essay on “Revolution and the Novel” for the Party-affiliated *New Masses*—perhaps the definitive translation of European and Soviet theories of proletarian literature to an American setting. In his essay, Hicks laid out the aesthetic principles of proletarian literature, specifically that the proletarian novel would be concerned with the present (written by an author who “faces squarely and seeks to solve the problems of his generation”),¹⁶ with plots that were relevant to the lives of readers,¹⁷ with documented scenes that were authentic¹⁸ and characters who are well-rounded but “to a large extent determined by [their] economic situ-

¹⁶ Hicks, G. *Granville Hicks in the “New Masses”*, ed. J. A. Robbins. Port Washington, NY: Kennikat, 1974: 26.

¹⁷ *Ibid.*: 35.

¹⁸ *Ibid.*: 55.

ation”,¹⁹ and, finally, that the proletarian aesthetic would promote a “new way of looking at and feeling about life”²⁰—a way that, he admitted, might often be “clumsy” in its newness, but one that led toward the future and life, not the past and death, as did so much bourgeois literature.²¹ Hicks called on literary critics, therefore, to measure the proletarian novel not just by its achievement of literary techniques, but by its aims: “No critic, in evaluating a work of art, can afford to disregard the possible significance for the future of what the author has tried to do unless he thinks his duty is merely to give out grades.”²²

Tate disagreed virulently. To him, bad writing was bad writing, and until proletarian writers learned to write, they needed to stop publishing. Further, he grew increasingly convinced that poetry was *necessarily* universal, *necessarily* outside political arguments. As George and Selzer have written of this time, Burke attempted to straddle the divide, “simultaneously authorizing and invalidating the work of the aesthetes by designating art and criticism as fundamental, even transcendent human activities that are nonetheless inseparable from particular political and rhetorical concerns.”²³ As I document elsewhere,²⁴ he called this “falling on the bias” and in repeated debates over the course of decades took a position of not simply finding some common ground between arguments in a weak compromise but instead cutting across their positions, envisioning an alternative that was parts of both as well as new, Burkean ideas.

Tate, however, called this “fence-straddling,” and their private exchanges around the time of Hicks’ essay series makes their positions clear. “Why deny the utility of literature, in the face of the Areopagitica, or advertisements for Ivory Soap?” Burke wrote Tate. “There is pure science and applied science—and similarly the equivalents: pure and applied literature. And in the ‘pure’ the ‘applied’ is latent... Thus, there is no difference (in process) between poetry and propaganda.”²⁵ Tate disagreed. “It is perfectly obvious that there are readers and writers, and it seems equally

¹⁹ Ibid.: 46.

²⁰ Ibid.: 63.

²¹ Ibid.: 65.

²² Ibid.: 63.

²³ George, A., Selzer, J. *Kenneth Burke in the 1930s*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007: 90.

²⁴ See Weiser, M.E. “‘As Usual I Fell on the Bias’: Kenneth Burke’s Situated Dialectic.” *Philosophy and Rhetoric* 42:2 (2009): 134–153.

²⁵ ATP (K. Burke letter to A. Tate, 5 June 1932).

obvious that High Literature is not written for the specific purpose of moving anybody,” he wrote a year later.²⁶ “What!” Burke responded in draft. “Does this lad not try to make his verse appealing? Has he not even omitted things which he considered significant but the significance of which he felt would not be apparent and moving to others?”²⁷ The rhetorical situation, in other words, necessarily included an audience—even when the text was High Literature. Tate was neither convinced nor appeased, and he took their debate public in his 1933 article “Poetry and Politics”: “We do not care what truth in poetry is. We . . . care just as little for Mr. Kenneth Burke, who finds the spring water so full of bacteria that, bitterly, he distills the water off and, laughing a long mad laugh, devours the bacteria alone.”²⁸

Of course, neither Burke nor Tate were apolitical. As cultural historian Michael Denning has noted, in 1935 Burke had inadvertently become “the foremost rhetorical theorist of the Popular Front,”²⁹ the Communist-affiliated coalition of anti-fascist individuals and groups that succeeded (among writers) the more hard-line John Reed Clubs. And Tate was a leading member of the Southern Agrarians, a conservative group which called for embracing traditional, supposedly more humane values and livelihoods. As George and Selzer argue, “the Agrarians were as radical in their own way as the leftists who gathered for the Writers’ Congress [that formed the Popular Front]—and as contemptuous of capitalism.”³⁰ Tate also co-edited the Southern Agrarian anthology *Who Owns America? A New Declaration of Independence*, a document seeking to influence the 1936 presidential election with what he called “a genuine Conservative Revolution.”³¹ But Tate kept his politics far away from his poetry—at least in his mind.

Their debate came to a head in 1936 over Granville Hicks’s co-edited collection of fiction, poetry, drama, “reportage,” and criticism entitled *Proletarian Literature in the United States*. Burke’s “Symbolic War,” a review-essay of the massive collection for the New Critical *The Southern Review*, was openly lukewarm. As he noted at its end, “As one

²⁶ KBP (A. Tate letter to K. Burke, 30 August 1933).

²⁷ KBP (K. Burke letter draft to A. Tate, 27 September 1933).

²⁸ Tate, A. “Poetry and Politics.” *New Republic* (2 August 1933): 308–09.

²⁹ Denning, M. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York: Verso, 1996: 124.

³⁰ George, A., Selzer, J. *Kenneth Burke in the 1930s*: 38.

³¹ Shapiro, E. S. “Forward: A Forgotten American Classic.” *Who Owns America? A New Declaration of Independence*, ed. H. Agar and A. Tate (1936). Wilmington, DE: ISI Books, 1999: xvi.

particularly interested in the *processes* of literary appeal, I have generally tended to consider the volume from this standpoint. I have been vague about ‘absolute’ tests of excellence.”³² Burke did praise a number of pieces, but his overall tone was that of a man going out of his way to demonstrate his generosity—as when, for instance, he described Don West’s poem “Southern Lullaby” as one “which [*Southern Review* editor] Mr. Brooks had condemned for its sentimentality, an unfavorable diagnosis one could rephrase favorably, or part-favorably, by saying that the author undertakes the strategic feat of incongruously introducing politics into the least political of themes.”³³ This patronizing tone, quite different from that of most of Burke’s reviews, was mandated by his sense of the already-skeptical stance of his *Southern Review* audience—a mixture of aesthetes, Agrarians like Tate, and other professional writers, critics, and academics. His introduction to the review, therefore—fully half the text—explained the importance of proletarian literature. All poetry, religion, and politics are grounded in “material necessities” and thus “economic factors,” he wrote, which contain both universal, human contingencies and historical, particular ones. The misguided failure to accept that *both* sets of contingencies operate to determine aesthetic interests had led to the literary wars. As Burke put it, “we [all] live by the goading of the ox . . . but it also makes a difference *whose* ox is gored.”³⁴ The privileged can remove themselves from the business of ox-goading, but if they forget that it occurs, they fall victim to pride. Yes, proletarian literature was often grim and dogmatic, yes, “their characters are formed in haphazard fashion, for the specific partisan purpose at hand, like the distortions of a political cartoonist.”³⁵ But “this literature is written *to* people, or *for* people. It is *addressed*.”³⁶ If Hicks in “Revolution and the Novel” had called for literary critics reviewing proletarian literature to evaluate “the possible significance for the future of what the author has tried to do,” Burke in his review was attempting just that. He ended his critique of the Hicks-edited anthology by noting that it “does represent a way of life—and in this congregational feature lies the power and the promise of the ‘proletarian’ movement as a contribution to our culture.”³⁷ With his

³² Burke, K. “Symbolic War.” (Rev. of *Proletarian Literature in the United States*, ed. G. Hicks) *Southern Review* 2 (1936): 147.

³³ *Ibid.*: 144.

³⁴ *Ibid.*: 136.

³⁵ *Ibid.*: 139.

³⁶ *Ibid.*: 140.

³⁷ *Ibid.*: 147.

careful identification with the expected criticisms of the *Southern Review* readership, then, Burke was implicitly modeling the kind of enlightened openness to the *intent* of proletarian literature that he hoped would take hold among literary aesthetes.

Tate was not at all taken in. His long piece for the *Review*'s next issue "outed" Burke as a card-carrying proletarian who had abandoned critical thought to ideology: "Mr. Burke alone of the extreme left-wing critics seems to me to possess the historical and philosophical learning necessary to the serious treatment of the literary problems of Marxism: before his 'conversion' to Communism he had subjected himself to a rigorous critical discipline."³⁸ After his "conversion," however, Burke could not bring himself to dismiss literature that he knew was "almost worthless," and so he had to develop a theory whereby the role of an artist was to "transcend" or "translate" the concrete particulars of historical experience (propaganda) into universals of human experience (imagination).³⁹ Tate attacked this theory aesthetically, historically, and even syntactically. Tate wanted Burke to demand of the proletarian writers "some fundamental aesthetic thinking that might eliminate altogether the need for compromise"⁴⁰—but Burke did not.

Instead, Burke's work in the late 1930s and early 1940s, particularly the title essay for *The Philosophy of Literary Form* describing how literature is "equipment for living" and his development of dramatism in *A Grammar of Motives*, came to focus on the primacy of critical engagement with the world, a real-world "act now," as he put it in a late 1930s essay.⁴¹ It was engaged action that he found so lacking in Tate's aesthetic worldview. "Mr. Tate disturbs me," Burke wrote in his review of Tate's *Reactionary Essays*. "What I feel the lack of, throughout both essays and poems, is *physicality*." His removed position makes "him say 'Turn back' where he might have said 'Let's try to go on, and come out on the other side.'"⁴² It was in contrast to Tate's intransigence in increasingly conflicted times that Burke's own rhetorical project would continue to "go on."

³⁸ Tate, A. "Mr. Burke and the Historical Environment." *Southern Review* 3 (1936): 363.

³⁹ *Ibid.*: 366–67.

⁴⁰ *Ibid.*: 368.

⁴¹ Burke, K. "Semantic and Poetic Meaning." *Southern Review* 4 (1939): 508. Reprinted in *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (1941). Berkeley, CA: University of California Press, 1973: 138–67.

⁴² Burke, K. "Tentative Proposal." (Rev. of *The Mediterranean, and Other Poems* and *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, by Allen Tate) *Poetry* 50 (1937): 98–100.

Burke and Ransom: “At Every Point Where We Agree, there is a Margin of Difference”

In 1938, Cleanth Brooks and Robert Penn Warren’s *Understanding Poetry* became, quite quickly, the definitive methodology for teaching what would become known as the New Criticism (the title of John Crowe Ransom’s 1941 book). Burke’s own methodology was similar but different, and he struggled throughout the early 1940s to define that difference in a way other critics—and students—could understand. With symbolic action, he thought he had the answer: His was a methodology asserting that all language was stylized and responded strategically to its situation, such that “poetry, or any verbal act, is to be considered as ‘symbolic action’”—not neutral exposition of reality but “the *dancing of an attitude*.”⁴³ As symbolic action, it stylistically embodied both exposition and the attitude necessary to read the exposition appropriately. On the one hand, symbolic action employed the close textual reading of New Criticism, paying attention to imagery and form as well as the new psychological emphasis on puns and slips of tongue. On the other hand, Burke’s method also employed a close reading of scene and author, such that, for instance, “the *Decameron* [would be] read, not as a series of hilarious stories, but as a series of hilarious stories *told during a plague*”⁴⁴ as the Marxists critics and sociologists might study it, or “The Rime of the Ancient Mariner” would be read not as a “literary ballad” (as Brooks and Warren treated it in *Understanding Poetry*) but as a literary ballad *told by an unhappily married man with an opium addiction*,⁴⁵ as the older philological critics and the modern psychologists might well both discuss it. It was a methodology, as William Knickerbocker, editor of the *Sewanee Review*, would point out, that moved by a process of inclusion.⁴⁶

Yet Burke’s depiction of literary texts as stylized responses to specific situations left a nagging doubt, for it begged not one but two methodological questions: the internal question of how the stylized response worked—the New Critical question answered by textual and structural analysis—and the external, epistemological question of *what situation* the

⁴³ Burke, K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press (1941), 3rd rev. ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1973: 8–9.

⁴⁴ *Ibid.*: 63.

⁴⁵ *Ibid.*: 71–73.

⁴⁶ Knickerbocker, W. “Wam for Maw.” (Review of *The Philosophy of Literary Form*, by K. Burke, and *The New Criticism*, by J.C. Ransom) *Sewanee Review* 44 (1941): 521.

stylized response was pointing toward—the question of most concern to the proletarian writers. Though he might have focused in *The Philosophy of Literary Form* on the internal-textual question, Burke’s underlying philosophy of literature as symbolic action privileged the situational question, and it was this emphasis that continued to concern his critic friends. They could not see how his method could do the job of science, analyzing human relations, and still remain aesthetic.

It was Ransom, Tate’s former professor, who led the initial New Critical charge against Burke, contending in “An Address to Kenneth Burke,” his review of *The Philosophy of Literary Form*, that Burke was “sophistical” and aligned himself with rational and scientific rather than aesthetic philosophy, between which there could be no bridge. Burke’s method might work for the dialectical poems in which he was interested, but, Ransom insisted, it would not work for lyric poetry, the “best poetry” because its “denser and freer” imagery was untied to the necessity of plot.⁴⁷ *The Philosophy of Literary Form*, Ransom decided, merely demonstrated “that Burke does not have a philosophy of poetry.”⁴⁸ His purpose was too linked to the world. He was a positivist, which for Ransom meant an espouser of a focus on data from experience rather than the transcendental (or metaphysical) world described by poetry. “[Positivists] are little boys dedicated to scientific or analytical process” as Ransom wrote to Tate about Burke.⁴⁹ Ransom’s dismissal of Burke’s poetics delegitimized Burke and his project to a New Critical audience, for without a poetic philosophy Burke could not put forward a “poetic” understanding of the social world that those critics would accept.

In *Burke, War, Words* it is my contention, therefore, that Burke’s pentadic methodology—the act, agent, agency, scene, purpose analysis that moves the dramatism of *A Grammar of Motives* beyond the cluster criticism of *The Philosophy of Literary Form*—became a necessarily large addition to his theory because, in the conversations in his conversations with the New Critics, it became clear by 1942 that his ideas were not sufficiently understood. Without an explicit, literary methodology to translate to the world scene, it was not evident to critics like Ransom how a dramatisitic analysis could be anything other than warmed-over science.

⁴⁷ Ransom, J.C. “An Address to Kenneth Burke.” (Rev. of *The Philosophy of Literary Form*, by K. Burke) *Kenyon Review* 4 (1942): 234–35.

⁴⁸ *Ibid.*: 222.

⁴⁹ Ransom, J.C. *Selected Letters of John Crowe Ransom*, eds. T.D. Young and G. Core. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1985: 282–83.

Yet while it was true that Burke was saying that one could use the sciences to gain insight into the drama, for him it was poetic insight that was more valuable: As he turned more and more toward the human drama of social relations, he conviction grew stronger that one needed the tools of poetic analysis to gain insight into real-life motivations.

If Burke saw aesthetic language as a counterbalance to scientism, though, Ransom saw it as an opposition: poetry was not action for Ransom; it was the atonement for action. “The true poetry” he wrote in *The World's Body*, “has no great interest in improving or idealizing the world, which does well enough. It only wants to realize the world, to see it better...Men become poets, or at least they read poets, in order to atone for having been hard practical men and hard theoretical scientists.”⁵⁰ It is perhaps unsurprising that Burke’s review of *The World's Body* for *Poetry* in 1939 was lukewarm.⁵¹ Ransom immediately wrote to Burke, “The first thing I find myself demanding of a poem is a certain *innocence*; it simply cannot be both didactic and innocent, and it does not become innocent by claiming that the moral is awfully important.”⁵² Burke welcomed this new literary contact and drafted an immediate reply, agreeing that they should try to meet, “for it seems that, at every point where we agree, there is a margin of difference that may make all the difference.” Like Ransom, he then went on to declare a key dissimilarity: “No thoroughgoing rationale for the categorical dissociation of aesthetic and didactic has been offered, [and] . . . the argument cannot be based upon tradition, since the tradition of the West is grounded in work embodying the integration of didactic and aesthetic principles. . . The misfortune here has been, to my mind, your doctrine of ‘innocence.’ That is, most poets have kept themselves ‘innocent’ of knowledge in the most effective way of all; by remaining stupid.”⁵³

His differences with Ransom went beyond his and Tate’s disagreements over proletarian literature. Both Burke and Ransom saw poetic language as less reductive than scientific language, but for Burke, the poem was a kind of telescope, bringing the vast world into greater focus, while for Ransom it was a microscope, magnifying the hidden inner world below the surface of the ordinary. Yet like Tate, Ransom also appeared to greatly

⁵⁰ Ransom, J.C. *The World's Body*. New York: Scribner, 1938: viii, x–xi.

⁵¹ See Burke, K. “On Poetry and Poetics.” (Rev. of *The World's Body*, by John Crowe Ransom) *Poetry* 55 (1939): 51–54.

⁵² KBP (J.C. Ransom letter to K. Burke, 31 October 1939).

⁵³ KBP (K. Burke letter copy to J.C. Ransom, 3 November 1939).

appreciate his philosophical friend, and the two of them engaged in long and serious correspondence over their critical overlaps and divergences. In 1941, when they both came out with key books (*The Philosophy of Literary Form* and *The New Criticism*) they sent them to each other for review. Ransom noted that his had been written to counter “two heresies”—one the positivist assertion that science was the only discourse, and the other “the heresy of ‘innocent’ and religious-minded and ‘superior’ persons” that poetry was the only discourse, with science a “naïve sort” of poetry. “And where is Burke in this brutal dichotomy?” he asked. “Not very positive but a little bit innocent?”⁵⁴ Of course, for Burke there was no dichotomy but a complementarity, one he was determined to fall on the bias across, transcending the best of both of them to forge something new—which for him was symbolic action.

Ransom could see as clearly as Burke that their ideas intersected—or almost intersected—at many points. Poetry was more true (Ransom) or it was more encompassing (Burke); it included illogical extra material to complicate the core values presented (Ransom), or it included an attitude along with its content and utilized ambiguities (Burke). Burke’s review of *The New Criticism* downplayed their differences and praised the book. As Ransom said, “We have started at opposite poles and are working towards the middle of the same axis; you are finding identities, and I am finding distinctions.”⁵⁵ He even suggested that the two of them might collaborate on a book “to present our mutual points of view, whether comparatively or in some useful complementary sense.”⁵⁶

And then two days later the war began for the United States, and three months after that Ransom’s strongly negative review of *The Philosophy of Literary Form* was published. Burke was indignant, but as he wrote Tate, he decided to “go on saying the things I want to say, and dealing with some of [Ransom’s] more extreme misinterpretations en passant, where the opportunity arises.”⁵⁷ As David Tell has also noted, the Burke-Ransom dialogue led Burke to define his epistemology as rhetorical inducement⁵⁸—a key step for Burke in falling on the bias of Ransom’s poetic/scientific

⁵⁴ KBP (J.C. Ransom letter to K. Burke, 19 August 1941).

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ KBP (J.C. Ransom letters to K. Burke 17 November 1941; 5 December 1941).

⁵⁷ ATP (K. Burke letter to A. Tate, 28 April 1942).

⁵⁸ Tell, D. “Burke’s Encounter with Ransom: Rhetoric and Epistemology in ‘Four Master Tropes.’” *Rhetoric Society Quarterly* 34:4 (2004): 34.

dichotomy, but a step that Ransom would never fully comprehend. His "The Study of Symbolic Action" later that year, the article with his tripartite "poetry as action...science as preparation for action...rhetoric as inducement to action,"⁵⁹ was his first real opportunity to respond to Ransom's negative review of his project, and also his first opportunity to write about it from within the new, changed scene of war. Within such a portentous scene, he wrote that the project of symbolic action was not an object to be studied—it was not the science Ransom saw it as, because science was not a true response to war. Symbolic action, as language + attitude, was description *and* exhortation.

As historian Richard Pells has noted,⁶⁰ in a situation of total war intellectuals faced a dilemma: how could their specialized skills be useful? A month into the war, Ransom wrote Tate to ask his advice, for "I am feeling pretty patriotic (I'm a great sucker in a crisis), and I have the uneasy sense of having in my writings recently identified myself with an anti-topical kind of literature to a degree that doesn't represent me. . . . I can scarcely endure to think of my having no part in the war, nor my Review's having no part. A Frenchman of the noble tradition wouldn't allow such a thing to happen; Eliot wouldn't."⁶¹ Burke, with his understanding of art as an aesthetic lens and criticism as rhetorical inducement to see the world in a different light, was offering a third way between isolationist separation and propagandistic involvement, but as with all of Burke's third ways, Ransom could not see it. For Burke true antifascism had always meant the multifaceted democratic perspective, the non-dogmatic dialectic, and the aesthetics of ambiguity. Burke's method would therefore be different from the kind of patriotic stylizing that was embodied by the recruiting films, posters, and articles springing from the minds of artists who flocked to the plentiful government jobs in the Office of War Information. Burke's continuing involvement with the New Critics, who were more inclined to separate art from politics, testified to the importance Burke placed on aesthetics. Symbolic action, language + action, invoked neither a retreat from the world into art nor an embrace of monologic propaganda.

Throughout the war years, then, both Burke and the New Critics struggled on parallel tracks with their ability to respond to the world situa-

⁵⁹ Burke, K. "The Study of Symbolic Action." *Chimera* 1:1 (1942): 7.

⁶⁰ Pells, R. *The Liberal Mind in a Conservative Age: American Intellectuals in the 1940s and 1950s*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1989.

⁶¹ ATP (J.C. Ransom letter to A. Tate, 5 January 1942).

tion, or as Burke put it in the draft of a letter to Ransom at war's end, "You write: 'For several years now I've been trying to get behind the *formal* analysis of aestheticism into the problems of the human economy.' Salute, old pal, so have I."⁶² For Burke this meant in part highlighting the ongoing importance of not only literary analysis but also literature to understand human motivations in *A Grammar of Motives*— his definitive move into rhetorical analysis of human communicative interactions.

Burke and Wellek: "The Problem of the Intrinsic"

In 1961, in an article on "The Main Trends of Twentieth-Century Criticism" for the *Yale Review*, the literary critic René Wellek wrote that after Burke's early literary criticism, "his work in recent decades must rather be described as aiming at a philosophy of meaning, human behavior, and action whose center is not in literature at all."⁶³ For Wellek, as it was for Ransom two decades earlier, this was a critique, a questioning of Burke's loyalty to New Criticism. Burke saw it as yet another misunderstanding of his life's work, and as with Ransom and Tate, Burke cared that Wellek portray him accurately to Wellek's audience of literary critics.

The two men had met a dozen years earlier, as Burke's *A Rhetoric of Motives* was nearing publication. Burke was asked informally to come to Princeton University and help during Wellek's guest lectures on the German literary critics. Burke, who read German well enough to be a regular translator of Thomas Mann, was considered to be the most knowledgeable scholar around on Wellek's specialty, the history of Continental literary criticism. The prior year, the two of them presented papers at the New England regional meeting of the College English Association, in what was originally to have been a joint panel.⁶⁴ While Wellek discussed the need to define which documents were literature and which were not in order to more critically compose a "literary history," Burke discussed the possibility of defining literature as "symbolic action."⁶⁵ Both men, in other words, were positing a revised definition of literature in order to expand literary theory, and both were convinced that what Wellek called "formalistic, organistic, symbolistic aesthetics" tied to "a closer collaboration with linguistics and

⁶² KBP (K. Burke letter copy to J.C. Ransom, 10 March 1946).

⁶³ Wellek, R. "The Main Trends of Twentieth-Century Criticism." *Yale Review* 51:1 (1961): 109.

⁶⁴ KBP (M. Goldberg letters to K. Burke, 1 March 1949, 17 Mar. 1949).

⁶⁵ "New England Meeting." *CEA Critic* 11:6 (1949): 6–7.

stylistics”⁶⁶—in simple terms, a focus on words—was the true path for the literary critic. Burke, however, would always add that the *purpose* for this analysis was a clearer understanding not only of literature but of the world.

Wellek, then, should have been at least among Burke’s copious correspondents, if not his friend. And yet, he was not. Burke did not engage with Wellek’s work, and Wellek, the few times he addressed Burke’s work, was superficial or openly negative. In his piece for the *Yale Review*, he wrote that Burke was a New Critic who combined “Marxism, psychoanalysis, and anthropology with semantics in order to devise a system of human behavior and motivation which uses literature only as a document or illustration” and whose method was “a baffling phantasmagoria of bloodless categories.”⁶⁷ Perhaps unsurprisingly, this generated a vigorous 16-page response from Burke to the editor of the journal. Wellek replied to him privately, labelling Burke a philosopher and adding, “Nor do I contradict myself if I deplore the lack of collaboration between the New Critics and modern linguistics and still refuse to accept your specific philosophy of language.”⁶⁸ Burke’s initial draft of a reply drips with indignation at being misunderstood:

When critics start attacking one another along [the] lines [of being too abstract], it’s a good time to recall the proverb of the pot and the kettle.... My slogan is: Better read one book ten times than ten books once. But while I am stumbling through one book once, your chosen task must require you to have raced competently through at least half a hundred.... Under such conditions, as you indicate, sixteen pages of ‘painful’ minutiae may be needed to correct the false impressions which your efficient generalizing method can pack into one short paragraph.⁶⁹

It seems probable that this Christmas Eve response was never sent. Instead, two days later, Burke sent a short note commenting that he had decided not to add to his original 16-page response, since he seemed unlikely to change Wellek’s mind, and instead hoped only that when Wellek wrote of him again, he would contact Burke, who would be happy to help with his “bafflement,” as he “dared tell” himself that their problem was simply one

⁶⁶ Wellek, R. “The Main Trends of Twentieth-Century Criticism”: 118.

⁶⁷ *Ibid.*: 109.

⁶⁸ KBP (R. Wellek letter to K. Burke, 14 December 1961).

⁶⁹ KBP (K. Burke letter draft to R. Wellek, 24 December 1961).

of misunderstanding⁷⁰—in essence, the same tack he took with his earlier disagreements with Tate and Ransom. This time, however, rapprochement would not be the result. Ten years later, Wellek wrote another long “baffled” essay on Burke for the *Sewanee Review* and Burke responded with a long piece on Wellek in the *Michigan Quarterly Review*.⁷¹ Both men wondered whether the other’s method was at all valid and could yield any true insights. Perhaps, as Burke wrote in that never-sent 1961 letter, “Our interests are so unlike, I do not dare hope to win your approval.”⁷²

But I believe their interests were not so dissimilar; that in fact Wellek and Burke were pursuing in many ways a similar project—the marriage of formal literary criticism with linguistics, the aesthetics of the New Criticism with the scientific understanding of general semantics, modern linguistics, and for Burke even the terministic orientations of the social sciences.

These similarities were perhaps most evident early in their respective careers, in Wellek’s first article published in an American journal, the *Southern Review*, in 1942, and which I believe may have unconsciously influenced Burke at a critical juncture in his development of the dramatism of *A Grammar of Motives*. In “The Mode of Existence of a Literary Work of Art,” Wellek took on the prevailing dichotomies of the literary critics of his day: the New Critical focus on the intrinsic (and therefore timeless) nature of a poem as opposed to both the biographical focus on earlier literary scholars and the contextual/message driven focus of Marxist critics. Both scholars and Marxists, in other words, were focused on the extrinsic, or time bound, nature of the poem. Wellek argued for a third way, a Burkean “falling on the bias” approach that transcended the two seemingly dichotomous perspectives. “A real poem,” wrote Wellek, “must be conceived as a system of norms” which it was the reader’s (and critic’s) job to “extract” from each poem, such that all the norms together would make up not one but a system of norms, or values, “realized only partially in the actual experience of its many readers.”⁷³ What, Wellek asks, is the “actual mode of existence” of a poem? Between the “Charybdis of Platonism and

⁷⁰ KBP (K. Burke letter copy to R. Wellek, 26 December 1961).

⁷¹ See Wellek, R. “Kenneth Burke and Literary Criticism.” *Sewanee Review* 79 (1971): 171–188; Burke, K. “As I Was Saying.” *Michigan Quarterly Review* 11 (1972): 9–27.

⁷² KBP (K. Burke letter draft to R. Wellek, 24 December 1961).

⁷³ Wellek, R. “The Mode of Existence of a Literary Work of Art.” *Southern Review* 7 (1942): 745–46.

the Scylla of extreme nominalism” there is a work which is neither “an empirical fact...of any individual or group,” nor “an ideal changeless object.” It is “accessible only through individual experience, but it is not identical with any experience.”⁷⁴ It is historical: “It was created at a certain point in time and...is subject to change and even complete destruction.”⁷⁵ Literature was *not* timeless, as the New Critics asserted, nor was it entirely bound to the time and place of its authorship, as the literary scholars would have it. Each work was instead “a system of [implicit] norms... which have to be extracted from every individual experience of a work of art and together make up the genuine work of art as a whole.”⁷⁶ Thus, a poem was both “time-bound”—created at a particular moment and made concrete each time it was read/enacted—and “timeless”—endowed with “some fundamental structure of identity since its creation,” such that, for all its changes through the centuries, we still call the *Odyssey*, *Odyssey*.⁷⁷ As a scholar of literary history, Wellek necessarily believed that literature does have a history. As he had put it in a book chapter the year before, it is not eternally, simultaneously present, even if “there is a distinction between that which is historical and past and that which is historical and still somehow present...To speak of ‘eternity’ is merely an expression of the fact that the process of interpretation, criticism, and appreciation [the subjects of literary history] has never been completely interrupted and is likely to continue indefinitely.”⁷⁸

Burke, who read and published in the *Southern Review* and corresponded with Brooks and Warren, its editors, surely would have read and agreed with Wellek’s points. Literature was timelessly historical, on the bias between Marxist context and aesthetic form—and here was this new European critic agreeing with him, stating it in a new way. Although Wellek is uncredited, Burke seems to have picked up Wellek’s argument the following year in an article in *Accent* entitled “The Problem of the ‘Intrinsic,’” in which he noted that his new methodology—what would become dramatism—examined a poem’s extrinsic qualities as an object created by an author in a particular historical scene, as well as its intrinsic

⁷⁴ Ibid.: 752.

⁷⁵ Ibid.: 751.

⁷⁶ Ibid.: 745–46.

⁷⁷ Ibid.: 752.

⁷⁸ Wellek, R. “Literary History.” *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, ed. N. Foerster. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1941: 120.

qualities as a timeless statement. Neo-Aristotelian critics like R. S. Crane, he said, give critics the choice of poem as exemplar or poem as object. But what if poem were considered as *act*? This would not

slight the nature of the poem as object. For a poem is a *constitutive* act—and after the act of its composition by a poet who had acted in a particular temporal scene, it survives as an objective structure, capable of being examined in itself, in temporal scenes quite different from the scene of its composition, and by agents quite different from the agent who originally enacted it.⁷⁹

By considering the poem as an act, not an artifact, a kind of living record, Burke's dramatism would enable the examination of a poem's intrinsic and extrinsic features, its eternal and temporal elements. A poem was not a timeless entity that one could study inductively, as R.S. Crane wanted, "apart from any *a priori* assumptions about the nature of poetry in general"⁸⁰ because the "inductions" one came to in such a study were necessarily deduced from the nature of the language or terminology employed.

Both Burke and Wellek believed that, in Wellek's terms, a "system of language" was not a fiction but a real thing, even if empirically immeasurable.⁸¹ For Burke, the reality of words meant that their study could extend far beyond the understanding of poem. As Robert Wess notes, his "rhetorical realism" meant that, just as sociologists might study human social interactions to determine motivation, wordsmiths must study human verbal interactions.⁸² If they "measured" the words used against certain norms, as did literary critics like Wellek, then they would better understand human motivations. The measurement apparatus would have to be as ambiguous and linguistic as the words themselves—hence his dramatisitic methodology, "a synoptic way [for humans] to talk about their talk-about."⁸³

The focus on a symbolic action interacting with history—what Burke would call the act/scene ratio—would become the central tenet of

⁷⁹ Burke, K. "The Problem of the Intrinsic." *Accent* 3 (1943): 80–94. Reprinted in *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 165–84.

⁸⁰ *Ibid.*: 86.

⁸¹ Wellek, R. "The Mode of Existence of a Literary Work of Art": 751.

⁸² Wess, R. "Situating Burke's Thought." *Conversations, KB Journal* 1:1 (2005). Online at <https://kbjournal.org/node/79>

⁸³ Burke, K. *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, 1945: 56.

his emerging dramatistic theory over the remainder of the war years and beyond. It was a more rhetorical, more pragmatic understanding of the act/scene interaction than the other literary critics were willing to accept—language as a constitutive act that, as Wess says, developed between the extremes of Enlightenment science and Romantic aesthetics:

In the old paradigm, subject and object interact, the interaction produces a discourse, and enlightenment or romantic criteria determine whether to place trust in the discourse. In the new, trust is placed in the interaction among discourses more than in single discourses, the basis of the trust being neither enlightenment certainty nor romantic authenticity but rhetorical sayability.⁸⁴

This focus on the interaction among discourses, the ongoing debate, was what Burke saw as the necessary response to the monologue of authoritarian fascism. Rather than the certainty of the single voice speaking for all, he celebrated the “wrangle of the parliament,” where the conflicting interests of various groups were set one against the other to come to some as-yet-undetermined plan of action.⁸⁵ In such a “wrangle,” it would be easy to envision the abandonment of norms for the free-for-all of relativism, as all interests debated equally—but here again Wellek’s insistence on the non-universal but still normative “system” of literature may have helped Burke to concretize his ideas of a non-relativistic celebration of multiple perspectives. “The system of norms is growing and changing and will remain, in some sense, always incompletely and imperfectly realized,” Wellek wrote.⁸⁶ But this did not mean that all readings were equal. “A hierarchy of viewpoints, a criticism of the grasp of norms is implied in the concept of the adequacy of interpretation. All relativism is ultimately defeated by the recognition that the Absolute is in the relative, though not finally and fully in it.”⁸⁷ The hierarchy of interacting viewpoints was to become Burke’s climactic anecdote in *A Grammar of Motives*, the summing up of his ideas as he turned his literary analysis most fully toward human motivations.

⁸⁴ Wess, R. *Kenneth Burke: Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996: 4.

⁸⁵ Burke, K. *The Philosophy of Literary Form*: 200.

⁸⁶ Wellek, R. “The Mode of Existence of a Literary Work of Art”: 753.

⁸⁷ *Ibid.*

Conclusion: Burke's Constitutive Rhetoric

Burke's sense of the sheer power of language, then, combined with his lifelong attention to the social scene around him, made it inevitable that he would move beyond the literary analysis of his academician friends. At the end of the *Grammar*, he turned his lens on the U.S. Constitution as a constitutive act—a document that as written is normative, intrinsic, eternally timeless, even as it is also historicized through continual extrinsic reinterpretation in both policy and law. He wrote that debates over the interpretation of the Constitution have historically swung between strict textual (intrinsic) and broader contextual (extrinsic) interpretations, but to “cut across this on the bias...would require a more complex procedure, as the Court would test [a newly desired] measure by reference to *all* the wishes in the Constitution...[with] explicit reference to a *hierarchy* among the disjunct wishes.”⁸⁸ The norms of the Constitution remain constant, but their relative importance shifts depending upon the historical moment, while this resultant new hierarchy of actions is simultaneously always judged against the eternal norms of the body as a whole by those who recognize that “the Absolute is in the relative, though not finally and fully in it.” The choices one necessarily makes in prioritizing Constitutional “wishes” are ironic, incongruous, and composed of many sub-certainties—each of which, even the most seemingly antagonistic, is constituted by language and contributes something to the ambiguous certainty of the action chosen.

Such an ambiguous understanding of hierarchies and norms, forged in literary analysis, could in turn be applied to the “wrangle” of parliamentary debate of any kind. For instance, Jürgen Habermas's project of international relations requires dialogue rather than unilateralism to produce action, and his project calls for a “constitutional” collaboration in which the enforcement of two global values (or norms)—peace and human rights—at the supranational level is combined with the laws, treaties, contracts, etc., that define working relations at the transnational level. The key condition for Habermas's “constitutional” alternative, drawn directly from his language theories, is that such a constitutionalized system needs “‘indirect ‘backing’ from the kinds of democratic processes of opinion- and will-formation that can only be fully institutionalized within constitutional states.”⁸⁹ That is, a constitutional project in international relations needs backing from the

⁸⁸ Burke, K. *A Grammar of Motives*: 380.

⁸⁹ Habermas, J. *The Divided West*, ed. and trans. C. Cronin. Malden, MA: Polity Press, 2005: 141.

world community of opinion communicating together in the struggle to find common ground by hierarchizing norms and values in what Burke would see as the “wrangle of the parliament.” Habermas believed that this project of ongoing, action-oriented debate legitimizes global decisions, while Burke’s dramatism provides the methodology and his falling on the bias stance (and comic corrective)⁹⁰ provide the attitude necessary for such eristic debate to occur. As Burke predicted back in 1943, in yet another literary journal, in a postwar era that “still further intensifies the degree of interchange among the various cultures and subcultures of the world, this mediating attitude of mind will be all the more necessary.”⁹¹

Burke’s rhetoric, then, his call to look critically at the world around us and work to understand human motivations through an analysis of verbal exchanges, was based in his own verbal exchanges with the broad swath of literary critics who upended criticism in the mid-20th century. Indeed, his influence continued into the next generation of critics as well: the postcolonial critic Edward Said was among those who noted that in Burke’s “huge output, many of the issues and methods currently engaging the French were first discussed.”⁹² His attempts to be understood by his friends, correspondents, and even nemeses make for what often seem to students of rhetoric today as long and confusing sidetracks from his social analyses. But for Burke it was the conversations around these literary texts that led him to continually expand upon the very theories for which he is known. For this reason, it seems fair to say that without New Criticism there would be no New Rhetoric, while without the insights of New Rhetoric, critical analysis in general—of texts or of the world—would look quite different.

⁹⁰ See George, A. *Kenneth Burke’s Permanence and Change*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2018.

⁹¹ Burke, K. “The Tactics of Motivation.” *Chimera* 2:1 (1943): 39.

⁹² Said, E. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983: 143.

REFERENCES

- Burke, K. "As I Was Saying." *Michigan Quarterly Review* 11 (1972): 9–27.
- Burke, K. *Counter-Statement* (1931). 3rd rev. ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1968.
- Burke, K. *A Grammar of Motives*, New York: Prentice-Hall (1945); Berkeley: University of California Press, 1969.
- Burke, K. "On Poetry and Poetics." Review of *The World's Body*, by John Crowe Ransom. *Poetry* 55 (1939): 51–54.
- Burke, K. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press (1941); 3rd rev. ed., Berkeley, CA: University of California Press, 1973.
- Burke, K. "The Problem of the Intrinsic (as Reflected in the Neo-Aristotelian School)." *Accent* 3: 80–94.
- Burke, K. "Questions for Critics." *Direction* 2 (1939): 12–13.
- Burke, K. "Semantic and Poetic Meaning." *Southern Review* 4 (1939): 501–23.
- Burke, K. "The Study of Symbolic Action." *Chimera* 1:1 (1942): 7–16.
- Burke, K. "Symbolic War." Rev. of *Proletarian Literature in the United States*, ed. Granville Hicks. *Southern Review* 2 (1936): 134–47.
- Burke, K. "The Tactics of Motivation." *Chimera* 2:1 (1943): 37–53.
- Burke, K. "Tentative Proposal." Rev. of *The Mediterranean, and Other Poems and Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, by Allen Tate. *Poetry* 50 (1937): 96–100.
- Denning, M. *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*. New York: Verso, 1996.
- Empson, W. *Seven Types of Ambiguity* (1930). New York: New Directions, 1966.
- George, A. *Kenneth Burke's Permanence and Change*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2018.
- George, A., Selzer, J. *Kenneth Burke in the 1930s*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007.
- Habermas, J. *The Divided West*, ed. and trans. Ciaran Cronin. Malden, MA: Polity Press, 2005.
- Hicks, G. *Granville Hicks in The New Masses*, ed. Jack Alan Robbins. Port Washington, NY: Kennikat, 1974.
- Josephson, M. *Life among the Surrealists*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1962.
- Knickerbocker, W. "Wam for Maw." Rev. of *The Philosophy of Literary Form*, by K. Burke, and *The New Criticism*, by J.C. Ransom. *Sewanee Review* 44 (1941): 520–36.
- "New England Meeting." *CEA Critic* 11:6 (1949): 6–7.
- Pells, R. *The Liberal Mind in a Conservative Age: American Intellectuals in the 1940s and 1950s*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1989.

Ransom, J.C. "An Address to Kenneth Burke." Rev. of *The Philosophy of Literary Form*, by Kenneth Burke. *Kenyon Review* 4 (1942): 219–37.

Ransom, J.C. *Selected Letters of John Crowe Ransom*, ed. Thomas Daniel Young and George Core. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press, 1985.

Ransom, J.C. *The World's Body*. New York: Scribner, 1938.

Said, E. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

Shapiro, E.S. "Forward: A Forgotten American Classic." *Who Owns America? A New Declaration of Independence*, ed. Herbert Agar and Allen Tate (1936). Wilmington, DE: ISI Books, 1999.

Tate, A. *Collected Essays*. Denver, CO: Swallow, 1959.

Tate, A. "Mr. Burke and the Historical Environment." *Southern Review* 3 (1936): 363–72.

Tate, A. "Poetry and Politics." *New Republic* (2 August 1933): 308–11.

Tell, D. "Burke's Encounter with Ransom: Rhetoric and Epistemology in 'Four Master Tropes'." *Rhetoric Society Quarterly* 34:4 (2004): 33–54.

Warren, R.P. "Pure and Impure Poetry." *The New Criticism and Contemporary Literary Theory: Connections and Continuities*, eds. W. Spurlin and M. Fischer. New York: Garland, 1995: 19–44.

Weiser, M.E. "'As Usual I Fell on the Bias': Kenneth Burke's Situated Dialectic." *Philosophy and Rhetoric* 42:2 (2009): 134–153.

Weiser, M.E. *Burke, War, Words: Rhetoricizing Dramatism*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2008.

Wellek, R. "Kenneth Burke and Literary Criticism." *Sewanee Review* 79 (1971): 171–188.

Wellek, R. "Literary History." *Literary Scholarship: Its Aims and Methods*, ed. Norman Foerster. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1941: 89–130.

Wellek, R. "The Main Trends of Twentieth-Century Criticism." *Yale Review* 51:1 (1961): 102–18.

Wellek, R. "The Mode of Existence of a Literary Work of Art." *Southern Review* 7 (1942): 735–54.

Wess, R. *Kenneth Burke: Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1996.

Wess, R. "Situating Burke's Thought." *Conversations. KB Journal* 1:1 (2005). Online at <https://kbjournal.org/node/79>

Received: 10 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

Стивен МАЙУ

ПО СЛЕДАМ МЫСЛИ ХРИСТИАНСКОГО
ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА:
СВОБОДА В ЛОГОЛОГИИ БЕРКА И У ДОСТОЕВСКОГО
В ИНТЕРПРЕТАЦИИ БЕРДЯЕВА*

Аннотация: Логология Кеннета Берка – попытка приблизиться к пониманию того, как люди используют язык (Берк называет это «символическим действием») и как использовать язык, чтобы осмыслять различные аспекты человеческой деятельности, в том числе акт интерпретации. Это диалектическая мысль, в которой сходятся риторика как способ использования языка и интерпретация как акт осмысления. В «Риторике религии» Берк опирается на свою тяготеющую к религии логологию для толкования символических действий и на символические действия – для толкования теологии. Ту же риторико-герменевтическую стратегию, предполагающую перенос слов по аналогии из одной сферы в другую, от одного значения к другому, Берк проецирует и на другие виды интерпретации. Такая тактика – один из способов Берка думать вместе с другими авторами и их текстами. В настоящем эссе на материале некоторых опубликованных и неопубликованных работ Берка показано, как он следует за мыслью христианского экзистенциализма Николая Бердяева и Ф.М. Достоевского, особенно за их размышлениями о свободе. Следуя за мыслью Бердяева, Берк соглашается с утверждением русского религиозного философа о значимости свободы. Сам акт свободы, художественно изображенный Достоевским и описанный Бердяевым, составляет сердцевину сформулированной Берком теории символического действия, его драматизма и, в конечном счете, его логологии. Свобода – необходимое условие действия человека в противовес механическому движению, а *свободная воля* – логичный вывод из циркуляции понятий, которая заложена в иерархии, представленной Берком в «Риторике религии».

Ключевые слова: Кеннет Берк, Николай Бердяев, Ф.М. Достоевский, свобода, логология, теология/богословие, риторическая герменевтика.

© 2020 Стивен Майу (PhD, почетный профессор риторики, Университет Лойола Мэримаунт, Лос-Анджелес; почетный профессор английского и сравнительного литературоведения, Университет Калифорнии, Ирвайн; Калифорния, США) sjmaillo@uci.edu

* Текст статьи на языке оригинала см.:
http://litda.ru/images/americana/Steven_Mailloux.pdf



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-106-132>

Steven MAILLOUX

THINKING WITH CHRISTIAN EXISTENTIALISM:
FREEDOM IN BURKE'S LOGOLOGY AND BERDYAEV'S
DOSTOEVSKY

Abstract: Kenneth Burke's logology is a way of thinking about how to understand the use of language—what he calls “symbolic action”—and how to use language to make sense of various human practices, including interpretive acts. This is a dialectic in thought between rhetoric as language-use and interpretation as making-sense. In *The Rhetoric of Religion* Burke's theotropic logology uses theology to interpret symbolic action and symbolic action to interpret theology. Burke extends to other interpretive projects this same rhetorical-hermeneutic strategy of analogically translating words from one domain into another, from one meaning into another. This strategy is one way Burke thinks with other authors and their texts. The present essay uses some of Burke's published and unpublished work to show how he thinks with the Christian Existentialism of Nicholas Berdyaev and Fyodor Dostoevsky, especially on the topic of freedom. In his thinking with Berdyaev, Burke agrees with the Russian theo-philosopher about the importance of freedom. Indeed, the act of freedom, dramatized in Dostoevsky and described by Berdyaev, forms the very center of Burke's theory of symbolic action, his Dramatism and ultimately his Logology. Freedom is the condition of possibility for human action as opposed to mere motion, and *free will* is the necessary product of the cycle of terms implicit in the idea of hierarchical order presented in Burke's *The Rhetoric of Religion*.

Keywords: Kenneth Burke, Nicholas Berdyaev, Fyodor Dostoevsky, freedom, logology, theology, rhetorical hermeneutics.

© 2020 Steven Mailloux (PhD, Emeritus President's Professor of Rhetoric, Loyola Marymount University, Los Angeles; Emeritus Professor of English and Comparative Literature, University of California, Irvine; California, USA) sjmaillo@uci.edu

* The English version is available online at
http://litda.ru/images/americana/Steven_Mailloux.pdf

«Если “теологию” мы определяем как “слова о Боге”, то под “логологией” следует понимать “слова о словах”», – так начинается предисловие к книге Берка «Риторика религии. Исследования по логологии» (*The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*), написанной им в 1961 году. Затем Берк проводит еще несколько находчивых параллелей между двумя этим областями, разрабатывая своего рода риторическую герменевтику мышления. Говоря о *риторической герменевтике*, я имею в виду диалектическую мысль, в которой сходятся риторика как способ использования языка и интерпретация как акт осмысления¹. Логология Берка – попытка приблизиться к пониманию того, как люди используют язык (Берк, как известно, называет это «символическим действием»), и как использовать риторiku, чтобы осмыслить различные аспекты человеческой деятельности, в том числе акт интерпретации. В «Риторике религии» Берк опирается на свою тяготеющую к религии логологию для толкования символических действий и на символические действия – для толкования теологии. Если говорить более конкретно, Берк рассматривает содержание религии исключительно как предмет риторики, потому что «религиозные космогонии устроены... как всесторонне продуманные риторические модели» для объяснения вселенной, и творчески использует религиозные тезисы о природе Бога как «чисто светские наблюдения касательно природы *слов*»². Берк, делая акцент на последней стратегии толкования, утверждает, что «в той мере, в какой религиозная доктрина вербальна, ее природа не может не определяться вербализацией, а в той мере, в какой религиозная доктрина претендует на полноту, всеобъемлющими

¹ См. Mailloux, Steven. *Rhetoric's Pragmatism: Essays in Rhetorical Hermeneutics*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017. Другие примеры и пояснения см. в работах: *Reconceptualizing American Literary/Cultural Studies: Rhetoric, History, and Politics in the Humanities*, ed. William E. Cain. New York: Garland, 1996; *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*, eds. James L. Machor and Philip Goldstein. New York: Routledge, 2001; Майя С. Сравнение: первая встреча, этноцентризм и межкультурная коммуникация / Пер. с англ. Д. Харитонова // Ценности, каноны, цены: Текст как средство межкультурного обмена. Материалы VII Фулбрайтской гуманитарной летней школы / Под ред. Т.Д. Венедиктовой. М.: Издательство МГУ, 2005. С. 14–29; Drong, Leszek. *Disciplining the New Pragmatism: Theory, Rhetoric, and the Ends of Literary Study*. Frankfurt: Peter Lang, 2007; and Mailloux, Steven. “Rhetoric.” *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*, ed. Jeffrey R. Di Leo. London: Bloomsbury, 2019: 102–111.

² Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology* [1961]. Berkeley, CA: University of California Press, 1970: v, 1.

должны быть и ее способы иллюстрировать вербальные принципы»³. Иными словами, изучая слова о Боге, мы откроем для себя множество слов о словах.

Проводя параллели между теологией и логологией, Берк в вопросе об истинности религиозного учения остается агностиком: «Вне зависимости от того, реальна ли сущность, именуемая “Богом”, или это лишь ключевая категория в системе понятий, слова “о нем” должны обнаружить свою природу как собственно слова». По мысли Берка, «лингвистическую аналогию» идеи Бога можно усмотреть «в природе любого имени или названия», которое «объединяет многообразие конкретных характеристик в одном слове (как в случае с заглавием книги, именем человека или названием политического движения). Любое обобщающее понятие такого рода выполняет те же функции, что слово “Бог”»⁴. В другом месте он развивает эту аналогию, обобщенно формулируя свой подход: «Если Ансельм [Кентерберийский] говорил об “онтологической необходимости бытия Бога”, мы строим свою аргументацию на такой же лингвистической необходимости существования обобщающих “божественных” имен. [...] А коль скоро человек, животное, использующее слова, переводит бессловесную природу на свой человеческий вербальный язык, разве не следует из этого, что *естество* для него оживает за счет языка в той же мере, что и нечто *сверхъестественное*?»⁵.

В данном случае Берк опирается на общую структуру логологии и понятийные механизмы, в силу которых люди используют символы по аналогии. Как поясняет Берк, «существует четыре сферы, к кото-

³ Ibid.: 1.

⁴ Ibid.: 2–3.

⁵ Burke, Kenneth. “What Are the Signs of What? A Theory of ‘Entitlement.’” *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 378. Хотя Берк продолжает мыслить по аналогии, ранее он определил «божественные имена» (*god-terms*) несколько иначе – как «слова, обозначающие первопричины мотивов» и привел в качестве примера «двух главных обобщающих идей, которые определяют качество мотивов», «свободу» и «необходимость». Несколькими страницами позже он отмечает, что интерпретация действия может меняться в зависимости от произвольного выбора контекста, в который мы его помещаем, и ссылается на эпизод из «Братьев Карамазовых», в котором склонный к мистике Алеша «отрицает» предложенное Митей толкование происходящего». Алеша смотрит на любовные переживания своего брата сквозь призму «высшего синтеза» трансцендентной религии. [Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives* [1945]. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 74, 84–85.]

рым могут относиться слова»: природная, вербальная, социально-политическая и сверхъестественная. Люди постоянно переносят слова из одной сферы в другую, например, из социально-политической в природную (льва называют «царем зверей») и наоборот, из природной в социально-политическую (Генрих II Плантагенет предстает как «лев зимой»). Однако Берк уделяет особое внимание заимствованию слов для обозначения сверхъестественных феноменов: «Если даже предположить, что область сверхъестественного действительно *существует*, все равно *слова*, к которым мы прибегаем, чтобы говорить о ней, мы неизбежно заимствуем из тех, которыми пользуемся для описания трех других сфер: природной, социально-политической и вербальной (или, говоря шире, символической, потому что на символических системах также построены музыка, танец, живопись, архитектура, специальный терминологический аппарат различных наук и так далее»⁶. Свой тезис о терминологической зависимости Берк отображает на приведенной ниже схеме⁷ вертикальной линией, отделяющей сверхъестественное от трех других областей:



Слева направо: область природного – область вербального – область социально-политического – область сверхъестественного.

В «Риторике религии» Берк обращается к «аналогии между «словами» (с маленькой буквы) и Словом (Логосом) с большой буквы»⁸. Перенос по аналогии, опять же, происходит в обоих направлениях: светские понятия из области социально-политического используются

⁶ Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 15.

⁷ Воспроизводится по: Burke, Kenneth. "What Are the Signs of What?" *Language as Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 374. Благодарю Энтони и Майкла Берков, которые разрешили мне воспроизвести нарисованную Берком схему терминологических пирамид и привести цитаты из неизданных сочинений Берка. Кроме того, я хотел бы поблагодарить их и Джули Уитакер за сердечное гостеприимство, с каким они встречали меня во время моих визитов в летний коттедж Берка в Андовере, штат Нью-Джерси, а также Джека и Линду Зельцер, благодаря которым эти визиты состоялись.

⁸ Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 7.

по отношению к сверхъестественному, а затем снова заимствуются из сферы сверхъестественного для обозначения эстетических явлений в сфере социального (как *gratis* – «безвозмездно» и *grace* – «благодать, милость, готовность, изящество»).

Берк проецирует свой риторико-герменевтический метод переноса слов по аналогии из одной области в другую, из одного контекста в другой и на иные процессы интерпретации. Такая тактика – один из способов Берка думать вместе с другими авторами и их текстами. В настоящем эссе на материале некоторых опубликованных и неопубликованных работ Берка показано, как он следует за мыслью христианского экзистенциализма Николая Бердяева и Ф.М. Достоевского, особенно за их размышлениями о свободе.

* * *

В июле 1956 года богослов Стэнли Хоппер из Университета Дрю пригласил Берка в следующем учебном году прочитать лекцию на выпускном коллоквиуме, а кроме того, попросил его написать рецензию на книгу «Христианство и экзистенциалисты» (*Christianity and the Existentialists*) для журнала *Drew Gateway*. Берк принял оба предложения⁹. Тему своей лекции, которую он прочитал в декабре 1956 года, он сформулировал как «Слова и Слово» (*Words and the Word*), впоследствии написав на ее основе первую главу «Риторики религии». С рецензией на книгу все сложилось, по-видимому, не так удачно. В личной библиотеке Берка в доме его семьи в Андовере, штат Нью-Джерси, до сих пор хранится экземпляр «Христианства и экзистенциалистов» и его пометами, а среди его бумаг обнаружилось несколько отпечатанных страниц текста и рукописных набросков к рецензии¹⁰, которую он, вероятно, так и не написал. По крайней мере, в следующие пять лет в *Drew Gateway* напечатана она не была¹¹.

⁹ Stanley Hopper to Kenneth Burke. 16 July 1956; Burke to Hopper, 27 July 1956. Kenneth Burke Papers, Special Collections Library, Pennsylvania State University Libraries, State College.

¹⁰ Девять страниц текста, отпечатанного на машинке, и рукописные черновики хранятся в Андовере в конверте с номером «N19» и подписью «Заметки о “Христианстве и экзистенциалистах”». Ниже цитаты из машинописного текста даны в статье с припиской «м. т.» и указанием номера страницы.

¹¹ Такой рецензии нет и в разделе «Философия» в книге: Burke, Kenneth. *Equipment for Living: The Literary Reviews of Kenneth Burke*, eds. Nathaniel A. Rivers and Ryan P. Weber. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2010.

Свои машинописные заметки Берк начинает с похвалы метафизике и теологии – не как правдивым картинам первичной реальности, а как «обоснованным высказываниям, которыми можно восхищаться за скрупулезность и широту мысли, за их диалектическую отточенность, за вдумчивость, с какой они учат нас относиться к проблемам бытия», а главное – за «смелость, с какой они демонстрируют, что произойдет, если взять набор ключевых понятий и последовательно двигаться туда, куда они ведут». Берк полагает, что люди как животные, использующие символы, «никогда не достигнут совершенства» в изучении собственных знаковых систем, «которые играют важнейшую роль, направляя нас и сбивая с пути». Именно такими исследованиями занимается логология – метадисциплина, слова о словах. «Рассуждая “логологически”, само слово “логология” означает «для мышления о языке то же, что “мышление о мышлении” и “самосознание” означают для метафизики Аристотеля и Гегеля соответственно» (м. т. 1).

Для Берка книга «Христианство и экзистенциалисты» полна «чудес логологии», которые он и описывает в оставшейся части машинописного черновика. Среди этих «чудес» – и прямые высказывания экзистенциалистов о языке и человеческом бытии, и неявно присутствующие в дискурсе экзистенциализма тезисы, которые Берк «извлекает» с помощью своей риторико-герменевтической стратегии переноса философских понятий и утверждений в собственный словарь и «логологическую» аргументацию. Берк приводит цитату из предисловия Карла Микалсона: «Философию, не придерживающуюся сознательно в своей методологии разграничения между реальностью, переживаемой нами на протяжении всей жизни, и реальностью мысли, между отношением к реальности и размышлениями о ней, нельзя далее рассматривать как экзистенциальную философию»¹². Берк задается вопросом: «не сталкиваемся ли мы здесь с основополагающей методологической проблемой», с которой неминуемо сталкиваются люди как животные, использующие знаки? «Любая “философия” по определению представляет собой вербальную структуру. Однако наше эмпирическое существование большей частью невербально – или вневербально» (м. т. 2). Затем Берк развивает эту мысль, отмечая, что, «под “существованием” экзистенциалист, по всей видимости, подразумевает диспропорцию между невербальным и вербальным

¹² Michalson, Carl. “What Is Existentialism?” *Christianity and the Existentialists*, ed. Carl Michalson. New York: Charles Scribner’s Sons, 1956: 5.

(в отличие от “существования”, вербальное связано с “сущностью”, поскольку это область определений, со всеми вытекающими отсюда опасностями)» (м. т. 3).

Берк одобрительно отзываясь о фрагментах, в которых Микалсон пишет о «специальной терминологии, вероятно, необходимой философии», и в своих черновиках перечисляет понятия экзистенциалистского дискурса: «“Унизительное сознание невежества... вина и смерть... бремя морали... чудо... любопытство... сомнение... отчаяние... надежда на спасение... внутренняя борьба... тревога...”» (м. т. 4, пропуски в оригинале). Затем Берк в духе логологии отмечает, что «подобные понятия подводят к разговору о “мириадах смыслов”», тянущихся от термина «существование». Переходя к отношениям между экзистенциализмом и христианством, Берк недоумевает, не по ошибке ли в книге нет главы о Жан-Поле Сартре, а потом быстро переходит к предпоследнему абзацу предисловия, в котором, в частности, говорится:

Если какая-либо философия вообще способна сделать нечто, чтобы приготовить путь Христу в нашей сегодняшней культуре, то не та ли, которая не претендует на его место? Экзистенциализм лелеет мучительное зияние, не дает закрыться человеческим ранам, пока на них не прольется подлинно целительный бальзам. Экзистенциализм благоприятствует тому, что поэт Гёльдерлин назвал той «священной пустотой», что превращает собственный атеизм в горячее стремление прикоснуться к реальности, ноуменальный голод, движение духа, благодаря чему человек остается чутким и открытым для Бога, который должен явить Себя, если хочет, чтобы люди Его poznali¹³.

В своем комментарии Берк «переводит» «перевод», сделанный Микалсоном: мы приходим здесь «к послекантианскому языку, в результате чего “священная пустота” Гёльдерлина превращается в “ноуменальный голод”, что, вероятно, лучше всего перевести логологически: “Как видеть, не прибегая к зрению, и слышать, не прибегая к слуху, и т. д.”? Или, если обобщить, как существо, оперирующее терминами, может заглянуть за пределы своей терминологии?» (м. т. 5). Логологические «переводы» такого рода встречаются в машинописном тексте Берка и далее: экзистенциализм как философию

¹³ Michalson, Carl. “What Is Existentialism?»: 21–22.

можно интерпретировать как христианское богословие с точки зрения аналогичных высказываний об употреблении слов и злоупотреблении ими.

Проанализировав предисловие Микалсона, Берк переходит к эссе Хельмута Ричарда Нибура о предтече экзистенциализма Сёрене Кьеркегоре, «одном из самых яростных антирелигиозных авторов XIX столетия и самых пламенных христиан того времени»¹⁴. Здесь Берк снова прибегает к своей риторико-герменевтической стратегии, чтобы показать «величайшее диалектическое искусство этого последовательного мятежника» на примере того, как Кьеркегор трактует человеческое существование и разрабатывает собственный понятийный аппарат, чтобы сформулировать эту трактовку. Нибур в своем эссе делает акцент на парадоксальном характере полемики Кьеркегора с философией Гегеля, и Берк анализирует эти парадоксы с точки зрения логологии. Берк цитирует слова Нибура о Кьеркегоре: «На тезис гегелевской системности он отозвался антитезисом несистематической мысли; против тезиса, согласно которому все ведет к синтезу, он выдвинул антитезис, согласно которому все ведет к антитезису; против тезиса о том, что идея объективирует себя, – антитезис о том, что она себя субъективирует, и так далее»¹⁵. Берк так комментирует приведенный отрывок: «Отметив с точки зрения логологии механизмы, в силу которых понятия тезиса, антитезиса и синтеза предполагают друг друга, не должны ли мы полностью полагаться на любую их последовательность в данном случае [?]. [...] Когда один термин подразумевает другой, так что присутствие лишь одного из них уже намекает на остальные, не добьемся ли мы наибольшего успеха, намеренно испробовав разные маршруты, а не пытаюсь рассматривать какой-либо из них как самодостаточную единицу?» (м. т. 6). Поэтому логологический метод «извлечения» подразумеваемых понятий, применяемый Берком, можно назвать одновременно гегелевским и кьеркегоровским: гегелевским, потому что он исходит из диалектического развития терминологии, и кьеркегоровским – из-за не подчиняющегося системе скепсиса по отношению к диалектическому мышлению в той форме, в какой им оперирует Гегель.

Обращаясь к этическим проблемам, которые занимают центральное место в философии Кьеркегора, Берк приводит высказыва-

¹⁴ Niebuhr, H. Richard. "Søren Kierkegaard." *Christianity and the Existentialists*: 23.

¹⁵ Ibid.: 25.

ние Нибура, по мысли которого Кьеркегор делает акцент на «индивидуальном существовании как ключе к бытию» и «настаивает, что не только этические вопросы обладают приоритетом перед метафизическими, но последним нельзя отдавать предпочтение с этической точки зрения»¹⁶. По законам логологии Берк переформулирует позицию Кьеркегора в терминах собственной теории драматизма, утверждая, что этика философа вытекает непосредственно из его взгляда на людей как субъектов действия: «Ведь деятель – тот, кто действует (и сама идея действия предполагает этический смысл, так как стоящие вне этики неодушевленные предметы способны только двигаться или быть движимыми и чужды важнейшей драматической диаде действия и страсти» (м. т. 6). В данном случае Берк опирается на ключевую оппозицию, определяющую всю его философию языка, – *оппозицию несимволического движения и символического действия*, а также на имевшую большое значение концепцию драматической пентады: любое *действие* предполагает наличие *деятеля*, находящегося в определенной *среде* (буквально «сцене») использующего определенное *средство* для достижения *цели*. Если перевести это на язык логологии, получится, что понятие «действие» подразумевает все пять терминов, составляющих пентаду, и каждый из членов пентады подразумевает все остальные¹⁷.

Рассуждая об этической установке Кьеркегора, Берк снова прибегает к методам логологии, когда цитирует Нибура, по мнению которого для основоположника экзистенциализма «вопрос не в том, что есть бытие, а в том, как я могу стать самим собой»¹⁸. На это утверждение Берк реагирует риторическим вопросом: «Но в той мере, в какой человек “становится” собой, пытаюсь стать хорошим христианином, разве перед нами не пример использования символов как определяющей черты действия?» (м. т. 6)¹⁹ – а затем поясняет: «Ведь в той мере, в какой христианство – доктрина, идея, подражание, в основе которых лежит учение, разве не зависит оно в значительной степени

¹⁶ Ibid.: 26.

¹⁷ Burke, Kenneth. “(Non-Symbolic) Motion/(Symbolic) Action.” *Critical Inquiry* 4 (Summer 1978): 809–38; Burke, Kenneth. *Grammar of Motives*: xv–xxiii.

¹⁸ Niebuhr, H. Richard. “Søren Kierkegaard”: 26.

¹⁹ Несколькими годами раньше Берк пытался в ином ключе проследить размышления Кьеркегора о христианстве, риторике и диалектике понятий. См. Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives* [1950]. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 244–56, 265.

от слов, по крайней мере в восприятии большинства?» (м. т. 6). К сожалению, сохранившийся машинописный текст Берка заканчивается логологическим прочтением эссе Нибура о Кьеркегоре. Чтобы дальше следить за ходом мысли Берка, мне придется обратиться к его записям от руки и пометам в тексте и на полях эссе Мэттью Спинки о Николае Бердяеве из сборника «Христианство и экзистенциалисты», а они уже требуют более аналитического подхода.

Мы можем начать с названий разделов, на которые делит свое эссе Спинка: «Существование и область духа» (с подзаголовками «Бог», «Человеческая личность» и «Свобода»), «Экзистенциальное переосмысление богословия» и «Этика творчества». По мнению Спинки, Бердяев «в своей философской и религиозной концепции вдохновляется **не Кьеркегором, а Достоевским**»²⁰. Читая, Берк имел обыкновение выделять отдельные фрагменты, выписывать слова на полях, переносить некоторые из этих слов в составленный им самим указатель в конце книги, переписывать слова и заметки на отдельные листы бумаги, а затем печатать на машинке отрывки и уже более развернутые комментарии. Берк сделал множество помет в эссе Спинки о Бердяеве, перенес на последние страницы некоторые из собственных заметок на полях и лишь отдельные слова скопировал на отдельный лист бумаги. По этим кратким черновым записям мы можем увидеть, как Берк начинал следовать за мыслью Бердяева, переводя некоторые термины и идеи философа на язык собственных теорий.

Так, Берк обвел следующий фрагмент из «Творчества и объективации» Бердяева, приведенный Спинкой:

Индивидуум рождается в родовом процессе, принадлежит природному миру. **Личность** же есть категория духовная и этическая, она **не рождается от отца и матери**, она духовно творится, осуществляя Божью идею о человеке. **Личность есть не природа, а свобода, она есть дух**. Можно было бы сказать, что личность есть не человек как феномен, а человек как нумен, если бы эта терминология не имела слишком гносеологического привкуса²¹.

²⁰ Spinka, Matthew. "Nicholas Berdyaev." *Christianity and the Existentialists*: 60. Чтобы выделить слова, подчеркнутые или обведенные Берком в его экземпляре «Христианства и экзистенциалистов», я буду использовать **жирный шрифт**.

²¹ *Бердяев Н.А.* Творчество и объективация. Опыт эсхатологической метафизики // Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995. С. 231–232.

Нетрудно догадаться, почему этот фрагмент привлек внимание Берка: Бердяев не только сам отчасти обращается к логологии, говоря о «привкусе» избранных им терминов, но и вводит основополагающую оппозицию – *индивидуума* и *личности*, – которую Берку легко перевести на свой собственный логологический язык. Рядом с процитированным отрывком Берк пишет: «Индивидуум vs. личность», – и переносит эту фразу в свои заметки на последних страницах книги. Затем на отдельном листе он составляет для себя план: «Отметить разграничение между индивидуумом и личностью у Бердяева... указать, как это понимать с точки зрения нашего определения... во-первых, индивидуальность материи – центральная роль нервной системы... затем личность... это “свобода”... “свобода” в языке и прежде всего в отрицательных категориях языка»²².

В этих заметках Берк проводит параллель между различием, о котором пишет Бердяев, и собственной точкой зрения: индивидуум относится к личности так же, как индивидуальная нервная система – к свободному деятельному человеческому субъекту (и, можно добавить, как несимволическое движение – к символическому действию). По мысли Берка, свобода проявляется в том, как человек использует язык, в символическом действии, а ярче всего – в употреблении негативных языковых форм, в способности человека сказать «нет». Он подробно развивает эту мысль в нескольких фрагментах своей работы. Например, в контексте параллелей, которые Берк прослеживает между логологией и теологией, отрицание, как отмечает он сам в первой главе «Риторики религии», «О словах и Слове», играет «важнейшую роль». В этой главе Берк поясняет свою трактовку отрицания, сравнивая ее с размышлениями Анри Бергсона об идее небытия в книге «Творческая эволюция»²³.

«Безусловно, эта глава [из книги Бергсона] – важный шаг в теории языка, поскольку она позволяет понять, что отрицание – удивительный и чисто языковой феномен и что в природе нет негативов: любое природное явление позитивно в своем бытии»²⁴. Однако Берк в своей теории драматизма иначе расставляет акценты в логологическом плане. Бергсон «начинает с отрицания на уровне *суждения*,

²² Выделено мной. Местами почерк Берка невозможно разобрать, по крайней мере, автору статьи это не удалось.

²³ Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. В. Флеровой. М.: ТЕРРА–Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. С. 267–286.

²⁴ Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 19.

как во фразах типа “дело не в том, что...”. Но с позиций драматизма (то есть если рассматривать вопрос с точки зрения “действия”) следует начинать с *побудительного* отрицания, отрицания-запрета, как в Десяти заповедях». Берк мимоходом отмечает, что «тенденция экзистенциалистов, в том числе Хайдеггера и Сартра, “материализовать” негатив, отталкиваясь от квазисуществительного “ничто”, а не от моралистического “нет”, – курьез, заслуживающий внимания»²⁵. Берк добавляет, что побудительные отрицательные предложения «лежат в основе этических принципов», и, как мы уже видели, посредством логологии устанавливает тесную связь между этикой и действием, а значит, свободой²⁶.

Я полагаю, что именно интерес к отрицанию в языке и к свободе действия заставил Берка обратить внимание на понятие меонической свободы у Бердяева – термин, который Берк выписал в своих заметках и указателе, упомянув и анализ этой концепции на первой странице эссе Спинки:

[Бердяев] заимствует [этот термин] у Якоба Бёме, который говорит о первозданной **меонической пустоте**, названной им *Ungrund*. В начале... космогонического и теогонического процесса существовала **меоническая свобода**, которая трактовалась как жажда быть. Поскольку речь шла о свободе, она содержала в себе возможность как добра, так и зла. **Свобода, таким образом, нетварна.** [...] **Зло есть не что иное, как злоупотребление свободой со стороны человека из желания самоутвердиться и эгоизма**²⁷.

Берк не только обводит выделенные фрагменты, но и выпиывает на полях «“нетварная” свобода» и «“меоническая свобода”», а также номер страницы из эссе Спинки, где тот пишет: «Бердяев утверждает, что мир **возник из первичного меонического небытия**,

²⁵ Ibid.: 20.

²⁶ Ibid.: 23. См. также Burke, Kenneth. “A Dramatistic View of the Origins of Language and Postscripts on the Negative.” *Language as Symbolic Action*: 419–444. В работе «Язык как символическое действие» Берк заявляет: «Все, что можно сказать о “Боге”, в той или иной форме можно сказать и о *языке*. И, подобно тому, как рассуждения о Боге ведут к так называемому “отрицательному богословию”, так и рассуждения о языке упираются в принципиальную значимость категории отрицания» (469–470).

²⁷ Spinka, Matthew. “Nicholas Berdyaev”: 65.

как и **свобода**»²⁸. На этой странице Берк тоже делает помету на полях: «Негативная первопричина мира». Фраза «негативная первопричина мира» не прямая цитата из текста, а толкование самого Берка. Называя первичное небытие «негативной первопричиной» мира и свободы, Берк, по-видимому, увязывает «меоническую свободу» Бердяева с собственным тезисом о побудительном отрицании как истоке.

Как бы то ни было, мне хочется несколько подробнее остановиться на том, как Берк осторожно следует за мыслью Бердяева (и еще более осторожно проследить ход мыслей самого Берка). Пометы Берка в другой книге, по-прежнему хранящейся в его личной библиотеке, заставляют предположить, что эти идеи можно спроецировать не только на философию и теологию, но и на политику. В книге «Четыре экзистенциалистских богослова» (*Four Existential Theologians*) под редакцией Уилла Херберга были опубликованы отрывки из произведений Бердяева, включая «Экзистенциальную диалектику божественного и человеческого» и «О рабстве и свободе человека». Я рассмотрю фрагменты, выделенные Берком в предисловии Херберга, а позже покажу их связь с некоторыми замечаниями о Достоевском и свободе. Херберг пишет: «**Этика меонической свободы** Николая Бердяева приводит его к социальной философии, которая в принципе дискредитирует **все сложившиеся нормы и институты как попытки “объективации духа”** и в то же время постулирует своего рода **экономический социализм** в интересах свободы. В результате Бердяев выделяет два типа социализма: “**коллективистический**, основанный на примате общества и государства над личностью”, и “**персоналистический**, основанный на абсолютном примате личности, каждой личности над обществом и государством”»²⁹. За приведенным отрывком с пометами следует другой, в котором Бердяев отсылает к «Легенде о Великом Инквизиторе» Достоевского: «Первый [коллективистический социализм] “**предполагает хлеб, отняв у человека свободу, лишив его свободы совести**”, тогда как второй [персоналистический социализм] “**предлагает ‘хлеб’ всем людям,**

²⁸ Ibid.: 68.

²⁹ Herberg, Will. “General Introduction.” *Four Existential Theologians*. Garden City, NY: Doubleday, 1958: 14. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека. С. 126. Здесь и далее я также использую **жирный шрифт**, чтобы выделить слова, подчеркнутые или обведенные самим Берком.

сохраняя за ними свободу, не отчуждая от них совести»³⁰. Как нетрудно догадаться, Бердяев выступает за социализм второго типа.

Затем Херберг излагает (а Берк подчеркивает) политические причины, побуждающие Бердяева защищать персоналистический социализм. Примат отдельной личности **«обязывает государство обеспечить свободное течение самостоятельной жизни»**. Такой переход социалистической экономики «в свободу самостоятельной жизни» побуждает Херберга заметить, что **«“персоналистический социализм” Бердяева есть анархистское по своей сути учение, как и подобает философии меонической свободы»**³¹. Неясно, согласен ли Берк с этим выводом, но, как мы еще увидим, его примечание к этому выделенному им отрывку поможет объяснить не вполне однозначное отношение Берка к богословской антропологии Бердяева.

Но сначала приведу еще один фрагмент о Бердяеве из предисловия Херберга:

«Для Бердяева **главное зло** заключается в объективации, овнешнении, **овеществлении (*Verdinglichung*)** духа; свободный дух для него – единственная подлинная реальность и единственное подлинное благо». Херберг добавляет, что в глазах Бердяева человек «как духовная сущность **“богочеловечен”**, это **“теоандрическое”** существо, ведь **“человечность и есть богочеловечность”**»³². Берк обводит слово «богочеловечный», на которое, судя по его подчеркиваниям и заметкам, он обратил внимание и при чтении «Христианства и экзистенциалистов». Вернемся ненадолго к этому тексту: по словам Спинки, Бердяев был согласен с другими экзистенциалистами в том, что «высшая цель, какой можно достичь путем напряженных усилий всей жизни», путем «нравственной и духовной борьбы», – **«свобода от любого внешнего рабства, социального или индивидуального»**. Спинка поясняет, что «Бердяев возводит эту концепцию личности к древнему православному учению о **спасении как превращении человеческой личности в богочеловеческую»**³³. По Бердяеву, «личность тогда только есть личность человеческая,

³⁰ Herberg, Will. “General Introduction”: 14. *Бердяев Н.А.* О рабстве и свободе человека. С. 126–127. На полях книги проведены три параллельные линии, которыми Берк выделяет этот фрагмент.

³¹ Herberg, Will. “General Introduction”: 14–15.

³² Ibid.: 18. *Бердяев Н.А.* Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // О назначении человека. М.: Республика, 1993. С. 311.

³³ Spinka, Matthew. “Nicholas Berdyaev”: 64.

когда она есть личность **богочеловеческая**. [...] Человеческая личность есть существо теоандрическое»³⁴. Берк выписывает на полях слово «богочеловек» и подчеркивает его значимость, вынося в конец книги фразу, лаконично пересказывающую содержание указанного отрывка из предисловия: «Спасение как превращение человеческого в теоандрическое».

В книге «Миросозерцание Достоевского» Бердяев вновь обращается к отношениям божественного и человеческого, заостря внимание на динамичном, напряженном движении мысли Достоевского, движении, которое включает в себя диалектическое развёртывание антитезы «Богочеловека и человекобога»³⁵. Мы увидим, как Бердяев прослеживает эту диалектику мысли Достоевского, особенно в «Великом Инквизиторе» в «Братьях Карамазовых», а затем еще раз вернемся к попытке Берка следовать за мыслью Бердяева.

В предисловии к книге Бердяев пишет: «Идея свободы всегда была основной для моего религиозного мироощущения и миросозерцания, и в этой первичной интуиции свободы я встретился с Достоевским, как своей духовной родиной». Достоевский имел «определяющее значение» для духовной жизни Бердяева, и с самого детства этот великий русский романист трогал его душу «более, чем кто-либо из писателей и мыслителей». Бердяев «всегда делил людей на людей Достоевского и людей, чуждых его духу»³⁶. Для Бердяева Достоевский «не только великий художник», но «также великий мыслитель и великий духовидец» и, что особенно важно для нас, «гениальный диалектик, величайший русский метафизик». Бердяев ярко описывает творчество писателя: «Идеи у Достоевского – не застывшие, статические категории, это – огненные токи. Все идеи Достоевского связаны с судьбой человека, с судьбой мира, с судьбой Бога. Идеи определяют судьбу. Идеи Достоевского глубоко онтологичны, бытийственны, энергетичны и динамичны. В идее сосредоточена и скрыта разрушительная энергия динамита. И Достоевский показывает, как взрывы идей разрушают и несут гибель». Но Бердяев тут же добавляет, что

³⁴ Бердяев Н.А. О рабстве и свободе человека. С. 27. Spinka, Matthew. “Nicholas Berdyaev”: 64.

³⁵ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. Главы из книги // Волга. 1988. № 10. С. 163.

³⁶ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. Прага: The YMCA PRESS Ltd., 1923. С. 3.

«в идее же сосредоточена и скрыта и воскрешающая и возрождающая энергия»³⁷.

Цель Бердяева состоит в том, чтобы раскрыть и проанализировать дух Достоевского, прослеживая, как он «открывает новые миры», «миры... в состоянии бурного движения», которые одни лишь способны дать ключ к «судьбам человека»³⁸. Бердяев пытается «войти в самую глубину» того, что он называет «миром идей Достоевского», а мир этот в высшей степени динамичен³⁹. По мере диалектического развития мысли писателя внутренние противоречия его произведений словно бы исчезают. Сравнивая Достоевского с Толстым, Бердяев утверждает, что «Достоевского мучит не столько тема о Боге, сколько тема о человеке и его судьбе, его мучит загадка человеческого духа. Его мысль занята антропологией, а не теологией»⁴⁰. Достоевский пытался разрешить не божественный вопрос, а вопрос человеческий, то есть духовный, вопрос свободы, в конечном счете – вопрос, стоящий перед христианином.

«Достоевский открывает новый мир, он возвращает человеку его духовную глубину. Эта духовная глубина была отнята у человека и отброшена в трансцендентную даль, в недостижимую для него высь»⁴¹. Человечество лишилось духовной глубины – у него осталась лишь секулярное, материалистическое, поверхностное. «Этот процесс отчуждения от человека его глубинного духовного мира начинается в религиозно-церковной сфере, как отдаление в исключительно трансцендентный мир своей жизни духа... Кончается же этот процесс позитивизмом, агностицизмом и материализмом, то есть совершенным обездушиванием человека и мира». Достоевский, как «явление духа, обозначает поворот внутрь», возвращая людей к духовной жизни, вновь делая их существами духовными. Он «утверждает безграничность духовного опыта», и «духовные дали открываются во внутреннем имманентном движении». Теперь Бога можно постичь *в* человеке и *через* человека. «Это и есть путь свободы, открываемый Достоевским», и в конце этого пути – Христос в глубине человеческой души. Бердяев полагал, что, хотя Достоевский «никогда не достигает

³⁷ Бердяев Н.А. Мирозозерцание Достоевского. Главы из книги. С. 147.

³⁸ Там же. С 147–148.

³⁹ Там же. С. 148.

⁴⁰ Там же. С. 151.

⁴¹ Там же. С. 155.

окончательной цельности» в своих религиозных убеждениях, «никогда не преодолевает до конца противоречий», он все же утверждает «небывалую религию свободы». Размышления Достоевского о свободе нашли наиболее полное воплощение в «идейной диалектике “Легенды о Великом Инквизиторе”»⁴².

Достоевского глубоко волновал вопрос, что происходит, когда люди, будучи свободными, отвергают свободу ради «своеволия»⁴³. Свобода, по мысли Достоевского, «есть высшее благо»: люди не могут отказаться от нее, не отказавшись от самих себя и не перестав быть людьми. На протяжении всего творческого пути, особенно в «Легенде о Великом Инквизиторе», Достоевский «будет до конца отрицать рационализацию человеческого общества, будет до конца отрицать всякую попытку поставить благополучие, благоразумие и благоденствие выше свободы»⁴⁴. «Открылся путь ко Христу через беспредельную свободу», но в то же время «изобличается соблазнительная ложь человекобожества на самом пути беспредельной свободы»⁴⁵. Бердяев ставит Достоевского в один ряд с Ницше, указывая на характерное для них обоим неприятие традиционного европейского гуманизма, но Достоевский при этом остался христианином, хотя и нового типа. «У Ницше нет ни Бога, ни человека, а лишь неведомый сверхчеловек. У Достоевского есть и Бог, и человек. Бог у него никогда не поглощает человека, человек не исчезает в Боге, человек остается до конца и во веки веков». Поэтому для Бердяева Достоевский – «христианин в глубочайшем смысле слова»⁴⁶.

Для Достоевского без свободы нет и человека, и свою мысль о человеке и его судьбе он полностью строил «как диалектику о судьбе свободы»⁴⁷. Но, как полагает Бердяев, у Достоевского мы обнаруживаем не один, а два рода свободы: «свобода избрания добра и зла и свобода в добре, или свобода иррациональная и свобода в разуме». Первая – свобода Адама, вторая – свобода во Христе. «Истина делает человека свободным, но человек должен свободно принять Истину, он не может быть насильственно, по принуждению к ней приведен.

⁴² Там же. С. 155–156.

⁴³ Там же. С. 158.

⁴⁴ Там же. С. 161.

⁴⁵ Там же. С. 164.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ Там же. С. 165.

Христос дает человеку последнюю свободу, но человек должен свободно принять Христа». Великий Инквизитор говорит: «Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за Тобой, прельщенный и плененный Тобой». Как поясняет Бердяев, «в этом свободном принятии Христа – все достоинство христианина, весь смысл акта веры, который и есть акт свободы»⁴⁸. Человеческое достоинство и достоинство веры «предполагает признание двух свобод: свободы добра и зла и свободы в добре, свободы в избрании Истины и свободы в Истине»⁴⁹.

Свобода не то же самое, что добро или истина. Но «свободное... добро, которое есть единственное добро, предполагает свободу зла. В этом трагедия свободы, которую до глубины исследовал и постиг Достоевский. В этом скрыта тайна христианства». Достоевский раскрывает диалектику этой тайны: «Свобода добра предполагает свободу зла. Свобода же зла ведет к истреблению самой свободы, к перерождению в злую необходимость. Отрицание же свободы зла и утверждение исключительной свободы добра тоже ведет к отрицанию свободы, к перерождению свободы в добрую необходимость. Но добрая необходимость не есть уже добро, ибо добро предполагает свободу»⁵⁰. Бердяев прослеживает развитие этой диалектики в истории (споры Августина с пелагианством, дебаты вокруг янсенизма, лютеранства и кальвинизма) и приходит к выводу: «Христианская мысль была сдавлена двумя опасностями, двумя призраками – злой свободы и доброго принуждения. Свобода погибала или от раскрывавшегося в ней зла, или от принуждения в добре»⁵¹. Явно имея в виду «Легенду о Великом Инквизиторе», Бердяев добавляет: «Костры инквизиции были страшными свидетельствами об этой трагедии свободы, о трудности разрешить ее даже для христианского сознания, просвещенного светом Христовым». Бердяев и Достоевский в один голос утверждают: «Существует не только свобода в Истине, но и Истина о свободе. И не должно ли искать разрешения вековечной темы о свободе в том, что

⁴⁸ Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского. Прага: The YMCA PRESS Ltd., 1923. С. 66.

⁴⁹ Там же. С. 66–67.

⁵⁰ Там же. С. 67.

⁵¹ Там же. С. 68.

Христос не только Истина, которая дает свободу, но и Истина о свободе, свободная Истина, что Христос есть свобода, свободная любовь»⁵².

По мнению Бердяева, «разработка темы свободы достигает вершины в “Братьях Карамазовых”. [...] Тут с необычайной гениальностью обнаруживается, что свобода, как своеволие и человеческое самоутверждение, должна прийти к отрицанию не только Бога, не только мира и человека, но также и самой свободы»⁵³. Достоевский в своей диалектике приходит к выводу, что стремление к свободе может уничтожить саму свободу, ведь «в конце пути темной, непросветленной свободы подстерегает... злое принуждение и злая необходимость. Учение Великого Инквизитора... порожден[о] своеволием, богопротивлением. Свобода переходит в своеволие, своеволие переходит в принуждение. Это – роковой процесс. Свобода человеческого духа, свобода религиозной совести отрицается теми, которые шли путями своеволия»⁵⁴. Бердяев постоянно напоминает читателю, что «тему о свободе Достоевский трактует динамически... его свобода все время находится в диалектическом движении, в ней раскрываются внутренние противоречия, и она переходит из одного фазиса в другой». Эта «диалектика о свободе достигает у Достоевского своего завершения в “Легенде о Великом Инквизиторе”, в которой концентрируются все темы, соединены все нити»⁵⁵. По словам Бердяева, Достоевский «призван был... раскрыть в человеке борьбу начал бого-человеческих и человеко-божеских, христовых и антихристовых, неведомую прежним эпохам, в которых зло являлось в более элементарной и простой форме». В наше время «душа человека... разрыхлена, все стало зыбко, все двоятся для человека... в прельщениях и соблазнах, вечной опасности подмены. Зло является в обличии добра... Образ Христа и антихриста, Бого-человека и человекобога двоятся»⁵⁶. Однако, завершая свою книгу, Бердяев не находит у Достоевского конкретных этических или политических решений этой проблемы современности. В заключительной главе Бердяев подводит итоги сказанному: «Я старался показать, что пафос свободы был настоящим пафосом Достоевского. Но он не учил тому, как стяжать себе

⁵² Там же.

⁵³ Там же. С. 80–81.

⁵⁴ Там же. С. 81.

⁵⁵ Там же. С. 87.

⁵⁶ Там же. С. 57.

свободу духа, нравственную и духовную автономию, как освободить себя и народ свой от власти низших стихий»⁵⁷. По Достоевскому, «трагедия, раздвоение, бездна как будто бы остаются единственным путем человека. Путь к свету лежит через тьму. Величие Достоевского было в том, что он показал, как во тьме возгорается свет»⁵⁸.

* * *

Как мы видели по пометам, которые Берк сделал в 1956 году в тексте эссе Спинки из «Христианства и экзистенциалистов», его внимание привлекло противопоставление человекобога и Богочеловека у Бердяева. Еще раньше, в 1945 году, в рецензии на книгу Эрика Бентли «Век поклонения героям» (*A Century of Hero-Worship*) Берк отсылал к работе Бердяева, чтобы уравновесить «героический витализм» Бентли. По словам Берка, «читатели книги мистера Бентли могут многое почерпнуть для себя, если заглянут заодно в книгу Бердяева о Достоевском, где автор достаточно подробно останавливается на диалектике человекобога и Богочеловека. И наоборот, читателям этого чисто духовного исследования будет весьма полезно одновременно обратиться к “Веку поклонения героям” с его более материалистическим, прагматическим и позитивистским уклоном»⁵⁹. Неоднозначное отношение Берка к «чисто духовному исследованию» Бердяева, кроме того, объясняет, почему Берк отметил и примечание Херберга, касающееся «персоналистического социализма» у Бердяева и его анархистской политической подоплеки, и само становится понятным благодаря этому примечанию. В своем примечании к «Четырем экзистенциалистским богословам» Херберг развивает критические замечания, сформулированные Рейнгольдом Нибуром: «Утверждение [Бердяева] о превосходстве русской духовности над западной отчасти строится на иллюзии, что, достигнув совершенной любви, можно отказаться от охраны порядка и свободы посредством закона. Совершенная любовь недостижима в общественных отношениях, и подобные надежды утопичны и иллюзорны. [...] Свобода и единение, к которым призывает христианская заповедь о любви, должны хотя бы отчасти обеспечиваться законом»⁶⁰. Но подобных оговорок

⁵⁷ Там же. С. 231–232.

⁵⁸ Там же. С. 232.

⁵⁹ Burke, Kenneth. “Careers Without Careerism.” *Kenyon Review* 7 (Winter 1945–46): 162. Переиздание: *Equipment for Living*: 497.

⁶⁰ Niebuhr, Reinhold. “The Russian Idea.” *Religion in Life* 18:2 (Spring 1949): 240. Цит. по: in Herberg, Will. “General Introduction”: 15, сноска 38.

относительно «чисто духовного исследования» Бердяева, с которыми Берк мог бы согласиться, было, по-видимому, очень немного, учитывая, что в основном он, анализируя ход мысли Бердяева и Достоевского, скорее разделял их точку зрения⁶¹.

Берк, на которого чтение Достоевского еще в юности произвело сильное впечатление, был, в терминологии Бердяева, «человеком Достоевского». Сначала Берка, который сам как художник и критик еще только развивал более эстетический и модернистский подход к форме, больше интересовал психологический аспект произведений писателя⁶². Позже Берк начал уделять больше внимания философской мысли Достоевского и других, кто еще более глубоко и последовательно анализировал эту сторону творчества романиста, как, например, Бердяев. Написав в 1950-е годы черновой вариант неоконченной рецензии и делая пометы в книгах экзистенциалистов, Берк продолжил эту линию мысли в «Риторике религии», где он с точки зрения логики интерпретирует сочинения Августина и первые три главы Книги Бытия. Защищая настойчивость, с какой Августин во второй книге «Исповеди» говорит о детской «испорченности», толкавшей его на кражу груш из чужого сада, Берк обращается к своей драматической пентаде (точнее, гексаде, так как здесь добавляется еще и отношение) и замечает, что субъект действия «может не понимать, кто он, что он делает, по отношению к кому или чему он это делает, чем он это делает, с какой целью и как. Таким образом, хотя субъект действия обычно знает о действии больше чем кто бы то ни было, в определенном смысле действие может предстать в ином свете, когда после его совершения прошло уже много времени». Попытки ретроспективно проанализировать «психологию немотивированного преступления», добавляет Берк, встречаются у «французских экзистенциалистов, в частности Сартра, и у Достоевского, предвосхитившего экзистенциализм», или у «другого предтечи экзистенциализма, Ницше», так как все они «изображают механизм, посредством которого (как в случае

⁶¹ Вскоре после того как вышла его рецензия на книгу Бентли, Берк поделился своим интересом к Бердяеву с будущим коллегой по Беннингтонскому колледжу, поэтом Говардом Немеровом, которому он, возможно, послал экземпляр книги Бердяева «Мирозерцание Достоевского». См. Nemerov to Burke, 19 December [1948?]. Kenneth Burke Papers.

⁶² См. *The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley, 1915–1981*, ed. Paul Jay. New York: Viking, 1988: 47–48; *The Long Voyage: Selected Letters of Malcolm Cowley, 1915–1987*, ed. Hans Bak. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014: 223.

со Сверхчеловеком или культом самоубийства) человек формально обретает некое подобие божественной власти (всцело распоряжаясь собственной судьбой)»⁶³.

В ходе логологического толкования Книги Бытия Берк разрабатывает свою самую сложную терминологическую структуру – «круг понятий, заключенных в идее “порядка”». В его центре находится «воля как средоточие выбора... между “добром” и “злом”» в тесной связи с актами «повиновения» и «неповиновения» и сопряженными с ними утверждениями («да» в ответ на заповедь») и отрицаниями («нет» в ответ на заповедь»). Логологические следствия из этой системы понятий на *терминологическом* уровне привели агностика Берка в точку, сходную с той, к какой Бердяев, верующий христианин, пришел на уровне *теологическом*: Христос, «второй Адам», действует посредством «терпения (страдания) / покаяния / жертвы», чтобы достичь «избавления, искупив чужие грехи»⁶⁴. Сам Берк поясняет параллель, которую я провожу здесь между этими двумя мыслителями. Он пишет: «Если с онтологической или теологической точки зрения [по Бердяеву] мы говорим, что человек, будучи наделен свободой воли, способен поступать нравственно, то логологически [по Берку] это утверждение следует сформулировать так: в самом понятии действия заключена идея свободной воли. (Другой вариант: в самом понятии действия заключена идея свободы.)»⁶⁵.

Но в догматическом плане аналогия между ходом мыслей Бердяева и Берка в данном случае очень приблизительна, учитывая представления Бердяева об искуплении. В заметках к «Христианству и экзистенциалистам» Берк упомянул расхождение Бердяева с Ансельмом во взглядах на саму природу спасения через искупление в христианстве. По словам Спинки, «Бердяев отвергает традиционное западное толкование **Искупления**. Теорию Ансельма он считает **вопиющим примером объективированной идеи, в которой феодальная модель справедливости перенесена на Бога**». Можно в духе самого Берка сказать, что Бердяев отвергает аналогию, которую Ансельм выстраивает вокруг искупления, заимствуя из области социально-политического юридические термины и ошибочно применяя

⁶³ Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 96.

⁶⁴ Ibid.: 184.

⁶⁵ Ibid.: 187. (Вставки в квадратных скобках добавлены мной.) Подробнее о свободе, но уже в форме диалога, см. в последней главе «Риторике религии», «Пролог на небесах» ("Prologue in Heaven"): *The Rhetoric of Religion*: 280–84, 294.

их к сверхъестественному. «Спасение не судебный, регулируемый законом процесс, а преобразование самых глубин человеческого естества, действие божественной благодати, в котором инициатива исходит от Бога. Ведь “Бог во Христе примирил с Собою мир” (2 Кор. 5:19)»⁶⁶. Берк пишет на полях, отмечая переключки между этими фрагментами и другими: «Спасение 64 (Ансельм) (см. 70). Среди фрагментов на указанных страницах, к которым отсылает Берк, есть следующие: «учение древней православной церкви о спасении как преобразовании человека в богочеловеческую личность» и «победа над злом происходит в глубинах человеческой личности благодаря преобразованию основных устремлений человека под действием божественной благодати и возвращает человека к единению с Богом»⁶⁷. В «Риторике религии» Берк подвергал логологическому анализу сформулированные Ансельмом более традиционные представления об искуплении, с которыми не соглашался Бердяев⁶⁸.

Так или иначе, неудивительно, что Берк подчеркнул и выписал имя «Ансельм». Ансельм Кентерберийский принадлежал к числу богословов, которых Берк особенно ценил. Приведу лишь один примечательный пример попытки Берка следовать за ходом его мысли: Берк опирается на Ансельма (вперемешку с Августином), объясняя одну из ключевых для его логологии концепций. Говоря о «терминистических экранах», Берк заявляет, что словарь человека отражает, определяет и меняет реальность, в которой он живет. Наши наблюдения фильтруются сквозь эти терминистические экраны. На самом деле многие так называемые «наблюдения» представляют собой лишь «выводы из определенной системы понятий, облеченные в термины, в которых человек эти наблюдения формулирует». Берк поясняет свою мысль на примере максимы Ансельма и Августина о том, что человек должен верить, чтобы понимать:

Вспомним столь же благочестивое, сколь и методологическое наставление: «Веруй, чтобы понимать» (*Crede, ut intelligas*). [...] «Логологическим», «терминистическим» аналогом «веруй» в этой формуле было бы «выбери определенную систему понятий, конкретный терми-

⁶⁶ Spinka, Matthew. “Nicholas Berdyaev”: 69.

⁶⁷ Ibid.: 64, 70.

⁶⁸ При этом трактовку Берком диалектики искупления в христианстве никак нельзя назвать простой или традиционной. См. Burke, Kenneth. *Grammar of Motives*: 407; Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 181, 191, 270.

нистический экран». А аналогом «чтобы понимать» – «чтобы ты мог продолжать формулировать наблюдения, вытекающие из избранной терминологии, каким бы ни был твой выбор терминов – обдуманым или сиюминутным».

Таким образом, с точки зрения Берка, богословскую максиму «Веруй, чтобы понимать» можно спроецировать на «абсолютно светскую проблему» терминистических экранов⁶⁹. Это еще один пример того, как Берк интерпретирует теологию, слова о Боге, чтобы разрабатывать свою логологию, слова о словах.

В статье я, опираясь в первую очередь на разрозненные заметки Берка о Бердяеве, постарался показать, как Берк выстраивает схожие аналогии на материале философии христианского экзистенциализма. Следуя за мыслью Бердяева, Берк соглашается с утверждением русского религиозного философа о значимости свободы. Сам акт свободы, художественно изображенный Достоевским и описанный Бердяевым, составляет сердцевину сформулированной Берком теории символического действия, его драматизма и, в конечном счете, его логологии. Свобода – необходимое условие действия человека в противовес механическому движению, а *свободная воля* – логичный вывод из циркуляции понятий, которая заложена в иерархии, представленной Берком в «Риторике религии». Если перефразировать знаменитое «определение человека», данное Берком, можно сказать, что люди – животные, использующие символы и злоупотребляющие ими, изобретатели отрицаний, отделенные от собственной естественной среды возможностью свободно применять ими же изготовленные инструменты и подгоняемые духом иерархии, в котором они совершают свои в конечном счете свободные действия⁷⁰.

Перевод с англ. Т.А. Пирусской

⁶⁹ Burke, Kenneth. "Terministic Screens." *Language as Symbolic Action*: 46–47. В данном случае Берк соединяет изречения Ансельма и Августина, создавая собственную вариацию риторико-герменевтического круга. См. Mailloux, Steven. "Political Theologies of Sacred Rhetoric." *Responding to the Sacred: An Inquiry into the Limits of Rhetoric*, eds. Michael Bernard-Donals and Kyle Jensen. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2021: 80.

⁷⁰ См. Burke, Kenneth. *Rhetoric of Religion*: 40; Burke, Kenneth. "Definition of Man." *Language as Symbolic Action*: 3–24.

ЛИТЕРАТУРА

Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. В. Флеровой. М.: ТЕРРА–Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001.

Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. Прага: The YMCA PRESS Ltd., 1923.

Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. Главы из книги // Волга. 1988. № 10. С. 146–165.

Бердяев Н.А. О назначении человека. М.: Республика, 1993.

Бердяев Н.А. Царство Духа и царство кесаря. М.: Республика, 1995.

Майу С. Сравнение: первая встреча, этноцентризм и межкультурная коммуникация / Пер. с англ. Д. Харитоновой // Ценности, каноны, цены: Текст как средство межкультурного обмена. Материалы VII Фулбрайтской гуманитарной летней школы / Под ред. Т.Д. Венедиктовой. М.: Издательство МГУ, 2005. С. 14–29.

REFERENCES

Berdiaev, N.A. “Mirosozertsanie Dostoevskogo. Glavy iz knigi” [“Dostoevsky’s World Concept. Selected Chapters.”] *Volga* 10 (1988): 146–165. (In Russ.)

Berdiaev, N.A. *Mirosozertsanie Dostoevskogo* [*Dostoevsky’s World Concept*]. Praga: The YMCA PRESS Ltd. Publ., 1923. (In Russ.)

Berdiaev, N.A. *O naznachenii cheloveka* [*The Destination of a Human Being*]. Moscow: Respublika Publ., 1993. (In Russ.)

Berdiaev, N.A. *Tsarstvo Dukha i tsarstvo kesaria* [*The Realm of Spirit and the Realm of Caesar*]. Moscow: Respublika Publ., 1995. (In Russ.)

Bergson, Henri. *Tvorcheskaia evoliutsiia* [*Creative Evolution*], transl. V. Flerova. Moscow: TERRA–Knizhnyi klub; KANON-press-Ts Publ., 2001. (In Russ.)

Burke, Kenneth. “Careers Without Careerism.” *Kenyon Review* 7 (Winter 1945–46): 162–66. Rpt. in *Equipment for Living: The Literary Reviews of Kenneth Burke*, eds. Nathaniel A. Rivers and Ryan P. Weber. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2010: 497–501.

Burke, Kenneth. “Definition of Man.” *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 3–24.

Burke, Kenneth. “A Dramatistic View of the Origins of Language and Postscripts on the Negative.” *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 419–79.

Burke, Kenneth. *Equipment for Living: The Literary Reviews of Kenneth Burke*, eds. Nathaniel A. Rivers and Ryan P. Weber. West Lafayette, IN: Parlor Press, 2010.

Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

Burke, Kenneth. “(Non-Symbolic) Motion/(Symbolic) Action.” *Critical Inquiry* 4 (Summer 1978): 809–38.

Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Berkeley, CA: University of California Press, 1970.

Burke, Kenneth. "Terministic Screens." *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 44–62.

Burke, Kenneth. "What Are the Signs of What? A Theory of 'Entitlement'." *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 359–79.

Drong, Leszek. *Disciplining the New Pragmatism: Theory, Rhetoric, and the Ends of Literary Study*. Frankfurt: Peter Lang, 2007.

Herberg, Will. "General Introduction" to *Four Existentialist Theologians*. Garden City, NY: Doubleday, 1958: 1–24.

The Long Voyage: Selected Letters of Malcolm Cowley, 1915-1987, ed. Hans Bak. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2014.

Mailloux, Steven. "Sravnenie: pervaja vstrecha, etnotsentrizm i mezhkul'turnaia komunikatsiia." ["Making Comparisons: First Contact, Ethnocentrism, and Cross-Cultural Communication"], transl. D. Kharitonov. *Tsennosti, kanony, tseny: Tekst kak sredstvo mezhkul'turnogo obmena [Values, Canons, Prices: Text as a Medium of Exchange]*. Materialy VII Fulbraitovskoi gumanitarnoi letnei shkoly [VII Fulbright Summer School in the Humanities Proceedings], ed. Tatiana Venediktova. Moscow: Izdatel'stvo MGU Publ., 2005: 14–29. (In Russ.)

Mailloux, Steven. "Political Theologies of Sacred Rhetoric." *Responding to the Sacred: An Inquiry into the Limits of Rhetoric*, eds. Michael Bernard-Donals and Kyle Jensen. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2021: 77–98.

Mailloux, Steven. "Rhetoric." *The Bloomsbury Handbook of Literary and Cultural Theory*, ed. Jeffrey R. Di Leo. London: Bloomsbury, 2019: 102–111.

Mailloux, Steven. *Rhetoric's Pragmatism: Essays in Rhetorical Hermeneutics*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017.

Michalson, Carl. "What Is Existentialism?" *Christianity and the Existentialists*, ed. Carl Michalson. New York: Charles Scribner's Sons, 1956: 1–22.

Niebuhr, H. Richard. "Søren Kierkegaard." *Christianity and the Existentialists*, ed. Carl Michalson. New York: Charles Scribner's Sons, 1956: 23–42.

Niebuhr, Reinhold. "The Russian Idea." *Religion in Life* 18:2 (Spring 1949): 239–42.

Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies, eds. James L. Machor and Philip Goldstein. New York: Routledge, 2001.

Reconceptualizing American Literary/Cultural Studies: Rhetoric, History, and Politics in the Humanities, ed. William E. Cain. New York: Garland, 1996.

The Selected Correspondence of Kenneth Burke and Malcolm Cowley, 1915–1981, ed. Paul Jay. New York: Viking, 1988.

Spinka, Matthew. "Nicholas Berdyaev." *Christianity and the Existentialists*, ed. Carl Michalson. New York: Charles Scribner's Sons, 1956: 59–75.

Received: 18 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

Ольга ПАНОВА

В ДЕБРЯХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ СИМВОЛОВ:
О СОВЕТСКОЙ РЕЦЕПЦИИ ВЫСТУПЛЕНИЯ К. БЕРКА
НА ПЕРВОМ КОНГРЕССЕ ЛИГИ
АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ (1935)

Аннотация: Обстоятельства участия Кеннета Берка в учредительном конгрессе Лиги американских писателей уже становились предметом анализа американских исследователей; учитывая этот факт, статья ставит задачу добавить к уже известному сюжету некоторые детали, касающиеся советской рецепции знаменитой речи Берка «Революционный символизм в Америке», произнесенной 27 апреля 1935 г., во второй день работы конгресса. Статья построена на архивном материале – хранящейся в РГАЛИ рукописи переведенного на русский язык, отредактированного и полностью подготовленного к печати, но так и не вышедшего тома материалов Первого конгресса Лиги. Советский том точно воспроизводил американское издание, вышедшее под редакцией Г. Харта в 1935 г. в International Publishers, однако не включал тексты выступлений М. Ольгина и К. Берка. На причины исключения речи Берка из готовившегося советского издания проливает свет предисловие, написанное С. Динамовым, который готовил том к публикации. В этом предисловии немало места уделено речи Берка и критике его «ошибок». Из критики Динамова явствует, что главной проблемой стало обращение американского мыслителя к понятиям «народ», «народность», которые как раз в это время активно разрабатывались в СССР в соответствии с новыми идеологическими установками в рамках политики народного фронта. В качестве приложения к статье печатается русский текст выступления К. Берка «Революционный символизм в Америке» на Первом конгрессе Лиги американских писателей в переводе Т.А. Пирусской.

Ключевые слова: Кеннет Берк, «Революционный символизм в Америке», Первый конгресс Лиги американских писателей, Сергей Динамов, советская издательская политика, архивные материалы.

© 2020 Ольга Юрьевна Панова (доктор филол. наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; вед. научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия) olgapanova65@gmail.com



Olga PANOVA

PASSING THROUGH FORESTS OF REVOLUTIONARY SYMBOLS: SOVIET RECEPTION OF KENNETH BURKE'S SPEECH AT THE 1935 AMERICAN WRITERS' CONGRESS

Abstract: Kenneth Burke's performance at the First American Writers' Congress in 1935 has been already considered by American scholars; for this reason the paper aims to complement the existing research with some facts and details that have to do with the Soviet reception of Kenneth Burke's speech "Revolutionary Symbolism in America" presented on April 27 1935 (the second day of the Congress). The paper is based on the archival material stored in the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) – a manuscript of the American Writers' Congress proceedings, translated into Russian, edited and fully prepared for the press that nevertheless remained unpublished. The volume was based on the American record of the Congress edited by Henry Hart (International Publishers, 1935), but two papers were removed – Moissaye J. Olgin's report about the Soviet Writers' Congress and Kenneth Burke's speech. The preface to the Russian edition written by the editor Sergei Dinamov throws light on the reasons for excluding Burke's paper. In his introduction Dinamov dwelt at some length on Burke's text and criticized his "errors". Dinamov's criticism makes it clear that the main problem was the fact that the American "fellow traveler" used the concepts "people" (narod) and "national spirit" (narodnost') which at the moment were on the agenda in the USSR due to the Popular Front policy. Kenneth Burke's speech "Revolutionary Symbolism in America" at the First American Writers' Congress, translated into Russian by Tatiana A. Pirusskaia, is published herewith as an addendum to the essay.

Keywords: Kenneth Burke, "Revolutionary Symbolism in America", 1935 American Writers' Congress, Sergei Dinamov, Soviet publishing policy, archived materials.

© 2020 Olga Yu. Panova (Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University; Lead research fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia) olgapanova65@gmail.com

Там дебри символов смущают человека...

Шарль Бодлер (пер. Эллиса)

Man passes there through forests of symbols...

Charles Baudelaire (transl. W. Aggeler)

Первый учредительный конгресс Лиги американских писателей, состоявшийся в Нью-Йорке 26–28 апреля 1935 г., организовывался и проводился по модели, схожей с Первым съездом советских писателей (17 августа–1 сентября 1934) и Парижским конгрессом писателей в защиту культуры (21–25 июня 1935), поскольку был частью единого большого политического проекта – движения в направлении нового всемирного писательского объединения, которое должно было прийти на смену Международному объединению пролетарских писателей (МОРП) в новых условиях, когда на повестке дня советского и мирового коммунизма (Коминтерна) была задача консолидации антифашистского движения и создания народных фронтов.

Американская писательская лига, в ходе подготовки к созданию которой были ликвидированы клубы Джона Рида (американская секция МОРП), задумывалась как широкое объединение всех левых и антифашистски настроенных писательских кругов США при негласном и неявном лидерстве коммунистов. Об этом свидетельствуют, в частности, как материалы по подготовке первого учредительного конгресса Лиги, так и отчеты о его проведении. Сохранились письма его главных организаторов – Александра Трахтенберга («комиссара по культуре и печати» компартии США) и члена оргкомитета, редактора и литератора Алана Калмера в Секретариат МОРП (находившийся в Москве): в них подчеркиваются значимость готовящегося события, успехи в его подготовке, а главное – полное его соответствие требованиям к новым, современным писательским ассоциациям:

Мы делаем все возможное, чтобы этот Конгресс был началом широкой организации лучших американских писателей, которые в течение последних лет очень полевели... Мы думаем, что на открытии Съезда будет присутствовать 1000 человек... Активное участие в работе Съезда примут писатели Драйзер, Дос Пассос, Фрэнк, Джозефсон,

Голд, Фримен, ... Колдуэлл, Хьюз... мы не получили ни одного отказа от тех, кого мы пригласили на Съезд¹.

На совещании Секретариата МОРП 14 августа 1935 г. А. Трахтенберг, рассказывая о конгрессе Лиги, подчеркнул, что его следует рассматривать в единстве с Парижским конгрессом и движением народного фронта:

Мы послали в Париж Майкл Голда и Фрэнка, которые представляли широкий круг писателей. Выступление этих писателей на конгрессе было очень хорошим. Ставится вопрос: в связи с Парижским конгрессом как мы смотрим на нашу организацию, что может дать наша организация?.. Когда наш конгресс заседал, мы обсуждали вопрос о принятии участия в Парижском конгрессе. Мы рассматривали себя как часть парижского движения, хотя наша организация имела место до Парижского конгресса, но мы ставили однородные вопросы и решили, что наша организация может поэтому быть первой секцией Парижского конгресса².

Организаторы конгресса позаботились о том, чтобы проект создания Лиги и ее первый съезд не воспринимались как мероприятие компартии США. На роль председателя нового писательского объединения был выбран Уолдо Фрэнк – писатель с левыми взглядами, поклонник Б. Спинозы, нагивист (американский патриот), знаток и ценитель испаноязычных культур Старого и Нового Света, получивший известность благодаря журналу *Seven Arts* (1916–1917), вдохновителем и руководителем которого он был вместе с Ван Вик Бруксом и Дж. Оппенгеймом. В 1935 г. Фрэнк находился в самой левой точке своей траектории – он уже побывал в латиноамериканском лекционном турне и свел знакомства с левыми и коммунистическими кругами ряда стран испанской Америки, посетил СССР (1931) и выпустил роман «Смерть и рождение Дэвида Маркэнда» (1934), который как раз в 1935–1936 гг. появляется на русском языке³.

¹ А. Трахтенберг и А. Калмер – Секретариату МОРП. 23 марта 1935 г. РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Д. 126.

² РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед.хр. 1.

³ Фрэнк У. Смерть и рождение Дэвида Маркэнда. Отрывки из романа / Пер. с англ. Е. Калашниковой // Интернациональная литература. 1935. № 3. С. 3–44; Фрэнк У. Смерть и рождение Дэвида Маркэнда / Пер. с англ. Е. Калашниковой. М.: ГИХЛ, 1936.

Организаторам отчасти удалось залучить и Джона Дос Пассоса, который вначале отказался от приглашения подписать воззвание конгресса и принять в нем участие, но затем, узнав, что это не «затяжка коммунистов», и Лига создается на широкой демократической антифашистской платформе, согласился участвовать заочно и прислал на конгресс свой доклад, посвященный мастерству писателя⁴. История с Дос Пассосом послужила лишним доказательством того, что стратегия организаторов, была верной и единственно возможной для консолидации американского литературного «народного фронта». Столь же важным участником был и Кеннет Берк – еще одно крупное имя, известный и влиятельный левый интеллигент, присутствие которого придавало реалистичность декорациям, камуфлировавшим прокоммунистическую и промосковскую суть инициативы.

Обстоятельства участия Берка в учредительном конгрессе Лиги уже становились предметом анализа [Logie 2005; George Selzer 2003; Williams 1989; Yagoda 1980], так что нашей задачей будет добавить к этому сюжету некоторые детали, касающиеся советской рецепции его знаменитой речи о революционном символизме, произнесенной 27 апреля – во второй день работы конгресса.

Советское руководство, от которого американские коммунисты-организаторы Лиги напрасно ждали обещанной помощи, предпочло направить все силы и финансы на Парижский конгресс, а не на заокеанское мероприятие – открытая поддержка американских левых была весьма затруднительна политически, экономически и логистически. Однако поскольку в Москве американский съезд рассматривали в связке с двумя другими писательскими съездами 1934–1935 гг., велась и единая издательская политика в отношении этих мероприятий: наряду с выпуском стенографического отчета Первого съезда советских писателей [Съезд 1934] и материалами Парижского конгресса [Конгресс 1936] готовился аналогичный том материалов Первого съезда писательской Лиги США, который, тем не менее, так и не был опубликован. В РГАЛИ в фонде ГИХЛа сохранилась полностью подготовленная к изданию рукопись⁵: том был собран, переведен, была сделана редакция. Вступительная статья С. Динамова, который руководил подготовкой советского переводно-

⁴ См. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед.хр.1. Л. 3, 13.

⁵ Конгресс американских писателей / Пер. с англ. М. Валескали, ред., вступ. ст. С. Динамова. 321 л. РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед.хр. 8512.

го издания материалов Первого конгресса Лиги, служит еще одним свидетельством в пользу того, что «американский том» готовился в единой «обойме» с материалами советского писательского съезда и Парижского конгресса в контексте движения народных фронтов. Динамов, в частности, писал: «Происходивший в Нью-Йорке в конце апреля 1935 года конгресс американских писателей имеет большое международное значение и является значительнейшим этапом на пути создания единого антикапиталистического и антифашистского фронта писателей всего мира»⁶.

За основу было взято подготовленное Генри Хартом американское издание материалов Первого конгресса Лиги [American Writers Congress 1935], вышедшее в издательстве американской компартии *International Publishers*, которым руководил Трахтенберг. Оно было воспроизведено почти полностью, за исключением двух выступлений – доклада М. Ольгина о Первом съезде советских писателей и речи Кеннета Берка «Революционный символизм в Америке».

Берк, уловивший дух времени, четко формулирует суть ключевого тактического хода, который будет гарантировать успех стратегической линии: отказ от узко классово-терминологии, обращение к максимально широким слоям общества чтобы «с пропагандистскими целями» «выйти со своей доктриной к широкой публике и произвести на нее благоприятное впечатление». Берк отмечает: именно «народ» – символ, обладающий огромной объединяющей силой, что отлично понимают и фашисты, и коммунисты: «Он сочетает в себе достоинства националистических установок и способность противостоять силам, скрывающим классовые привилегии под идеологией единства».

Возникает вопрос: раз речь Кеннета Берка полностью соответствовала духу исторического момента, его политическим и идеологическим задачам, а, главное, сталинской партийной линии, почему именно этот доклад, столь актуальный и своевременный, сочли нужным исключить из советского переводного издания?

В предисловии к подготовленному советскому тому материалов конгресса Лиги его ответственный редактор Сергей Динамов, суммировавший смысл и давший «верную идеологическую оценку» практически каждого выступления, уделил рассмотрению отсутствовавшей в книге речи Кеннета Берка едва ли не больше места, чем какому бы то ни было другому докладу. Отметив благие намерения Берка, Динамов

⁶ Там же. Л. 1–2.

подверг критике его «путаный идеализм» и «хаотичность мышления», которые квалифицировал как типичные проявления «мелкобуржуазной революционности», скрывающей за внешним радикализмом реакционность и консерватизм. Динамов обрушился на понятия мифа и символа как внеисторические, и, главное, на «превратно понятые» Берком понятия «народ» и «народность»:

...известный художник Кеннет Берк выступил с совершенно неправильным путанным докладом о пролетарском символизме. Кеннет Берк – один из лучших революционных художников, и его ошибки, очевидно, свойственны не ему одному. Поэтому конгресс на них и остановился, подвергнул их заслуженной критике.

Берк считает, что наше мышление состоит из комплекса мифов, которые нельзя изучать критически – они распадутся. Берк изобретает какого-то человека вообще, нового Робинзона, и это сразу толкает его к ошибкам.

Коммунизм – тоже «миф»? «Капитал» – тоже «миф», его нельзя изучать? Стойкий большевик – тоже «миф»? Выходит, что так. Берк пишет: «Если вы встретите человека, увлеченного какой-либо идеей, то как бы настойчиво вы его ни просили, он не сумеет сделать это так же конкретно, как он по вашей просьбе мог бы указать свой дом».

Конечно, дом указать проще, чем выяснить свое мировоззрение, но неужели революционер, коммунист, так уж и не объяснит «природу своего увлечения»? Наивность Берка, однако, на этом не останавливается. Класс – это тоже «миф», он только иногда может не казаться иллюзией, продолжает Берк.

Стоит ли спорить, когда Берк не понимает простейших философских вопросов? Набредая ощущью на то, что в мышлении есть общие понятия, абстракции, идеи, Берк сразу же овладевает ими с помощью своей «мифологии». Все – общее – «миф». Все конкретное – реальность. Вот и вся его несложная «философия».

Идеализм Канта, теория символов Ласуэлла, махизм, эмпиризм Джеймса – все впитал Берк, чтобы обосновать свою «теорию» «революционного символизма». Смысл этого символизма заключается в следующем. У коммунистов есть «символ» – это рабочий. Нужно его заменить другим – это «народ».

Доклад Берка показывает всю хаотичность мировоззрения некоторых революционных художников. Выступая со своей «теорией», Берк имел самые благие намерения – помочь революционному

искусству охватить своим влиянием не только передовые слои пролетариата, но и отсталых рабочих и мелкую буржуазию. Но народность искусства Берк понял чисто формально, а «теория» символов толкнула его к идеализму. И благие пожелания свелись к тому, что нужно изображать какой-то «народ-символ».

В прениях, в частности в речи т. Фримена, это выступление Берка было подвергнуто критике. Но никак нельзя согласиться и с теми оппонентами, которые вообще считают неправильным употребление слова «народ». Маркс, Энгельс, Ленин и Сталин употребляют это слово, и именно коммунизм есть знамя освобождения народов всего мира.

Фашисты пытаются болтать о «народе», «народном» искусстве, но действительные вожди народа – это коммунисты. Буржуазия, когда она боролась с феодализмом, могла еще говорить от имени народа, но час ее победы был часом предательства ею интересов народа. [...]

Работа конгресса в целом ясно показывает, что путаница, проявленная в таком обилии Кеннетом Берком, никак не типична для основных творческих и критических кадров левого крыла американской литературы⁷.

Наивность «мелкобуржуазного революционера» Берка, которого разоблачает Динамов, как раз и состоит в его «прекраснодушной» вере в искренность риторики устроителей конгресса, вере в то, что политическая задача момента – объединить все антифашистские левые силы на широкой демократической (*demos* (греч.) – народ) платформе, а задача идеологическая – «вырвать миф» у фашистов, которые успешно манипулировали массами также при помощи риторики – но риторики популистской (*populus* (лат.) – народ).

Динамов в своей отповеди «путанику» Берку, предназначенной для «внутреннего употребления», т.е. для советского читателя, прямо говорит о том, что всячески камуфлировалось заокеанскими организаторами писательского конгресса, проводившими его в условиях американского буржуазного строя: «действительные вожди народа – это коммунисты», «пролетариат и трудящиеся – вот что такое народ, и нам нет никаких оснований не видеть то реальное, что есть народ». А чтобы речь Берка ненароком не сбила с толку советского читателя,

⁷ Там же. Л. 15–17, 20.

советское книгоиздание пошло проверенным путем: критика и разъяснения замещают собой собственно исходный текст.

Суровый приговор Динамова («Заключительное слово К. Берка показывает, что он не понял сущности своих ошибок и видит лишь частные недостатки в докладе, неверном по главным исходным принципам»⁸) предсказуем и неизбежен: разумеется, невозможно было позволить заокеанскому «теоретику» перехватить инициативу и толковать ключевое понятие «народ» / «народность», которое было взято на вооружение в сталинском СССР в период политики народного фронта. И уж тем более нельзя было разрешить ненадежному «попутчику» свободно рассуждать перед советской читательской аудиторией о такой деликатной проблеме, как соотношение понятий «классовость» и «народность»: над этим заковыристым вопросом корпели присяжные сталинские идеологи, ломая копыя на страницах журнала «Литературный критик» и рискуя головой, которой можно было поплатиться за слишком расплывчатую или, наоборот, чересчур однозначную формулировку.

ЛИТЕРАТУРА

[Конгресс 1936] – Международный конгресс писателей в защиту культуры, Париж, июнь 1935: доклады и выступления / Ред., предисл. И.К. Луппола, пер. Э. Триоле. М.: Худож. лит., 1936.

[Съезд 1934] – Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М.: Худож. лит., 1934.

REFERENCES

[American Writers Congress 1935] – *American Writers Congress*, ed. H. Hart. New York: International Publishers, 1935.

[George Selzer 2003] – George, Ann; Selzer, Jack. “What Happened at the First American Writers’ Congress? Kenneth Burke’s *Revolutionary Symbolism in America*.” *Rhetoric Society Quarterly* 33:3 (Spring 2003): 47–66.

[Logie 2005] – Logie, John. “‘We Write for the Workers’: Authorship and Communism in Kenneth Burke and Richard Wright.” *KB Journal* 1:2 (Spring 2005). Online at <https://www.kbjournal.org/logie>.

⁸ Там же. Л. 17.

Mezhdunarodnyi kongress pisatelei v zashchitu kul'tury, Parizh, iun' 1935: doklady i vystupleniia [International Writers' Congress in Defense of Culture, Paris, June 1935: Reports and Speeches], ed., introd. I.K. Luppol, transl. E. Triole. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1936.

Pervyi vsesoiuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei. Stenograficheskiĭ otchet [The First All-Union Soviet Writers' Congress. Verbatim Report]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1934.

[Williams 1989] – Williams, David Gratis. *Kenneth Burke's Thirties: The 1935 Writers' Congress. Paper Presented at the Annual Meeting of the Southern Speech Communication Association, Louisville, KY, April 6-8, 1989*. Online at <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED311473.pdf>.

[Yagoda 1980] – Yagoda, Ben. “Kenneth Burke: The Greatest Literary Critic Since Coleridge?” *Horizon* 23 (June 1980): 66–69.

Received: 10 Aug. 2020
Date of publication: 30 Nov. 2020

ПРИЛОЖЕНИЕ

Кеннет БЕРК

РЕВОЛЮЦИОННЫЙ СИМВОЛИЗМ В АМЕРИКЕ

Если мы посмотрим, как в ту или иную историческую эпоху люди объединялись в различные движения, консервативные или революционные, мы всегда обнаружим некий общий принцип, на основании которого они ощущают себя обособленной группой. Я имею в виду не просто символические атрибуты, такие, как триколор, серп и молот, свастика, распятие или тотемный столб, а сложное переплетение эмоций и настроений, по отношению к которым подобные атрибуты являются не более чем знаками.

Со строго материалистической точки зрения, такие символы – явная нелепость. Пища, орудия, кров, технологии производства – вот «наиболее реальные» элементы нашего лексикона; они относятся к предметам, которые можно увидеть и потрогать руками, к простым и понятным действиям. Но существующие внутри группы и сплачивающие ее связи не обладают реальностью материи. Даже будучи значимыми катализаторами исторических процессов, они остаются «мифами», подобно богам у Гомера. Попытка критически их проанализировать равносильна их развенчанию, в результате которого они уступают место нескольким примитивным «реальным» объектам. Если, столкнувшись с приверженцем некой идеи, вы пристанете к нему с вопросами, он не сможет объяснить вам причину своей приверженности так же четко, как если бы спросили, где его дом. Однако, хотя природа его энтузиазма эфемерна, мы знаем, что именно этот энтузиазм может быть подлинным социальным мотивом его поведения.

«Мифы» могут быть лживыми, или их можно использовать в дурных целях, но избавиться от них невозможно. В конечном счете, это базовые психологические инструменты, позволяющие нам сотрудничать. Молоток – инструмент плотника, гаечный ключ – инструмент механика, а «миф» – социальный инструмент, нужный, чтобы протянуть между двумя людьми нить взаимосвязи, благодаря которой плотник и механик, будучи представителями разных профессий, могут работать на благо одних и тех же общественных интересов. В этом плане миф выполняет свои функции

не менее успешно, чем пища, орудия или кров. Но, в отличие от материальных объектов, миф следует отнести к *вторичной* реальности. Тотем, раса, божество, национальность, класс, масонская ложа, гильдия – все это мифы, обеспечившие разные формы и виды социального взаимодействия. Их нельзя назвать «иллюзиями», потому что они выполняют очень реальную и необходимую социальную функцию, организуя мышление. Но, когда они приобретают характер пережитков, потому что обстоятельства, к которым они были приспособлены, сменились иными, к которым они не приспособлены, такие мифы могут казаться иллюзорными.

По мысли Лассуэлла¹, революция происходит, когда люди отказываются от приверженности одному мифу или символу и заменяют его другим. При этом, когда символ постепенно теряет свое значение как инструмент, обеспечивающий взаимодействие внутри группы, и признак ее отличия от других групп, обычно появляется много символов, которые конкурируют между собой за его место. Вероятно, символ теряет актуальность, когда форма взаимодействия, которую он предполагает – и с которой неразрывно связана его судьба, – утрачивает свою жизнеспособность. Так, символ буржуазного национализма сегодня пришел в упадок, поэтому коммунисты пытаются заменить его символом класса. Схожим образом технократы, стараясь извлечь выгоду из престижа, которым современная система ценностей наделяет технических специалистов, превращают в объединяющую идею символ инженера. У такого проекта, как социальный кредит Дугласа, вне зависимости от его экономической осуществимости, аналогичного символа нет, вот почему движения подобного рода приобретают множество сторонников, только если их возглавляет какая-либо яркая *личность*, вокруг которой и сплотится группа. К этой категории следует отнести тактику Хьюи Лонга² и Чарльза Кофлина³ – и нет необходимости объяснять прокоммунистической аудитории, что, когда объединяющим фактором для группы становится

¹ Гарольд Дуайт Лассуэлл (1902–1978) – один из основателей политологии и Чикагской школы социологии.

² Хьюи Пирс Лонг (1893–1935) по прозвищу «Царь-рыба» (Kingfish) – политик, губернатор шт. Луизиана, затем сенатор от Луизианы; в этой должности был застрелен в Капитолии Луизианы. В годы Великой депрессии выступал против Нового курса Рузвельта. Стал прототипом героев романов Р. Пенна Уоррена («Вся королевская рать») и Синклера Льюиса («У нас это невозможно»).

³ Чарльз Кофлин (1891–1978) – религиозный деятель и политик, в 1930-е – популярный радиопроповедник, отличавшийся праворадикальными взглядами (антисемитизм, антикоммунизм, симпатизировал национал-социализму и итальянскому фашизму).

отдельная личность, ее сторонники нередко оказываются в заблуждении, потому что она заслоняет от их взгляда ключевые недостатки системы. Преданность и даже поклонение – благотворные побуждения, но тот факт, что побуждения благотворны, сам по себе еще не означает, что они не принесут людям вреда.

Коммунисты обычно отождествляют идею, которой они преданы, с символом рабочего, замещая им скомпрометировавший себя национальный дух и возводя этот символ в статус объединяющего фактора, вокруг которого должно строиться наше сотрудничество на данном историческом этапе. В своем докладе я проанализирую этот символ и попробую понять, насколько он отвечает критериям объединяющей идеи. Подчеркну, что этот вопрос я рассматриваю *исключительно с точки зрения пропаганды*. Задачи пропагандиста могут не совпадать полностью с задачами организатора. В той мере, в какой автор действительно является пропагандистом, природа его ремесла может потребовать от него ориентироваться на некие символические установки – не просто чтобы написать свои произведения, которым будут рукоплескать его соратники и которые обратят тех, кто уже обращен, но чтобы, подобно первопроходцу, выйти со своей доктриной к широкой публике и произвести на нее благоприятное впечатление. Поэтому я сосредоточусь именно на *пропагандистском* аспекте символа, рассматривая символ в первую очередь как средство завербовать новых сторонников.

Прежде всего, я полагаю, что символ должен воплощать *идеал*. Мы воспринимаем символ как стимул, потому что он ассоциируется с качествами, которыми мы хотели бы обладать. Однако на деле мало кто стремится примерить на себя роль, скажем, одного из винтиков в механизме автомобильного производства или работника крупной овощной базы. Суровые условия такого рода апеллируют к нашему *сочувствию*, но не к *честолюбию*. Наш идеал заключается в том, чтобы по возможности *изжить* подобные условия труда или же максимально облегчить этот труд. Некоторым людям, ведущим преимущественно сидячий образ жизни, порой нравится читать о тяжелой физической работе (как некогда они зачитывались книгами о Диком Западе), но Голливуду слишком хорошо известно, что тех, кто занимается такой работой, воодушевляет главным образом мысль, что когда-нибудь они смогут ее бросить. «Образование для взрослых» в капиталистической Америке сегодня заключается в основном в попытках наемных работников экономической сферы (тех, кто занимается рекламой и торговлей) максимально стимулировать спрос на товары, потребление которых требует серьезных затрат, – и Голливуд привлекает рабочего именно изображением

жизни, в которой человек может удовлетворить подстегиваемые рекламой желания. Встает вопрос: можно ли сказать, что символ рабочего ориентирован на нас, сформированных реакционными силами, которые контролируют наши главные образовательные каналы?

Рискуно предположить, что нет. Но я не хочу сказать, что в революционной литературе не следует делать упор на пролетариат. Жизненные тяготы рабочего по-прежнему должны служить основным источником революционной символики – хотя бы потому, что именно в них сконцентрированы худшие черты капиталистической эксплуатации. И все же ключевой символ, на мой взгляд, лучше искать в иной плоскости. К счастью, у меня нет необходимости выступать в защиту каких-то радикальных перемен, хотя думаю, что предлагаемое мною смещение акцентов, само по себе несущественное, может в конечном итоге сделать нашу пропаганду более эффективной. Мне представляется предпочтительным другой символ – более фундаментальный и близкий к представлению об идеале, чем символ рабочего: «народ». Предлагая поместить «народ» выше «рабочего» в нашей иерархии символов, я, как мне кажется, выдвигаю тезис, что невозможно проповедовать революционную мысль среди низших слоев среднего класса, не апеллируя к ценностям этого класса, подобно тому, как церковь ради обращения язычников делала из местных богов святых. Кроме того, хочу заметить, что мы очень близко подошли к этому символу «народа», используя термин «массы», который дал название главному радикальному изданию⁴. Но полагаю, что понятие «народ» больше отвечает духу нашей национальной традиции, чем синонимичное понятие «массы», как в стихийном, повседневном употреблении, так и в устах наших политических ораторов. Добавлю еще, что в интервью, недавно опубликованном в газете *New York World Telegram*, Кларенс Хэтэуэй⁵ неоднократно объединяет эти понятия, говоря о «народных массах».

По сравнению с пролетарским символом «народ» имеет и еще одно стратегическое преимущество – он с большей однозначностью отсылает к единству (что само по себе разумно с точки зрения психологии, учитывая все ошибки, сделанные националистами, чтобы замаскиро-

⁴ Имеется в виду журнал *The Masses*, выходивший в США в 1911–1917 гг., и его «преемник» – *The New Masses* (1918–1948).

⁵ Кларенс «Чарли» Хэтэуэй (1892–1963) – активист профсоюзного движения, член ЦК американской компартии, редактор органа компартии *Daily Worker* (1933–1940), в 1930-е – один из лидеров КП США, некоторое время бывший вторым лицом в партии после Генерального секретаря Эрла Браудера.

вать разобщенность). В символе народа заключен *идеал* – *бесклассовое* общество будущего, которое принесет с собой революция, поэтому он представляется более сильной объединяющей идеей. Он сочетает в себе достоинства националистических установок и способность противостоять силам, скрывающим классовые привилегии под идеологией единства.

Кроме того, сделав ключевым символом «народ», мы выиграем и в том отношении, что наши писатели будут менее склонны к схематизму. До сих пор, по крайней мере, *пролетарский* роман выглядел упрощенно, показывая отрицательный символ (вызывающий у нас сочувствие), а не положительный (олицетворяющий наши идеалы). Символ «народа» должен обеспечить писателю более широкие возможности в выражении своей идеи. Отталкиваясь в своем творчестве прежде всего от этого положительного символа, он, полагаю, осознает, что, рисуя картины страданий и мятежа, поэт недостаточно прославляет политическую доктрину, которой он предан. Пожалуй, лучшее, что может сделать поэт, – это проявлять чуткость ко всем аспектам современной жизни и мысли (в противовес антиинтеллектуальной, отчасти ретроградной тенденции среди некоторых представителей строго *пролетарского* направления, склонных уничижать движения мысли). Я могу понять истоки такого протеста, учитывая, что многие каналы мысли контролируются реакционерами, но ополчаться по этой причине против мысли как таковой – примерно то же самое, что защищать безграмотность из-за наших газет и журналов, от которых трудно оградить читающую публику. Мне кажется, настоящий пропагандист будет интересоваться всеми доступными ему сферами воображения, эстетики и мысли, и ширина его кругозора будет переплетаться с симпатией к угнетенным и неприязнью к институтам, построенным на угнетении. Таким образом он обратит на пользу своим убеждениям все, что есть наиболее глубокого и плодотворного в современном мире. И он будет отстаивать свои политические убеждения, но не буквально и прямолинейно, а взяв в союзники близкие ему направления мысли.

Нужно и много откровенной пропаганды, но это задача прежде всего памфлетиста и агитатора. Если говорить исключительно о сфере воображения, лучше всего, когда писатель поддерживает дело революции *косвенно*. На мой взгляд, он внесет наиболее эффективный вклад в пропаганду, если будет с живым интересом относиться к любому проявлению развития нашей культуры и при этом ясно обозначит свои симпатии. Ведь тогда благодаря ему дело, за которое он ратует, будет

косвенно ассоциироваться с движениями интеллекта и чувства, как правило, вызывающими восхищение. Он выступает в защиту своей идеи не как адвокат с речью, но стимулируя ассоциации, которые идут ей на пользу. Если взять простую аналогию, то же самое делают создатели рекламы, когда, продвигая конкретную марку сигарет, показывают человека, который ее курит, в самом привлекательном антураже; так величайшие представители религиозной живописи прошлого проповедовали или воспевали свою веру; лучшей тактики, по-моему, нам не найти и сегодня. Если свести все эти рассуждения к простому правилу, оно гласит: писателю надлежит усвоить как можно больше наиболее ценных качеств нашего культурного наследия – и создать прочную ассоциацию между ними и своими политическими убеждениями. [...] И я думаю, что такого рода связь легче установить, если мы берем за основу не отрицательный символ «рабочего», а положительный символ «народа», который позволяет расширить набор элементов культуры, соотносящихся с политической позицией автора.

Еще стоит отметить, что символ «народа» (который, повторяюсь, уже получил молчаливое одобрение в форме синонимичного понятия – «массы») указывает на некоторую ошибочность однозначного противопоставления двух типов морали – «пролетарской» и «буржуазной». Мы убеждаем человека, апеллируя к ценностям, которые нас с ним *объединяют*. Пропаганда (стремление привлечь все больше соратников под свои знамена) возможна лишь в той мере, в какой пропагандист и те, к кому он обращается, *разделяют* одну и ту же систему ценностей, обладают *схожими* ориентирами. Если у нас с вами одинаковое представление о справедливости, я могу настроить вас против определенного института, например, капитализма, показав, что он приводит к несправедливому устройству общества. Но, как бы красноречивы ни были мои доводы, они бессмысленны, если наши с вами взгляды на несправедливость как нежелательное явление хотя бы отчасти не совпадают. Говоря о проблемах пропаганды, следует подчеркнуть, что тенденция к *противопоставлению* зачастую мешает писателю выполнить свою задачу по *распространению* доктрины, потому что он очень скоро начинает выступать как носитель антагонистических форм мышления и выражения. Он слишком настаивает на своем праве *порицать* – и, сколь человеческим ни было бы его желание излить свой гнев и сколь бы этот гнев ни был праведен, принимая во внимание все, что мы наблюдаем вокруг, факт остается фактом: задача пропагандиста требует от него главным образом лести и вкрадчивости, умения заискивать. Коль

скоро он занимается пропагандой, ему надо не убедить тех, кто и так уже уверовал, а разговаривать с неверующими, а значит, как можно больше делать упор на *их* язык, *их* ценности, *их* символы.

Не будем забывать, что к числу противоречий капитализма относятся и противоречия антикапиталистической пропаганды. Марксизм – война во имя мира, отступничество во имя единения, дисциплина во имя свободы, прославление тяжелого труда во имя избавления от его бремени, революция ради сохранения и так далее. Нельзя в одночасье и навеки устранить эти противоречия. Они – наша «ноша» на данном историческом этапе. Искусство, в конечном счете, стремится к *обобщению*. Оно склонно одним рывком воображения преодолевать классовые различия своего времени и обращаться к идеям, которые присущи обществу, свободному от классовых различий. Оно размышляет о *человеке*, а не о *людях как представителях конкретного класса*. Мы все согласны в том, что нынешнее положение вещей сопротивляется этой склонности, – тем больше у художников причин своим творчеством пытаться изменить существующий порядок. Полностью унифицированное искусство, если бы оно появилось в Америке сегодня, оказалось бы лишь абстрактным отрицанием очевидного экономического раскола (такова эстетика фашизма). Традиционный пролетарский символ обладает тем немаловажным преимуществом, что подчеркивает этот временный антагонизм, но его недостаток в том, что он не заключает в себе необходимого стимула к *идеалу*, состоянию единения, к которому он в конце концов должен привести людей.

Найти удовлетворительное решение этой проблемы не представляется возможным. Наиболее приемлемым вариантом мне кажется стремление художника отображать целостную систему установок, как политических, так и не связанных с политикой. Некоторые могут и должны уделять особое внимание забастовкам, локаутам, безработице, неблагоприятным условиям труда, организованным стычкам с полицией и тому подобному, но попытка ограничить сферу воображения исключительно такими темами породила бы упрощенное и примитивное искусство, которое бы не справилось с собственными задачами даже в области пропаганды, потому что, лишенное элементов значимых культурных явлений, оно не вдохновляло бы публику.

Я думаю, символ «народа» более органичен для пропаганды, построенной на *общности*, чем классический пролетарский символ (более органичный для пропаганды, построенной на *противопоставлении*, когда автор исключает из своего творчества все, что напрямую не

связано с изображением угнетаемых рабочих, – а подобная стратегия, на мой взгляд, не гарантирует ему сторонников даже среди самих рабочих). А поскольку символ «народа» ассоциируется одновременно с угнетением и с единством, по сравнению с чисто пролетарским символом он, скорее всего, послужит более надежным психологическим мостиком между враждующими элементами революционной, переходной эпохи, которая, словно двуликий Янус, смотрит одновременно вперед и назад. Я сознаю, что мое предложение выдает мою принадлежность к мелкой буржуазии. И я бы не осмелился его озвучить, если бы не понимал, насколько важно заручиться поддержкой этого класса. В заключение я хотел бы подчеркнуть, что в моем сегодняшнем докладе на самом деле два тезиса, и, хотя я полагаю, что между ними прослеживается некая взаимосвязь, это необязательно так. Я говорю об этом в надежде, что если даже мои слушатели отвергнут мое первое предложение (а я знаю, что у них для этого есть множество веских причин), они могут благосклоннее отнестись ко второму. Первый тезис заключался в том, чтобы в качестве инструмента агитации и объединяющей идеи выбрать символ «народа», а не «рабочего». Второй – в том, что писатель, который стремится своим творчеством пропагандировать некую идею, должен тщательно вплести ее в ткань культуры, рассматривая пропаганду не как упрощенную, буквалистскую, прямолинейную речь адвоката, а как процесс, в ходе которого между его политической позицией и культурным наследием в целом возникает широкий спектр ассоциаций. Первый тезис представляется мне важным в первую очередь потому, что ограниченный пролетарский символ часто противится полноценному использованию возможностей пропаганды, построенной на общности. Однако я бы не хотел, чтобы ваше отношение ко второму тезису всецело определялось тем, принимаете ли вы первый. Возможно, есть писатели, способные их разделить и сообщить традиционному пролетарскому символу привлекательность культурных идеалов, достаточную, чтобы сплотить даже тех, кто не воспринимает себя как часть пролетариата. И все же я уверен, что они не выполняют стоящую перед ними задачу пропаганды полностью, если не будут исходить из общих ценностей, не ограничиваясь несколькими схематичными ситуациями, а апеллируя ко всему многообразию наших интересов, в том числе таких, какие могут быть у нас в эпоху промышленного производства и мира.

*Перевод с англ. Т.А. Пирусской
Примечания О.Ю. Пановой и Т.А. Пирусской*



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-151-173>

James P. ZAPPEN

KENNETH BURKE'S COUNTER-SPECTACLE AND THE PROBLEM OF UNITY IN POLITICAL CULTURE

Abstract: The spectacle was prominent in public displays and mass meetings in mid-twentieth-century Russia and Germany as a quest for unity in political culture. In Russia, it was countered by Mikhail M. Bakhtin's novelistic dialogue, polyphony, heteroglossia, and carnival. In Germany, it appeared in its most grotesque form in Adolf Hitler's *Mein Kampf*, which proclaims Hitler's quest for German national unity and celebrates his National Socialist mass meetings, which created the appearance of a false unity imposed by force of arms. In the United States, Hitler's spectacle was critiqued in Kenneth Burke's review of *Mein Kampf* and continually challenged throughout his life's work. Burke's review critiques Hitler's strategy of attempting to unite Germany by dividing it from those who opposed him, in particular non-German ethnic groups. Burke was engaged in sociopolitical issues throughout his lifetime, and his work offers theories and principles aimed at diversity in unity in political culture and offered as a counterforce to Hitler's spectacle of a false unity—a *counter-spectacle* in the form of identification, dramatism, dialectical and aesthetic transcendence, and a satiric mock portrait of a false unity.

Keywords: Kenneth Burke, Mikhail M. Bakhtin, Guy Debord, Adolf Hitler, Spectacle, Counter-Spectacle, Political Culture, Identification, Dramatism, Dialectical Transcendence.

© 2020 James P. Zappen (PhD, Professor, Department of Communication and Media, Rensselaer Polytechnic Institute, Troy, New York, USA) zappenj@rpi.edu

Джеймс П. ЦАППЕН

АНТИСПЕКТАКЛЬ КЕННЕТА БЕРКА И ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА В ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация: Спектакль играл важную роль в публичных представлениях и массовых собраниях в России и Германии середины XX века как средство формирования однородной политической культуры. В России ему противостояли понятия романного диалога, полифонии, гетероглоссии и карнавала, введенные М.М. Бахтиным. В Германии наиболее гротескным воплощением спектакля стала «Моя борьба» Адольфа Гитлера, в которой Гитлер провозглашает свое стремление к национальному единству Германии и восхваляет массовые собрания национал-социалистов, создававшие иллюзию сплоченности, навязанной силой оружия. Кеннет Берк в рецензии на «Мою борьбу» критиковал организованный Гитлером спектакль и последовательно оспаривал эту установку на протяжении всей своей жизни. В своей рецензии Берк подвергает критике стратегию Гитлера, который пытается объединить Германию, противопоставив ее тем, кто с ним не согласен, особенно негерманским этническим группам. Берка всю жизнь интересовали общественно-политические вопросы, и в своих работах он сформулировал теории и принципы, направленные на сочетание в политической культуре разнообразия и единства, противопоставляя разыгранному Гитлером спектаклю мнимого единения антиспектакль – идентификацию, драматизм, преодоление диалектических и эстетических границ и язвительный сатирический портрет ложного единства.

Ключевые слова: Кеннет Берк, М.М. Бахтин, Ги Дебор, Адольф Гитлер, спектакль, антиспектакль, политическая культура, идентификация, драматизм, диалектическое преодоление.

© 2020 Джеймс П. Цаппен (PhD, профессор, кафедра коммуникаций и медиа, Политехнический институт Ренсселера, Троя, Нью-Йорк, США) zappenj@rpi.edu

Guy Debord's concept of the spectacle has recently experienced a resurgence of interest [Bunyard 2018; Penner 2019], concurrent with the rise of political cultures that celebrate spectacles of apparent unity even as they marginalize populations that seem to threaten their hegemony [Blow 2019; In the Hall 2018; Karni Haberman 2019; Kellner 2017; Reeve 2018; Zaretsky 2017]. But the spectacle has deep roots and an ugly place in twentieth-century history as a political strategy for promoting a false unity. As such, it has been challenged in both Russia and the United States, most notably in the works of Mikhail M. Bakhtin and Kenneth Burke, whose lessons are worth recalling in our own time.¹ Writing under the shadow of Stalinist Russia, the spectacle of the Show Trials, and the univocality of the Soviet propaganda machine, Bakhtin was circumspect and politically disengaged, but his portraits of multivocality as dialogue, polyphony, heteroglossia, and carnival are well known as counterpoints to the Soviet monologue, and his portrait of the carnivalesque spectacle, in particular,

¹ Burke scholars have noted similarities in Bakhtin's and Burke's ideas but note as well the differences in their discursive styles [Adams 2017; Henderson 2017; Lucke 2017]. Henderson observes that both writers offer similar perspectives on history and society, as captured in Bakhtin's various metaphors for the novel's "multiple voices" and Burke's metaphor of the parlor's "unending conversation" [Henderson 2017]. But, according to Henderson, their writing styles differ, Bakhtin's being more "propositional," Burke's more "performative." Bakhtin is a "traditional intellectual," whose writing is "professional, scholarly, and conservative." Burke is an "organic intellectual," whose writing responds to "the exigencies of his historical moment."

These stylistic differences are grounded in part in Bakhtin's and Burke's very different life histories. Bakhtin lived in Stalinist Russia; had an academic education through the doctorate but due to political tensions was denied the degree [Clark Holquist 1984: 27-30, 322-25]; had a limited circle of intellectual friends and acquaintances [Ibid.: 35-62, 95-119, 253-74]; suffered imprisonment and exile in his own country [Ibid.: 120-45]; eventually taught in various universities but under close political scrutiny [Ibid.: 253-74, 321-45]; and suffered from lifelong illnesses, which required amputation of his right leg [Ibid.: 51-53, 142-44, 261, 336-37]. Referencing his works from the 1930s and early 1940s, Clark and Holquist write: "The major contemporary implicitly addressed in these writings was not one of his peers among the intelligentsia but Stalinist culture itself. Bakhtin used his ostensible subject matter as a medium to convey his critique of Stalinist ideology" [Ibid.: 266, 268]. Burke lived alternately in New York City and Andover, New Jersey; had a non-traditional, largely self-education [Selzer 1996: 20-21, 60-63]; had a large circle of intellectual friends and acquaintances, including many of the major literary figures of his time [Ibid.: 3-60]; and throughout his life was thoroughly engaged in sociopolitical issues [George Selzer 2007; Weiser 2008: 58-145]. Referencing "The Rhetoric of Hitler's 'Battle,'" in particular, Weiser observes: "Burke seized the opportunity to demonstrate more strongly than ever before that his exposition/exhortation 'type of criticism' could have ramifications beyond the aesthetic and into the sociopolitical world. It could both expose the truths of language and provide the attitude necessary to take action" [Weiser 2008: 64].

stands in direct opposition to the Show Trials and the relentless Stalinist monologue. Burke, in contrast, was thoroughly engaged in sociopolitical issues throughout his life. Writing under the shadow of Nazi Germany but from a greater physical distance, he was direct and explicit in his opposition to the Nazis' strategies for promoting a false unity and the spectacle of their mass meetings, and the entire body of his work not only repudiates their false unity but offers alternatives that embrace a true unity of multiple and diverse perspectives.

Burke expresses his opposition to the Nazi spectacle in his review of the 1939 English translation of Adolf Hitler's *Mein Kampf*, "The Rhetoric of Hitler's 'Battle'," but he also observes the persuasive force of the work and offers his assessment as a cautionary note against other works of this kind [Hitler 1939; Burke 1973: 191-220]. Hitler scorns the shameful spectacle of the bourgeois open meetings, with multiple and conflicting voices; admires the grand spectacle of the Marxist mass meetings, which illustrate their unity of purpose; and boasts about his own National Socialist mass meetings, with a false unity imposed by force of arms [Hitler 1939: 715-31, 739-49]. In "Hitler's 'Battle,'" Burke assesses Hitler's unification strategies, not least his ability to identify with the German people by dividing them from the others that he so despises [Burke 1973: 202-7]. But Burke's opposition to the spectacle extends far beyond his rejection of Hitler's false strategies of unification and encompasses his fundamental concept of a unity that embraces diversity and respects the multiplicity of different and potentially competing perspectives. Indeed the entire body of his work may be read as a counterpoint to the spectacle of a false and enforced unity—a *counter-spectacle* in the form of identification, dramatism, symbolic bridging, dialectical and aesthetic transcendence, and perhaps even satire as a mock image of a false unity [Burke 1969a; Burke 1969b; Burke 1971; Burke 1984; Clark 2014; Crable 2014; Weiser 2008; Wolin 2001; Zappen 2009].

The Society of the Spectacle

Debord's commentaries on the spectacle emphasize the inescapable presence of the mass communication of his time, especially television, and its negative consequences for individuals [Bunyard 2018; Debord 1998; Debord 1995; Penner 2019]. Bunyard observes that Debord's *The Society of the Spectacle* is not so much about the spectacle itself as it is about history: "it is a book that describes a society that has become detached from its capacity to consciously shape and determine its own future" [Bunyard

2018: 4]. Penner notes in particular the consequences of the spectacle for the social separation and passivity of individuals and its increasing threat as an all-controlling and totalizing force [Penner 2019: 22-33]. Penner therefore proposes a re-envisioning of the spectacle as a radically democratic practice in digital spaces and cites Bakhtin's work as a theoretical basis for such a revision [Ibid.: 9-14, 45-46, 104-35]. Writing from a Marxist perspective, Debord asserts that modern industrial society has generated "an ever-growing mass of image-objects," with the spectacle as its chief product [Debord 1995: 15]. As a consequence, individuals have become isolated and separated since "all contact between people now depends on the intervention of . . . 'instant' communication," which is "essentially *one-way*" [Ibid.: 24]. As they have become separated from each other, they have also become mere passive recipients of the spectacle as "the ruling order discourses endlessly upon itself in an uninterrupted monologue of self-praise" and spectators assume an attitude of "passive acceptance" of the spectacle's "monopolization of the realm of appearances" [Ibid.: 12, 24]. Debord's later *Comments on the Society of the Spectacle* observes the increasingly controlling and seemingly inescapable reach of "the integrated spectacle," which is "simultaneously concentrated and diffuse," so that individuals can no longer "lastingly free themselves from the crushing presence of media discourse and of the various forces organized to relay it," mostly notably industry and government [Debord 1998: 4, 7]. The consequence of these various forces is a seeming "unification" of society via a spectacle that "unites what is separate, but it unites it only *in its separateness*" [Debord 1995: 3, 29]. Penner cites Debord's insistence on "real communication" and "real dialogue" as a corrective to the spectacle and finds in Bakhtin's works a theoretical grounding for his re-envisioning of the spectacle as a radically democratic practice [Debord 1998: 187; Penner 2019: 71]. Bakhtin's theories thus should be read as dialogic practices that not only oppose the authoritarian and monological discourses that convey a false unity but also promote a true unity that embraces multiple perspectives and multiple voices.

Novelistic Multivocality

The relentless print and visual propaganda of the Stalinist political regime has been extensively documented [Bonnell 1997; Brooks 2000; Groys 2003; Haskins Zappen 2010]. Groys explains this propaganda machine as a whole when he asserts that the goal of Stalinist painting and architecture was "the creation of societal homogeneity and the exclusion of

the other” on the principle of the “law of unity and the battle of opposites’,” which proclaims a single official ideology and situates political enemies in a struggle against each other [Groys 2003: 96]. Bakhtin describes this relentless propaganda as “monologism” and envisions various forms of opposition in his portrayals of novelistic “multi-voicedness” as dialogic, polyphonic, heteroglossic, and carnivalesque [Bakhtin 1984a: 8, 16, 20, 285-86, 292-93; Morson Emerson 1990: 49-54, 130-33, 139-49, 231-68, 309-17, 433-70]. Bakhtin’s multivocality is not only a mode of discourse, however, but also a concept of the world as a unity that preserves and respects the multiple perspectives and multiple voices within it. In *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, Bakhtin captures this unity of multiple perspectives in his distinction between monologue as the unified truth of a “single and unified consciousness” and dialogue as a unified truth “that requires a plurality of consciousnesses” [Bakhtin 1984a: 81]. He provides an illustration of this dialogic unity in his characterization of Dostoevsky’s polyphonic novel as “a plurality of independent and unmerged voices and consciousnesses, a genuine polyphony of fully valid voices . . . , with equal rights and each with its own world,” which “combine but are not merged in the unity of the event” [Ibid.: 6]. Referencing Albert Einstein’s theory of relativity, Bakhtin compares this polyphony to “the complex unity of an Einsteinian universe” but adds parenthetically that “the juxtaposition of Dostoevsky’s world with Einstein’s world is, of course, only an artistic comparison and not a scientific analogy” [Ibid.: 16].

Bakhtin’s concepts of heteroglossia and carnival provide similar portraits of such a multiplicity of perspectives and discourses within a unified world. In “Discourse in the Novel,” Bakhtin explains heteroglossia as the co-existence within any language of “socio-ideological contradictions between the present and the past, between differing epochs of the past, between different socio-ideological groups in the present, between tendencies, schools, circles and so forth” [Bakhtin 1981: 291]. This heteroglot language is dialogized when any one language is viewed from the perspective of another and thereby enters into “a critical interanimation of languages” [Bakhtin 1981: 296; Morson Emerson 1990: 143]. As in the polyphonic novel, heteroglot language is captured in literary language (and especially novelistic rather than poetic language) as a complex unity, which “is not a unity of a single, closed language system, but is rather a highly specific unity of several ‘languages’ that have established contact and mutual recognition with each other” [Bakhtin 1981: 295]. In *Rabelais and His World*, Bakhtin develops a portrait of the carnival as a reversal of

the traditional medieval spectacle and as such not a spectacle of observers but of participants: “Footlights would destroy a carnival, as the absence of footlights would destroy a theatrical performance. Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people” [Bakhtin 1984b: 7]. The carnival too is a complex unity, a community of diverse participants formed in opposition to traditional social structures: “In the framework of class and feudal political structure this specific character could be realized without distortion only in the carnival and in similar marketplace festivals. They were the second life of the people, who for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality, and abundance” [Ibid.: 9].

The Quest for Political Unity

Burke’s work provides a similar counterpoint to authoritarian and hegemonic discourses—a counter-spectacle to oppose the official discourses that promulgate and perpetuate a sense of false unity that marginalizes and silences diverse perspectives and potentially conflicting voices. Burke was well aware of both the threat and the persuasive force of these official discourses, most horrifically and graphically illustrated in Hitler’s *Mein Kampf*, which asserts a false unity defined as German racial superiority and uniformity; marked by contempt and even hatred for other ethnic and political groups; sustained by the State as guardian of the community so defined; and most prominently displayed in the spectacle of mass meetings, with unity imposed by force of arms [Hitler 1939]. Hitler deplores the lack of unity of the German people and imagines what a unified Germany might have become: “If, in its historical development, the German people had possessed this group unity as it was enjoyed by other peoples, then the German Reich would today probably be the mistress of this globe” [Ibid.: 598]. He believes that such a unity must be pure, however, and uncontaminated by other racial groups: “Every race-crossing leads necessarily sooner or later to the decline of the mixed product, as long as the higher part of this crossing still exists in some racially pure unity” [Ibid.: 604-5]. This drive toward German unity is motivated by his contempt for other ethnic and racial groups, especially Jews, and it motivates also his hostility toward his political opponents, including the bourgeoisie, the Social Democratic Party, the Austrian Parliament, and Marxist sympathizers. Hitler directs his most bitter contempt toward other ethnic and racial groups, especially as represented by Austria and its Jewish population: “I detested the conglomerate of races that the realm’s capital manifested; all this racial mixture of

Czechs, Poles, Hungarians, Ruthenians, Serbs, and Croats, etc., and among them all, like the eternal fission-fungus . . . of mankind—Jews and more Jews” [Ibid.: 160]. And the Jews, he asserts, are a race, not a nation: “The Jews were always a people with definite racial qualities and never a religion, only their progress made them probably look very early for a means which could divert disagreeable attention from their person” [Ibid.: 421].

But Hitler is also contemptuous of his political opponents for their opposition to German national unity. The bourgeoisie, including Hitler’s own father, arose from the working classes, but the political parties that represented them resisted attempts to improve their working conditions and remedy their social abuses [Ibid.: 30-32, 59-60]. As a consequence, the bourgeois parties drove workers toward the Social Democratic Party, which Hitler despises for its “very fear of the actual raising of the workers from the depths of their present cultural and social misery” and for “its hostile attitude towards the fight for the preservation of the German nationality” [Ibid.: 51, 64]. The Austrian Parliament was both contentious and also hostile toward German nationalism, as represented by the Pan-German movement. It was “a gesticulating mass, shrieking in all keys, wildly stirred, presided over by a good-natured old uncle who, by the sweat of his brow, tried to re-establish the dignity of the House by violently ringing a bell and by alternately kind and earnest remonstrances” [Ibid.: 98]. It opposed the Pan-German movement, which did not have the support of either the masses or the Catholic Church, had to rely on Parliament for support, and thus lost its future: “As soon as the Pan-German movement, because of its parliamentary position, began to place the weight of its activity upon parliament instead of upon the people, it lost its future and won cheap successes of the moment” [Ibid.: 137]. Marxism had a broad international agenda and so, too, was aligned against German nationalism: “Therefore Marxism itself is nothing but the transmission, carried out by the Jew Karl Marx, of a long existing attitude and conception, conditioned by a view of life, to the form of a definite political creed: international Marxism” [Ibid.: 578-79]. Its Jewish sympathizers were proponents of the “Marxist doctrine of irrationality,” practitioners of a twisted form of the Marxist dialectic, and masters of “international capital” [Ibid.: 81, 331]. As such, they were not only racially inferior but also politically abhorrent.

To promote his agenda of German national unity in the face of the forces that he perceived to be aligned against him, Hitler enlisted the State as his greatest ally and mass meetings as his most powerful weapon. The State he considered “not an assembly of commercial parties in a certain

prescribed space for the fulfillment of economic tasks, but the organization of a community of physically and mentally equal human beings for the better possibility of the furtherance of their species as well as for the fulfillment of the goal of their existence assigned to them by Providence” [Ibid.: 195]. And the mass meeting he considered more powerful than the contentiousness and incessant wrangling of the bourgeoisie—both spectacles but of a very different sort. The mass meeting, he claims, “*is necessary if only for the reason that in it the individual, who in becoming an adherent of a new movement feels lonely and is easily seized with the fear of being alone, receives for the first time the pictures of a greater community, something that has a strengthening and encouraging effect on most people*” [Ibid.: 715]. The bourgeois meetings maintained a pretense of “mutual discussion” as a bridge to “mutual understanding,” lest the world be offended by “the shameful spectacle of the internal German fratricidal quarrel . . . ugh!” [Ibid.: 727]. The Marxist mass meetings, in contrast, projected “a powerful appearance at least outwardly” and thus illustrated “how easily a man of the people succumbs to the suggestive charm of such a grand and impressive spectacle” [Ibid.: 731].

Inspired by the Marxist mass meetings, Hitler boasts about his own National Socialist meetings, with a unity of purpose imposed by force. The conduct of the meetings was authoritarian: “We did not ask anyone graciously to tolerate our lecture, and, from the beginning, no one was guaranteed an endless discussion, but it was simply stated that we were the masters of the meeting, that consequently we had the authority, and that everyone who would dare to make only so much as one interrupting shout, would mercilessly be thrown out” [Ibid.: 728]. It was also ruthless and brutal, as Hitler openly boasts: “The dance had not yet started when my Storm Troopers, that was their name from that day on, attacked. Like wolves, in groups of eight or ten, again and again they pounced upon their opponents and actually began to beat them out of the hall. Hardly five minutes had passed that I did not see one of them that was not covered with blood” [Ibid.: 748]. Such, as Hitler proudly proclaims, is the ugly spectacle of an intolerant, enforced, and false unity.

The Problem of a False Unity

Burke recognizes Hitler’s quest for unity via German nationalism as his life’s ambition and the central theme of *Mein Kampf*. Scholars have noted Burke’s early formulations of concepts such as identification and scapegoating in his review of *Mein Kampf* and his opposition to the false

unity asserted in times of war in *The Philosophy of Literary Form* [Burke 1973: 202-7, 448-50; George Selzer 2007: 201-2; Weiser 2008: 60-67; Wolin 2001: 126]. But the review may serve as well as a preface to the entire body of Burke's work—an exploration of the strategies for the imposition of a false unity for which his own quest for a unity that respects and encompasses diversity serves as a response—a counter-spectacle and antidote to Hitler's toxic life and work.² Burke begins his review of *Mein Kampf* with a cautionary note and then states the central theme of the book and maps the strategies that, as he cautions, can be so effective, even if driven by malice and prejudice. The cautionary note is an advisory to guard against the medicine man's poison: "Here is the testament of a man who swung a great people into his wake. Let us watch it carefully . . . to discover what kind of 'medicine' this medicine-man has concocted, that we may know, with greater accuracy, exactly what to guard against" [Burke 1973: 191]. The central theme is the sinister pursuit of a false unity: "Hitler found a panacea, a 'cure for what ails you,' a 'snakeoil,' that made such sinister unifying possible within his own nation" [Ibid.: 192]. And such a unifying panacea is so darkly and deeply sinister because it is not just a unity of like-minded people but also and especially a division from those who are different: "Men who can unite on nothing else can unite on the basis of a foe shared by all" [Ibid.: 193]. But for maximum effectiveness such an enemy must be one, not many, and Hitler selects "an 'international' devil, the 'international Jew'" as his unified enemy and the primary target of his vilification: "So, we have, as unifying step No. 1, the international devil materialized, in the visible, point-to-able form of people with a certain kind of 'blood,' a burlesque of contemporary neo-positivism's ideal of meaning, which insists upon a *material* reference" [Ibid.: 194]. And the Jews are vilified, especially, for their mastery of "Jew finance" and their twisted version of the Marxist "dialectics" [Ibid.: 197, 204].

The unifying enemy thus identified, the unifying strategies inevitably follow as *both* divisive and unifying. Hitler's divisive strategies Burke characterizes as "inborn dignity," "projection," "symbolic rebirth," and "commercial use" [Ibid.: 202-4]. Inborn dignity is the natural superiority of the "Aryan" race and, consistent with Hitler's strategy of divisiveness,

² Garth Pauley provides a detailed account of the publication history of Burke's review, including its relationship to other reviews and essays on Hitler's book, Burke's presentation at the Third American Writers' Congress, and the subsequent publication of the review in *The Southern Review*—all further evidence of Burke's engagement with other intellectuals in the sociopolitical issues of their time [Pauley 2009].

a presumption of the natural inferiority of other races, especially Jews [Ibid.: 202]. Projection is, in essence, scapegoating, the “purification by disassociation” from others and the loading of evils on the backs of those others [Ibid.: 202]. Symbolic rebirth is an aspect of the “projective device of the scapegoat” and the “doctrine of inborn racial superiority” [Ibid.: 203]. It is a “rebirth” in the sense that it provides “a ‘positive’ view of life” and a feeling of “*moving forward, towards a goal*” [Ibid.: 203]. Commercial use is “a *noneconomic interpretation of economic ills*” with the Jews, as the masters of international finance, as the chief villain and scapegoat [Ibid.: 204]. These divisive strategies intersect in Hitler’s own twisted version of the Marxist Jews’ alleged dialectics: “A people in collapse, suffering under economic frustration and the defeat of nationalistic aspirations, . . . have little other than some ‘spiritual’ basis to which they could refer their nationalistic dignity . . . of superior race” [Ibid.: 205].

Hitler’s primary unifying strategy is the spectacle of his speeches at mass meetings with deliberate provocations and harsh retributions. Again, Hitler’s strategy of divisiveness helps to explain and (at least in his own mind) justify his strategy of unification. The problem is the “‘babel’ of voices,” best exemplified by the Viennese parliamentary “wrangle” [Ibid.: 200]. It is “the many conflicting voices of the spokesmen of the many political blocs” that had arisen “from the fact that various separatist movements of a nationalistic sort had arisen within a Catholic imperial structure formed prior to the nationalistic emphasis and slowly breaking apart” [Burke 1973: 200]. In contrast to this parliamentary wrangle, Hitler celebrates his own speeches of unification at his mass meetings. Against the wrangle, “we get a contrary purifying set; the wrangle of the parliamentary is to be stilled by the giving of *one* voice to the whole people” [Ibid.: 207]. That one voice is the key to the identification of the leader and the people: “Hitler’s inner voice, equals leader-people identification, equals unity” [Ibid.: 207]. And that one voice produces the spectacle of the mass meetings, as Hitler boasts that he “would . . . fill his speech with *provocative* remarks, whereat his bouncers would promptly swoop down in flying formation, with swinging fists, upon anyone whom these provocative remarks provoked to answer” [Ibid.: 212-13]. Such was “the power of spectacle” of the mass meetings as “the fundamental way of giving the individual the sense of being protectively surrounded by a movement, the sense of ‘community’” [Ibid.: 217]. Against such a false spectacle, Burke develops strategies for a unity that respects and embraces difference and diversity.

The Counter-Spectacle of Diversity in Unity

Burke's strategies for diversity in unity offer a counterpoint and a counterforce against the spectacle of a false unity. Burke dismisses Aristotelian spectacle as mere costuming and Machiavellian spectacle as a strategy of a manipulative "'administrative' rhetoric" [Burke 1969a: 231; Burke 1969b: 158]. Instead, recognizing Hitler's strategy of identification with his people via a division from other peoples, he offers his counter-spectacle—a complex array of theories and principles that accept the reality of divisions and seek not to exclude but to embrace them in an overarching unity. Like Bakhtin's concepts of multivocality, these theories have various names and develop over time throughout the body of this work. They are broadly conceptual but also readily applicable to both political culture and everyday life. Burke scholarship has long recognized identification as a key concept in his work [Crusius 1999: 120-21; George Selzer 2007: 156-57, 201-2; Wolin 2001: 177-201], but Burke was well aware of the problem of identifying with others by aligning them with our own interests [Burke 1969b: 19-23, 35-39, 43-46]. He therefore turned increasingly to transcendence as a key concept, and more recent Burke scholarship has tracked this concept in its several variations as it developed throughout the course of his work [Clark 2014; Crable 2014: 5-25; Weiser 2008: 106-8, 130-34; Zappen 2009].

As explained in *A Rhetoric of Motives*, identification can unite people by promoting their common interests, but it can also divide them by promoting an individual's or a group's own interests—though the distinction between one's own and others' interests and the degree of conscious deliberation are not always clear. Identification assumes division and an ambiguous line between the one and the other. It is thus an invitation to rhetoric—the art of persuasion—and as such it is also an invitation to manipulation, which can be either partially or wholly conscious and deceitful. Identification is a joining of one's interests with those of another: "A is not identical with his colleague, B. But insofar as their interests are joined, A is *identified* with B" [Burke 1969b: 20]. The identification of one with another does not, however, negate the other: "In being identified with B, A is 'substantially one' with a person other than himself. Yet at the same time he remains unique, an individual locus of motives. Thus he is both joined and separate, at once a distinct substance and consubstantial with another" [Ibid.: 21]. Such a conjoining of interests thus assumes a division: "Identification is affirmed with earnestness precisely because there is division. Identification is compensatory to division" [Ibid.: 22]. As such, it is an

invitation to rhetoric: "If men were not apart from one another, there would be no need for the rhetorician to proclaim their unity" [Ibid.: 22].

But identification and division have a complex and ambiguous relationship and thus invite rhetoric but so also manipulation, whether or not deliberate and deceitful. The ambiguous relationship invites rhetoric: "Put identification and division ambiguously together, so that you cannot know for certain just where one ends and the other begins, and you have the characteristic invitation to rhetoric" [Ibid.: 25]. Rhetoric invites cooperation: it is "*the use of language as a symbolic means of inducing cooperation in beings that by nature respond to symbols*" [Ibid.: 43]. But it also invites manipulation, which might or might not be deliberate. It might be a manipulation that "we impose upon ourselves, in varying degrees of deliberateness and unawareness, through motives indeterminately self-protective and/or suicidal" [Ibid.: 35]. Or it can hover at "the edge of cunning": "A misanthropic politician who dealt in mankind-loving imagery could still think of himself as rhetorically honest, if he meant to do well by his constituents yet thought that he could get their votes only by such display" [Ibid.: 36]. Or it can be deliberately deceitful: "For if an identification favorable to the speaker or his cause is made to seem favorable to the audience, there enters the possibility of such 'heightened consciousness' as goes with deliberate cunning" [Ibid.: 45]. Thus the "wavering line between identification and division" is "forever bringing rhetoric against the possibility of malice and the lie" [Ibid.: 45].

Given the tension inherent in the relationship between identification and division, Burke increasingly turns to transcendence to address the problem of diversity in unity. But identification nonetheless serves as an initial step on the path to transcendence. As Burke observes retrospectively, "if identification includes the realm of transcendence, it has, by the same token, brought us into the realm of transformation, or dialectic" [Burke 1951: 203]. Like identification, transcendence is compensatory to division, or difference, but, unlike identification, transcendence seeks to escape manipulation and deceit by fully engaging, and respecting, multiple and potentially conflicting perspectives. Bryan Crable captures this difference in the phrase "transcendence by perspective" [Crable 2014: 4], which suggests that the perspectives are as much a counterpart to transcendence as division is to identification.

In *A Grammar of Motives*, Burke offers an elaborate framework for the analysis of these multiple perspectives, which he calls "dramatism" [Burke 1969a: xxii]. Like Bakhtin, Burke was aware of the multiple per-

spectives of relativity theory [Burke 1984: 310], and, like Bakhtin also, he seeks to bring these multiple perspectives and their interrelationships together in a complex unity that he calls transcendence [Burke 1969a: xv-xxiii, 3-20, 125-320, 420-30, 503-5; Burke 1969b: 53-54, 181-333]. Dramatism tracks human motives “in a perspective that, being developed from the analysis of drama, treats language and thought primarily as modes of action” [Burke 1969a: xxii]. Its key terms are act, scene, agent, agency, and purpose:

In a rounded statement about motives, you must have some word that names the *act* (names what took place, in thought or deed), and another that names the *scene* (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (*agent*) performed the act, what means or instruments he used (*agency*), and the *purpose*. [Ibid.: xv]

A single, simple act can illustrate this complex of motives: “The hero (agent) with the help of a friend (co-agent) outwits the villain (counter-agent) by using a file (agency) that enables him to break his bonds (act) in order to escape (purpose) from the room where he has been confined (scene)” [Ibid.: xx]. But the individual motives that constitute the act are also complexly interrelated as, for example, scene-act, scene-agent, etc. [Ibid.: 3-20].

This complex mix of motives is evident in Burke’s analysis of “the philosophic schools” and most notably in his appraisal of contemporary sociopolitical issues [Ibid.: 125-320]. Like Bakhtin’s explanation of dialogized heteroglossia, Burke’s analysis shows how one person’s perspective on these issues can be viewed from another’s: “And to consider A from the point of view of B is, of course, to use B as a *perspective* upon A” [Ibid.: 504]. The Marxists’ “*dialectical materialism*,” for example, is a mix of scene-act motives. On the one hand, it is primarily historical and material, hence scenic, since Karl Marx derived “the character of human consciousness in different historical periods from the character of the material conditions prevailing at the time” [Ibid.: 200]. On the other hand, *The Communist Manifesto*’s insistence on revolution is clearly a motive to act: The Communists “openly declare that their ends can be attained only by the forcible overthrow of all existing social conditions,” and the *Manifesto*’s “entire logic is centered about an act, a social or political act, the act of revolution, an act so critical and momentous as to produce a ‘rupture’

of cultural traditions” [Ibid.: 207, 209]. Hitler’s promotion of the State as guardian of the community shows a similar mix of agency-purpose motives. On the one hand, its agency (pragmatism) can be read as a devious strategy of inducement to join the cause of German nationalism; on the other hand, its purpose (a crude form of mysticism) can be read as the pursuit of the ultimate goal of a quality social life: “Was it crass pragmatism (in using the philosophy of the State purely as a rhetoric for inducing the people to acquiesce in the designs of an elite) or crude mysticism (in genuinely looking upon the power and domination of the State as the ultimate end of social life)?” [Ibid.: 290]. Analyses of these “mutually related or interacting perspectives” will produce a “perspective of perspectives” and will pose a problem since any one person can see another only “from his particular position, or point of view, or in his particular perspective (necessarily a restricted perspective, since it represents but one voice in the dialogue, and not the perspective-of-perspectives that arises from the coöperative competition of *all* the voices as they modify one another’s assertions, so that the whole transcends the partiality of its parts)” [Ibid.: 89, 503]. Burke addresses this problem via “the Socratic transcendence” of the early Platonic dialogues [Ibid.: 420-30], which provide a model for his own version of dialectical transcendence.

As Crable observes, however, Burke’s concept of transcendence also has other meanings [Crable 2014: 6-10, 18-25]. In his early formulation in *Attitudes Toward History*, transcendence is an individual’s resolution of differences of perspective within him/herself, such as differences in values, differences between the self and the community, or differences between the sleeping and the waking self [Ibid.: 8-9].³ Such a resolution is both natural and curative, as a way of “creating unity from the divisive materials of human experience” [Ibid.: 9]. It is effected via a conceptual process of symbolic bridging: “When objects are not in a line, and you would have them in a line without moving them, you may put them into a line by shifting your angle of vision” [Burke 1984: 224]. This conceptual shifting permits an individual to reconcile differences in perspective via transcendence, the adoption of a new perspective that resolves the differences: “When approached from a certain point of view, A and B are ‘opposites.’ We mean by ‘transcendence’ the adoption of another point of view from which they

³ As Burke notes, Hitler himself experienced such an internal conflict: “Hitler is said to have confronted a constant wrangle in his private deliberations, after having imposed upon his people a flat choice between conformity and silence” [Burke 1969b: 23].

cease to be opposite” [Ibid.: 336]. In Burke’s late formulation in an essay on Ralph Waldo Emerson in *Language as Symbolic Action*, transcendence is fundamental to the human condition and is “an ever-present feature of human symbol-use” [Crabbe 2014: 21]. It is a dialectical process whereby symbol use is always reaching for something beyond itself: “Whether there is or is not an ultimate shore towards which we, the unburied, would cross, transcendence involves dialectical processes whereby something HERE is interpreted *in terms of* something THERE, something *beyond* itself” [Burke 1966: 200]. As such, transcendence as symbol-use is always open-ended and, as Bakhtin might say, “unfinalized” [Bakhtin 1984a: 12].

Given these limitations, Burke’s solution to the problem of diversity in unity lies in neither of these early or late formulations but in his concept of dialectical transcendence as previewed in *A Grammar of Motives* and developed more fully in *A Rhetoric of Motives*. [Burke 1969a: 420-30, 503-5; Burke 1969b: 53-54, 181-333; Crabbe 2014: 10-18; Crusius 199: 179-82; Weiser 2008: 106-8, 130-34; Zappen 2009]. Dialectical transcendence is “dialectical” because it derives a complex unity from the interplay of multiple, potentially competing perspectives. As Crabbe explains, “the twin movements of the ‘Upward Way’ and the ‘Downward Way’ . . . trace the movement from a plurality of competing voices, through increasing levels of abstraction, to the arrival at a new, unifying principle” [Crabbe 2014: 14]. In *A Rhetoric of Motives*, as in the earlier *Grammar*, these competing voices are not only individual but also broadly sociopolitical and ideological. They are the voices of “the Scramble, the Wrangle of the Market Place, the flurries and flare-ups of the Human Barnyard, the Give and Take, the wavering line of pressure and counterpressure, the Logomachy, the onus of ownership, the Wars of Nerves, the War” [Burke 1969b: 23]. And they are resolved via a dialectical process that leads, or can lead, to transcendence, as envisioned originally by Plato and proceeding thus:

First, the setting up of several voices, each representing a different ‘ideology,’ and each aiming rhetorically to unmask the opponents; next, Socrates’ dialectical attempt to build a set of generalizations that transcended the bias of the competing rhetorical partisans; next, his vision of the ideal end in such a project; and finally, his rounding out the purely intellectual abstractions by a myth, in this case the chiliastic vision. The myth would be a reduction of the ‘pure idea’ to terms of image and fable. By the nature of the case, it would be very limited in its range and above all, if judged literally, it would be ‘scientifically’ questionable. [Ibid.: 200]

This scientifically questionable myth would not necessarily represent a point of closure, however, since it “might then be said to represent a forward-looking partisanship, in contrast with the backward-looking partisanship of the ‘ideologies’” and thus might serve as a point of departure that seeks “a new dialectic by a method that transcended the partiality of both the ideologies and the myth” [Ibid.: 200].

This forward/backward-looking partisanship is significant because it illustrates the transformative quality of the dialectical process of transcendence, a process that is both upward and downward. On the one hand, the upward journey produces, or can produce, a momentary unity of the competing ideologies; on the other hand, the downward journey shows how those competing ideologies have been transformed by the upward journey:

Here are the resources of the Upward Way, by the *via negativa*, with the possible reversal of direction, a returning to the flatlands in a Downward Way. (On the return the system will contain a principle of transcendent unity which was reached at the culmination of the way up, and henceforth pervades all the world's disparate particulars, causing them to partake of a common universal substance.) [Ibid.: 311]

The competing ideologies themselves may thus be transformed by the dialectical process of transcendence, and the individual perspectives may be revisited from the broader point of view of the “perspective-of-perspectives” [Burke 1969a: 89]. Thus is achieved an “ultimate identification” that avoids the potential for manipulation and deceit in identification conceived as merely a joining of interests via persuasion [Burke 1969b: 328, 333].

But dialectical transcendence as an ultimate identification is an ideal. The reality is that dialectic is a recursive and iterative process that may but does not necessarily always lead to a transcendent unity of diverse perspectives, a diversity in unity. In the *Rhetoric*, Burke explains how dialectic may build an attitude of openness toward a transcendent unity even if not always an immediate and positive outcome. In the context of the parliamentary wrangle, a “‘dialectical’ order” may lead to mere concession and compromise and so may “leave the competing voices in a jangling relation with one another” [Ibid.: 187-88]. But an “‘ultimate’ order” might place these competing voices “in a *hierarchy*, or *sequence*, or *evaluative series*” so that the voices might be motivated by a “guiding idea” or “unitary principle,” and thus the “somewhat formless parliamentary wrangle” might

be “creatively endowed with design” [Ibid.: 187-88]. The voices might not accept this design, but it might nonetheless have the “contemplative effect” of reorienting the voices toward the struggles of politics and more open to the possibility of compromise [Ibid.: 188]. In a similar vein, in the later “Linguistic Approach to Problems of Education,” Burke proposes “an educational ladder” whereby students might be led from indoctrination to exposure to others’ views for the purpose of combatting them to genuine appreciation for those views to engagement with those views as voices in a dialogue [Burke 1955: 283]. At this fourth stage in the process, all voices deemed to be relevant to discussion of an issue would need to be represented as ably as possible, not merely for the purpose of “fair play” but so that “the various voices, in mutually correcting one another, will lead toward a position better than any one singly” [Ibid.: 283-84]. At the least, at this stage, the voices in the dialogue would be affected by the other voices, would learn from them, and might thereby correct or enrich their own beliefs.

Beyond these ongoing and thus incomplete dialectical processes, transcendence as an aesthetic experience may also be possible but may be only momentary and fleeting. Gregory Clark provides an instance of “aesthetic transcendence” that succeeds, if only momentarily, where dialogue fails [Clark 2014: 180]. This instance is a conflict that he observed in workshop with a jazz sextet wherein a saxophonist and a trumpeter were at odds in their approach to jazz music. The saxophonist was a jazz historian, the trumpeter a proponent of innovation and experimentation. The two were at odds throughout the workshop until a public performance, the two successively improvising and then accompanying each other, with a momentarily satisfying result that nonetheless left them as much as ever at odds with each other. Such a process of aesthetic transcendence, Clark argues, might not be as permanent as a transcendence achieved dialogically, but it might succeed, at least momentarily, where dialogue fails.

Transcendence as diversity in unity is also merely illusory when it is the product of a forced and false unity, as Burke illustrates in “Towards Helhaven: Three Stages of a Vision,” a mock, satiric portrait of an Earth colony on the moon [Burke 1971]. Burke remained committed and engaged in sociopolitical issues throughout his life and, not least, in his later years, in problems of technology and the natural environment.⁴ Burke perceived

⁴ Ian Hill explores Burke’s philosophy of technology and argues that his concern with Big Technology persisted throughout his lifetime: “Kenneth Burke spent copious

technology and nature as almost entirely, though not inescapably, at odds with each other since technology is both *in* nature and *at odds* with it: “The various toxic waste dumps are *in* nature; all Counter-Nature (much of it advantageous) is *in* nature. It is ‘unnatural’ only in the sense that, thanks to the symbol-guided ‘labors’ of Technology, we have altered the nature of our environment as no other animal’s mere ‘presence’ in the world has been remotely able to do” [Burke 1984: 426-27]. But technology per se is not the villain. The problem is rather “Technologism” and the mutual entanglements between technology and social, political, and economic structures [Burke 1972: 53]. Technologism is the use of technology to solve the problems created by technology: “As distinct from mere technology, ‘Technologism’ would be built upon the assumption that the remedy for the problems arising from technology is to be sought in the development of ever more and more technology” [Ibid.: 53]. And technology, moreover, is situated within a complex sociopolitical environment, “as all of us in the United States today share, however variously, the situation characterized by the present conditions of technology, finance, and sociopolitical unrest” [Burke 2016: 263].

Burke responds to this technology-nature split with satire, by engaging “the entelechial principle” but doing so “perversely, by tracking down the possibilities or implications to the point where the result is a kind of Utopia-in-reverse” [Burke 1974: 315]. In “Towards Helhaven,” he envisions this Utopia-in-reverse in the form of an imaginary community that brings technology and nature together in a false unity—false because it is merely asserted and not developed via the dialectical process that leads both upward and downward to a true transcendence and a diversity in unity. “Towards Helhaven” portrays an Earth that is consumed with “*Hypertech-nologism*,” industrial progress, massive energy consumption, depletion of natural resources, and global pollution to the point that a radical revolution would be required before “the adventurous ideals of exploitation that are associated with modern industrial, financial, and political ambitions could be transformed into modes of restraint, piety, gratitude, and fear proper to man’s awareness of his necessary place in the entire scheme of nature”

time grappling with the meanings and ramifications of technological behavior. He recognized the waste and destruction that technologies entailed, and these problems constituted one of the central themes that Burke confronted throughout his writings: ‘Big Technology’” [Hill 2009]. According to Hill, Burke’s self-assigned role “in response to Big Technology was that of world-transforming critic aiming to counter the problems derived from ‘Counter-Nature.’”

[Burke 1971: 19]. As an escape from this ravaged Earth, Helhaven offers a visionary lunar community that unites technology and nature in an idyllic paradise:

HELHAVEN, the Mighty Paradisal Culture-Bubble on the Moon. Safer than any Sea Meadows venture (even under the Arctic ice). More nearly attainable than a Martian project, HELHAVEN, the Ultimate Colony, merging in one enterprise, both Edenic Garden and Babylonian, Technologic Tower. And paradox of paradoxes: This Final Flight will have been made possible by the very conditions which made it necessary. [Ibid.: 21].

But this technology-nature unity is the product of Burke's satiric imagination and mere assertion and thus provides only a mock image of a true transcendence. Moreover, this imagined unity is evidently also a satiric mock imitation of the dialectic's Upward and Downward Ways—a mockery because it leads ever outward and upward and thus forecloses the downward way that revisits diverse perspectives from the perspective-of-perspectives of a transcendent unity:

But in any case, let there be no turning back of the clock. Or no turning inward. Our Vice-President has rightly cautioned: *No negativism*. We want AFFIRMATION—TOWARDS HELHAVEN.
ONWARD, OUTWARD, and UP! [Ibid.: 25]

This satiric portrait of a Utopia-in-reverse nonetheless suggests a path to a true transcendence: a dialectical process that engages and respects multiple perspectives with hope that the competition among conflicting perspectives might lead to a broader perspective-of-perspectives and thereby a true diversity in unity.

Dialectical transcendence is not a simple solution to the problem of unity in political culture. It is a process that sometimes yields only limited positive outcomes, is sometimes momentary and fleeting, and may also be a false image of a true unity. These limitations notwithstanding, dialectical and perhaps also aesthetic transcendence offer promise of a true diversity in unity—a counter-spectacle to challenge the spectacle of false unities imposed by force or effected by partially or wholly deliberate deceit and manipulation. Political *unity* born of nationalism and partisanship is a false unity that promotes marginalization, stokes the flames of hatred of ethnic and gendered minorities, and produces spectacles as appearances of unity

that veil an underlying refusal to respect difference and diversity and engage others in meaningful political discourse and mutual accommodation. Bakhtin's portraits of multivocality are fundamental dialogic principles disguised as literary criticism, and Burke's counter-spectacle is an aggregation of principles and procedures that may seem remote and abstract but nonetheless provides some basic and essential lessons for a political discourse that embraces differences in the interest of a more genuine and lasting unity that preserves and respects but transcends individual and partisan interests.

REFERENCES

- [Adams 2017] — Adams, Whitney Jordan. "A Response to Greig Henderson's 'Dialogism Versus Monologism: Burke, Bakhtin, and the Languages of Social Change'." *KB Journal: The Journal of the Kenneth Burke Society* 13:1 (Fall 2017). Online at <https://kbjournal.org/adams-review>
- [Bakhtin 1981] — Bakhtin, Mikhail M. "Discourse in the Novel." *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. University of Texas Press Slavic Series, No. 1. Austin, TX: University of Texas Press, 1981: 259–422.
- [Bakhtin 1984a] — Bakhtin, Mikhail M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed. and trans. Caryl Emerson. Theory and History of Literature, Vol. 8. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984.
- [Bakhtin 1984b] — Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and His World*, trans. Hélène Iswolsky (1965). Bloomington, IN: Indiana University Press, Midland Book, 1984.
- [Blow 2019] — Blow, Charles M. "Trump's Black College Spectacle: He Was Honored on the Issue of Criminal Justice, Where His Record Is Shameful." *New York Times* (27 Oct. 2019). Online at <https://www.nytimes.com/2019/10/27/opinion/trump-benedict-college.html>
- [Bonnell 1997] — Bonnell, Victoria E. *Iconography of Power: Soviet Political Posters under Lenin and Stalin*. Centennial Book. Berkeley, CA: University of California Press, 1997.
- [Brooks 2000] — Brooks, Jeffrey. *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.
- [Bunyard 2018] — Bunyard, Tom. *Debord, Time and Spectacle: Hegelian Marxism and Situationist Theory*. Chicago, IL: Haymarket Books, 2018.
- [Burke 1984] — Burke, Kenneth. *Attitudes Toward History* (1937). 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.
- [Burke 1972] — Burke, Kenneth. *Dramatism and Development*. Heinz Werner Lectures. Barre, MA: Clark University Press with Barre Publishers, 1972.
- [Burke 1969a] — Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives* (1945). Berkeley, CA: University of California Press, 1969.
- [Burke 1966] — Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966.
- [Burke 1955] — Burke, Kenneth. "Linguistic Approach to Problems of Education." *Modern Philosophies and Education: The Fifty-Fourth Yearbook of the National Society for the*

Study of Education, Part I, ed. Nelson B. Henry. Chicago, IL: National Society for the Study of Education/University of Chicago Press, 1955: 259–303.

[Burke 1973] — Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (1941). 3rd ed. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.

[Burke 1969b] — Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives* (1950). Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

[Burke 1951] — Burke, Kenneth. “Rhetoric—Old and New.” *Journal of General Education* 5:3 (April 1951): 202–9.

[Burke 2016] — Burke, Kenneth. “The Rhetorical Situation” (1973). *Communication: Ethical and Moral Issues*, ed. Lee Thayer. Routledge Library Editions: Communication Studies. Oxford: Routledge, 2016: 263–75.

[Burke 1971] — Burke, Kenneth. “Towards Helhaven: Three Stages of a Vision.” *Sewanee Review* 79:1 (Winter 1971): 11–25.

[Burke 1974] — Burke, Kenneth. “Why Satire, with a Plan for Writing One.” *Michigan Quarterly Review* 13:4 (Fall 1974): 307–37.

[Clark 2014] — Clark, Gregory. “Transcendence after Dialogue.” *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*, ed. Bryan Crable. Anderson, SC: Parlor Press, 2014: 170–86.

[Clark Holquist 1984] — Clark, Katerina; Holquist, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press, Belknap Press, 1984.

[Crable 2014] — Crable, Bryan. “Introduction: Burkean Perspectives on Transcendence: A Prospective Retrospective.” *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*, ed. Bryan Crable. Anderson, SC: Parlor Press, 2014: 3–32.

[Crusius 1999] — Crusius, Timothy W. *Kenneth Burke and the Conversation after Philosophy*. Rhetorical Philosophy and Theory. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1999.

[Debord 1998] — Debord, Guy. *Comments on the Society of the Spectacle*, transl. Malcom Imrie (1999). London: Verso, 1998.

[Debord 1995] — Debord, Guy. *The Society of the Spectacle*, transl. Donald Nicholson-Smith (1994). New York: Zone Books, 1995.

[George Selzer 2007] — George, Ann; Selzer, Jack. *Kenneth Burke in the 1930s*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2007.

[Groys 2003] — Groys, Boris. “The Art of Totality.” *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, ed. Evgeny Dobrenko and Eric Naiman. Seattle, WA: University of Washington Press, 2003: 96–122.

[Haskins Zappen 2010] — Haskins, Ekaterina V.; Zappen, James P. “Totalitarian Visual ‘Monologue’: Reading Soviet Posters with Bakhtin.” *Rhetoric Society Quarterly* 40:4 (2010): 325–59.

[Henderson 2017] — Henderson, Greig E. “Dialogism Versus Monologism: Burke, Bakhtin, and the Languages of Social Change.” *KB Journal: The Journal of the Kenneth Burke Society* 13:1 (Fall 2017). Online at <https://kbjournal.org/henderson-on-burke-and-bakhtin>

[Hill 2009] — Hill, Ian. “‘The Human Barnyard’ and Kenneth Burke’s Philosophy of Technology.” *KB Journal: The Journal of the Kenneth Burke Society* 5:2 (Spring 2009). Online at http://www.kbjournal.org/ian_hill

[Hitler 1939] — Hitler, Adolf. *Mein Kampf: Complete and Unabridged, Fully Annotated*, ed. John Chamberlain, Sidney B. Fay, John Gunther, and Others. New York: Reynal and Hitchcock, 1939. Online at <https://archive.org/details/meinkampf035176mbp/page/n6/mode/2up>

[In the Hall 2018] — “In the Hall of Mirrors: The Trump-Putin Summit Was Spectacle, not Substance.” *The Economist* (19 July 2018). Online at <https://www.economist.com/europe/2018/07/19/the-trump-putin-summit-was-spectacle-not-substance>

[Karni Haberman 2019] — Karni, Annie; Haberman, Maggie. “For Trump, the State of the Union Is a Spectacle, and He Is Ready for It.” *New York Times* (4 Feb. 2019). Online at <https://www.nytimes.com/2019/02/04/us/politics/trump-state-of-the-union.html>

[Kellner 2017] — Kellner, Douglas. “Preface: Guy Debord, Donald Trump, and the Politics of the Spectacle.” *The Spectacle 2.0: Reading Debord in the Context of Digital Capitalism*, ed. Marco Briziarelli and Emiliana Armano. London: University of Westminster Press, 2017: 1–13.

[Lucke 2017] — Lucke, Charlotte. “Toward a Praxis of a Language of Social Change: A Response to Greig Henderson on Burke and Bakhtin.” *KB Journal: The Journal of the Kenneth Burke Society* 13:1 (Fall 2017). Online at <https://kbjournal.org/lucke-review>

[Morson Emerson 1990] — Morson, Gary Saul; Emerson, Caryl. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

[Pauley 2009] — Pauley, Garth. “Criticism in Context: Kenneth Burke’s ‘The Rhetoric of Hitler’s ‘Battle’”.” *KB Journal: The Journal of the Kenneth Burke Society* 6:1 (Fall 2009). Online at <https://www.kbjournal.org/content/criticism-context-kenneth-burkes-rhetoric-hitlers-battle>

[Penner 2019] — Penner, Devin. *Rethinking the Spectacle: Guy Debord, Radical Democracy, and the Digital Age*. Vancouver: University of British Columbia Press, 2019.

[Reevell 2018] — Reevell, Patrick. “Vladimir Putin Fields Questions for Over 4 Hours, Ranging from the Serious to the Personal, in His Annual Spectacle of Press Conference Stamina.” *ABC News* (20 Dec. 2018). Online at <https://abcnews.go.com/International/putins-annual-press-conference-focus-domestic-economy-official/story?id=59924333>

[Selzer 1996] — Selzer, Jack. *Kenneth Burke in Greenwich Village: Conversing with the Moderns 1915–1931*. Wisconsin Project on American Writers. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1996.

[Weiser 2008] — Weiser, M. Elizabeth. *Burke, War, Words: Rhetoricizing Dramatism*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2008.

[Wolin 2001] — Wolin, Ross. *The Rhetorical Imagination of Kenneth Burke*. Studies in Rhetoric/Communication. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2001.

[Zappen 2009] — Zappen, James P. “Kenneth Burke on Dialectical-Rhetorical Transcendence.” *Philosophy and Rhetoric* 42:3 (2009): 279–301.

[Zaretsky 2017] — Zaretsky, Robert. “Trump and the ‘Society of the Spectacle’.” *New York Times* (20 Feb. 2017). Online at https://www.nytimes.com/2017/02/20/opinion/trump-and-the-society-of-the-spectacle.html?emc=edit_th_20170220&nl=todaysheadlines&nliid=19343842&_r=1

Received: 13 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

Андрей ГОРНЫХ

СИМВОЛИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ И КОММУНИКАЦИЯ: МЕТАФОРА И ДЕНЬГИ У КЕННЕТА БЕРКА

Аннотация: В статье рассматривается то, как из ключевых понятий концепции «символического действия» Кеннета Берка вытекает социально-критическое видение современного общества. Связующим звеном между литературоведением и социально-антропологическими построениями Берка выступает понятие мотива. Аутентичным источником мотивов человеческого действия служит метафора, дающая в виде своего «третьего термина» такой образ, который одновременно является поэтическим, воображаемым и динамическим, движущим. Метафора раскрывает общность несходных вещей – неожиданную, но глубокую, и служит моделью intersubjectивных отношений. Групповая связность может быть понята как «распространенная метафора», в которой у всех членов группы есть общий «третий термин». Таким образом Берк сближает поля антропологии и поэтики. Общность племени не является абстракцией, формирующейся из индивидов, а существует в виде родовой субстанции в самих индивидах. Метафора – это отношение, в котором элементы не поглощают один другой, но обнажают суть друг друга, взаимно-снимают частичность, случайность – то есть коллективная форма. В этом состоит «парадокс субстанции». Диалектика идентификации определяется тем, что индивид совпадает с собой посредством не-себя (некоего внешнего «персонажа», на которого он хочет быть «похож»). Парадокс субстанции помещает символические действия в общее поле «символической коммуникации», в которой слово является не только внешним инструментом, но внутренним качеством индивидов. Поэтическая образность является субстанцией социального. Метафора в этом качестве противопоставляется деньгам, которые, вытесняя метафору в качестве принципа социальной связности, подрывают подлинно человеческие мотивы (утилитаризм вместо коммунальной поэтики).

Ключевые слова: Кеннет Берк, символ, мотив, метафора, деньги, утопия, коммуникация, социальная связность.

© 2020 Андрей Анатольевич Горных (доктор философ. наук, профессор, Европейский гуманитарный университет, Вильнюс, Литва) andrei.gornykh@ehu.lt



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-174-194>

Andrei GORNYKH

SYMBOLIC ACTION AND COMMUNICATION:
METAPHOR AND MONEY
IN KENNETH BURKE

Abstract: The article examines how the social-critical vision of modern society stems from the key notions of Kenneth Burke's conception of "symbolic action". The bridge between literary criticism and Burke's socio-anthropological constructions is the concept of motive. An authentic source of motives for human action is a metaphor that gives an image that is simultaneously poetic, imaginary and dynamic, moving (in the form of "third term" of the metaphor). The metaphor reveals unexpected, but essential unity of dissimilar things. And in this sense it serves as a model of inter-subjective relations. Group cohesion can be understood as an "extended metaphor" in which all group members have a common "third term". Thus, Burke brings the fields of anthropology and poetics closer together. A metaphor is a relationship in which the elements do not absorb each other, but reveal the essence of each other, sublimate their partiality, contingency, that is make up a collective form. This is the "paradox of substance". The commonality of a tribe is not an abstraction that arises "after" individuals, but exists in the form of a generic substance in the individuals themselves. This defines the dialectic of identification: the individual coincides with himself by mediation of not-himself (some external "character"). The paradox of substance places symbolic actions in the general field of "symbolic communication," in which the word is not only an external instrument, but an internal quality of individuals. Poetic imagery is the substance of the social. Metaphor in this capacity is contrasted with money, which, displacing metaphor as a principle of social coherence, undermines truly human motives (utilitarianism instead of communal poetics).

Keywords: Kenneth Burke, symbol, motive, metaphor, money, utopia, communication, social cohesion.

© 2020 Andrei A. Gornykh (Doctor Hab. of Philosophy, professor, European Humanities University, Vilnius, Lithuania) andrei.gornykh@ehu.lt

Символическое действие и мотив

Понятие «символического действия» занимает центральное место в концепции Кеннета Берка. С одной стороны, оно предстает весьма двусмысленным, порождая обширную полемику, с другой, в значительной степени в силу этого свойства, весьма эвристическим, дающим начало новым концептам и теориям, помогающим осмыслить современное соотношение социального и коммуникативного¹.

Что же такое «символическое действие» в отличие от действия обычного? Различие, кажется, лежит на поверхности. Когда мы срубили дерево, это практический акт. Когда мы описываем то, как мы срубили дерево, – это акт символический. Однако области практического и символического могут пересекаться: слова могут становиться элементами практического инструментария, координируя, например, действия при производственной деятельности (начиная с примитивной охоты), но могут использоваться и для чистого удовольствия. Это предварительное описание берковского концепта Робертом Хизом может одновременно служить описанием биографической исследовательской траектории самого Берка, который начинал свои исследования с изучения эстетики литературного слова: «в 1920-х он вел безмятежную жизнь эстета, единственным интересом которого было понимание и использование [в своем творчестве] универсальных категорий, образующих чары литературы»². В 1930-е годы в атмосферу маленьких радостей смакования стилистических приемов и поэтических фигур, во многом характерную для американского литературоведения, врывается ветер исторических перемен. Под воздействием Великой депрессии складываются основы концепции Берка, переосмысливающего соотношение слов, людей и реальности. Само

¹ Росс Волин указывает на отсутствие ясного определения концепта «символического действия» у Берка, но считает это не слабостью, а скорее продуктивной открытостью понятия (см: Wolin, Ross. *The Rhetorical Imagination of Kenneth Burke*. Studies in Rhetoric/Communication. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2001).

Интерпретативная модель литературы Фредрика Джеймисона с ее ключевым концептом «символического акта» разрабатывается в прямой полемике с Берком (см. Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981; Jameson, Fredric. “Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis.” *The Ideologies of Theory*. London, New York: Verso, 2008: 144–161).

² Heath, Robert L. *Realism and Relativism: A Perspective on Kenneth Burke*. Macon, GA: Mercer University Press, 1986: 1.

слово становится символическим действием. Оно перестает быть тем, что может иногда использоваться как момент непосредственного, «настоящего» действия, но по большей части выступает как предмет гедонистического созерцания.

Данное переосмысление в самом общем плане разворачивается в русле традиции кантианских априорных форм познания и культурных «символических форм» Кассирера. Слова в качестве символов служат не просто лингвистическими знаками реальных вещей, которые облегчают людям обращение с последними. Слова творят реальность. Слова настолько же *реальны*, как и физические объекты. Человек имеет дело с вещами «через туман слов (или, если хотите, он видит вещи *в свете* слов). В этом смысле слова “символ” любой язык... может считаться формой “символического действия”».³ Символы – это проекция на мир человеческих интересов, задание «перспектив», в которых только и возможно осмысленное целеполагание, а следовательно, и действие. Символы задают «перспективные» направления, оптимальные для деятельности.

В этом контексте рождается один из самых идиоматических терминов Берка – «расположенность» (*an attitude*). Берк задействует оба смысла слова “attitude” – «отношение» к чему-либо и телесная «поза». Причем и прямой, и переносный смысл этого слова предполагает тесную связь с практикой – быстрый и однозначный переход от потенциального к актуальному (как, например, в выражениях типа «он принял угрожающую позу»). Термин “attitude” относительно полно передается, на наш взгляд, словом «расположенность», удерживающим и его телесный аспект (положения, позиции), и психологический (быть «расположенным» или «не расположенным» к чему-то или кому-то). Берк радикализует двусмысленность этого слова, практически сливая оба смысла воедино.

Расположенность – это такая предначертанная «схема» реальности, которая предопределяет движение в ней по определенным траекториям. Это образ реальности, который переходит в образ действия в этой реальности. Это мост, перебрасываемый от замысла к его исполнению. Вернее, сами понятия замысла и поступка есть не исходные реалии, которые связываются, актуализируются расположением (как чем-то вроде декартовской «шишковидной железы», опосредующей идеальное и материальное в человеке). В человеческой

³ Burke, Kenneth. “Symbol and Association.” *Hudson Review* 9 (1956): 213.

реальности первична скорее расположенность, а замысел и поступок – ее «послеобразы», разделенные абстрактные моменты живого единства расположенности.

Расположенность служит «мотивом» человеческого действия. Понятие мотива, акцентирующее активную роль расположенности, также имеет продуктивную двусмысленность – психологической мотивации и того, что движет нами буквально, «толкает» на что-то, «бросает» куда-то – как «бросает» на рельсы молодую гомосексуальную девушку из классического фрейдовского случая короткое замыкание слов: она «позволяет себе упасть» (*niederkommen lassen*), потому что сталкивается с неосуществимостью своего желания «понести» от отца (*niederkommen*).

Такой мотив – это не отдельный эмоциональный толчок, но то, что встроено в систему, порождающую взаимоподдерживающие мотивировки, в расположенность. Функция, которую элемент выполняет в рамках системы, – «вот что Берк называет мотивом»⁴.

Диапазон риторической силы мотива – от убеждения до побуждения, «индуцирования» (*inducement*) действия⁵. Предрасположенность к действию, рождаемая убеждением, – более пассивная категория, чем «расположенность», предполагающая переход к действию. Можно сказать, что расположенность, иллюстрируя мысль Берка с помощью не литературных примеров, – это то, как прыгун в спорте готовится к прыжку. Он не просто прокручивает предстоящий прыжок в голове. Он его инсценирует, актуализирует моторную схему прыжка, всем телом совершает «микрорпрыжок», так что сам прыжок становится повтором уже совершенного прыжка. В спорте существует и другой феномен – «заряженность» на удар (у боксера или футболиста). На многочисленных тренировках, на разминке перед матчем нокаутирующий или голевой удар формируются в качестве «расположенности» в хорошем спортсмене. Они результативны, потому что являются повтором уже совершенного акта, а не чистым, спонтанным актом *per se*.

Это уровень «энтелехии» тела, как бы сказал Берк, активного формообразующего принципа, порождающий жест, сцепляющий один жест с другим. «Аристотелевское понятие “энтелехии” [отсы-

⁴ Bygrave, Stephen. *Kenneth Burke: Rhetoric and Ideology*. London; New York: Routledge, 1993: 19.

⁵ Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 50.

лает к тому, что] каждое сущее имеет целью совершенство, присущее своему роду (или, этимологически, оно характеризуется “внутренним обладанием телоса”). ...Аристотель, судя по всему, размышляет о всех вещах в терминах энтелехии (сохраняя двусмысленность этого термина, *kinesis*, который включает в себе как “действие”, так и “движение” (“action” and “motion”)), мы же ограничиваем этот принцип сферой символического действия»⁶.

Мотивы порождаются словами, сделаны из слов – вот самое существенное для понимания этого термина у Берка. Продолжая спортивные аналогии, можно сказать, что именно язык тренера порождает спортивные расположенности, а не одни показы необходимых движений на личном примере. Язык тренера – плотный, пара-поэтический язык повторов, «заумь» из напластования профессионального жаргона, идиоматических оборотов, идиосинкратических неологизмов и ономатопоэтических конструкций. Он делает «наглядно» понятным как именно нужно осуществлять то или иное движение – особенно в таких драматических видах спорта как силовые противоборства. Так, в боксе обозначают нюансы движения в терминах «нырнуть», «разорвать дистанцию», «двигаться на ногах», «набросить» и т.п.

Символизм слова обнажается в обценной лексике, мате – который передает смысл не столько семантически, сколько интонационно и вариативно. «Обценная триада» – три кита любой матерщины, если не языка вообще (женский и мужской половые органы и сам половой акт) – являются своеобразными кантианскими «пустыми формами», которые можно наполнить любым семантическим содержанием. И с помощью морфемной комбинаторики (префиксы, аффиксы, суффиксы, постфиксы) конструировать открытое множество значений и высказываний, плотно привязанных к контексту произнесения (конкретной ситуации, интонации, эмоции), а сам акт произнесения, тембральный окрас и фонетический рисунок фраз выступают органической частью подвижного значения. Обценная речь перформативна в своих самых крайних формах, предполагает незамедлительную реакцию в виде действия – является способом «индуцирования» (*inducement*) жеста, причем сила индукции зависит от количества повторений фразы. Повторность обценной лексики на порядок выше по сравнению с обычным языком. Любое слово, повторяемое

⁶ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966: 17.

и варьируемое, эмоционально интонируемое, наливается действенным прото-семантическим смыслом. Оно становится «ощутимым», «вещественным», «плотским».

Этот важнейший момент берковского «символического действия» не позволяет нам останавливаться на уровне традиционно понимаемой риторики. Например, если в США объявляется война с бедностью, то мы, оставаясь на уровне традиционной риторики, можем сказать, что это происходит не вследствие того, что богатящая страна может себе это позволить. Дело не в количестве денег, но в том, что первым сражением этой войны выступает «символическая битва» относительно именованых бедных. Характер войны будет зависеть от того, как мы их назовем – ленивые, дегенеративные, больные, злые, инфантильные, хитрые, невежественные, гордые, смиренные, ставшие невинными жертвами или несчастные (*lazy, degenerate, sick, evil, childlike, cunning, ignorant, proud, humble, victimized, or unfortunate*)⁷.

Но если мы выходим, вслед за Берком, на уровень антропологического переосмысления риторики, тогда мы должны признать, что дело не просто в отдельных сильных эпитетах, которые могут эффективно воздействовать на разум благодаря эмоциональному усилению. Образность слов зависит не столько от подбора выразительного «имени» (которое перестает быть нейтральным знаком, но приобретает мотивирующую силу), сколько от принципа повторения, который приводит нас к теории метафоры.

Метафора

«Нет иного смысла кроме метафорического» – эта фраза Лакана может служить эпиграфом к размышлению о языке Берка. Мышление социального существа начинается с метафоры. Абстракция – это стертая, ослабленная метафора. Понятие, по мнению Берка, фиксирует общее между сходными по какому-либо существенному признаку вещами. Абстрактное понятие основано на близкой аналогии между однотипными явлениями. Основой же метафоры служат аналогии сколь угодно далекие («сходства несходного», по выражению Виктора Шкловского). Метафора – это озарение, в свете которого обнаруживается сходство далеких вещей. Чем дальше сравниваемые в метафоре

⁷ “An Introduction by Hugh Dalziel Duncan.” Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984: XV.

термины, чем больше, так сказать, разница потенциалов, тем интенсивнее «ток» метафоризма между ними, тем ярче образ.

Метафора присутствует и в научных текстах в виде «терпеливого повторения во всех ее разветвлениях некой «плодотворной метафоры» (a fertile metaphor)⁸. Тем более она определяет смысловое единство литературного текста.

Само классическое определение метафоры как «третьего термина», в котором сравниваемая пара представлений находит свою уникальную общность, для Берка является достаточно абстрактным. Конкретной является метафора «развернутая» или, в его терминах, «телескопированная». Парадоксальным образом, исходным для смыслообразования, служит именно этот «третий термин» до двух первых. Точнее всего этот феномен описан Эйзенштейном в качестве монтажного образа. Монтажный образ – это некий невидимый образ, который визуализируется посредством монтажных столкновений кадров. Но поэтический монтаж Эйзенштейна – это не столько набор отдельных фигур киноязыка, на который может рассыпаться фильм (как это происходит местами, например, в «Октябре», 1927), но общий монтажный «ход», проходящий сквозь многие кадры и создающий цельность кинематографической формы. Таков, например, классический эпизод начала битвы на Чудском озере из фильма «Александр Невский» (1938), проанализированный самим режиссером. Весь эпизод построен как «раификация» или «телескопирование», выражаясь языком Берка, в ряде кадров образа ожидания во всей его конкретности – зловещего, сдавленного ожидания «нечеловеческого» врага (клина тевтонских рыцарей). И этот образ захватывает зрителя, который «заражается» ожиданием, дыхание которого становится таким же сдавленным, одним словом, зритель обретает ту же расположенность по отношению к событию.

Отсюда искусство чтения заключается не в интерпретации литературного произведения (переписывания его в ином коде – моральном, политическом, религиозном), но в умении сгустить различные элементы текста так, чтобы они как элементы одной метафоры дали общий совокупный образ. Работа же автора является по сути риторической – повторить исходный невидимый образ, находя для него все новые слова, «раздвинуть» («телескопировать») метафору, чтобы

⁸ Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. New York: New Republic, 1935: 127.

исходное авторское видение могло быть реконструировано публикой. Именно тогда метафорический образ формирует расположенность. Метафора порождает мотив.

Так, например, у Гоголя в «Тарасе Бульбе», вестник, рассказывающий казакам Запорожской Сечи о притеснениях по всей Украине, строит свою речь, драматически нанизывая один пример угнетения на другой, – так что в конце концов травматический смысл слов достигает интенсивности образа и превращается в общую волну к действию: «Тут уже не было волнений легкомысленного народа: волновались всё характеры тяжелые и крепкие, которые не скоро накалялись, но, накалившись, упорно и долго хранили в себе внутренний жар». Упорство этого «внутреннего жара», непосредственно переходящее в долгосрочное, коллективное действие, и есть мотив.

Метафора есть «открытие неожиданных доселе связей (connectives)... отношений, переходов между объектами, которые игнорируются в рациональном словаре»⁹.

Когда Элиот при визите в колледж отмечает менее «декадентский атлетизм» образа жизни американских студентов, он изобретает метафору. Ницше превращает свои тексты в «марширующий строй метафор», постоянно сопоставляя несоизмеримые в привычном смысле слова. Примеры Берк множит до бесконечности, подчеркивая, что в конечном счете художественное повествование обладает двойным дном: помимо последовательного разворачивания сюжета, оно содержит повторение одной темы, образа, который, после того как автор организует вариативное поле его повторения, обретает суггестивную, риторическую, *мотивирующую* плотность.

Берк описывает устройство этой «плодотворной» или «распространенной» метафоры в терминах ряда сравнений (set of equations) или ассоциативного кластера, формирующего общую семантическую схему (the over-all semantic chart), которая и есть движение метафоры (the riding of a metaphor): «поэт может проводить некоторую подлежащую тексту метафору в качестве темы с вариациями сквозь весь свой текст»¹⁰.

В этом ряду сравнений некое общее качество передается от слова к слову, связывая самые далекие из них. Берк использует даже

⁹ Burke, Kenneth. *Permanence and Change*: 20.

¹⁰ Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973: 152.

«инфекционные» образы – слова становятся «заразительными» в отношении друг друга.

Здесь Берк делает решающий переход от искусства к социальной жизни. Метафора имеет место, когда в столкновении случайностей проступает необходимость – та необходимость, о которой Пастернак говорит как об особой «настоятельности», реальности поэзии, а Хайдеггер – как о просвете бытия в поэтическом слове. Метафора порождает настоящие «вещи», которые предстают более объективными, полновесными, чем сами вещи. Метафора порождает «каменность камня», «воскрешает» природу вещей, в терминах Виктора Шкловского.

Берк предлагает нам антропологическую версию подобной поэтики формализма. Истоком особой онтологии поэтического слова выступает то, что метафора может рассматриваться как исходное социальное отношение. «Общее качество», «третий термин метафоры», в котором элементы не поглощают один другого, но обнажают суть друг друга, взаимно-снимают частичность, случайность, – есть коллективная форма. Берк разворачивает этот тезис в виде «парадокса субстанции». Средневековую контрверзу номинализма и реализма вокруг вопросов, существуют ли универсалии «после вещей» (как отвлеченные от них категории), «в самих вещах» или «до вещей», Берк переписывает в социально-антропологических терминах: «Дает ли племя жизнь своим членам (*universal ante rem*), присутствует ли оно в своих членах (*universal in re*), или же племя – это всего лишь условное обозначение суммы его членов (*universal post rem*)»¹¹?

В общем разделяя фрейдовское видение ядра тотемизма как евхаристической трапезы – поглощение общей родовой субстанции (первобытного Отца) братьями, Берк склоняется к позиции «реализма»: универсалия племени в виде общей родовой субстанции (*familial consubstantiality*) существует до индивида и в индивиде. Отсюда – диалектика идентификации: индивид совпадает с собой посредством не-себя (некоего внешнего «персонажа», на которого он хочет быть «похож»). Мотивы индивида – настолько же внутри, насколько и снаружи (супер-Эго).

Парадокс субстанции помещает символические действия в общее поле «символической коммуникации», в которой слово «является

¹¹ Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969: 27.

не просто внешним инструментом, но внутренним [качеством] людей как деятелей (agents)»¹².

В этом поле индивид в коммуникативных актах постоянно идентифицирует себя с коллективным мотивом, вступая в практические взаимодействия с другими. Базовая структура личности – репрезентация коллективного мотива в плане индивидуального действия. В этом контексте можно рассматривать «Войну и мир» Толстого, философским лейтмотивом которой выступают размышления о роли личности в истории, как огромную иллюстрацию этого тезиса. В частности, главный герой войны – Кутузов служит тем, что Берк описывает как совершенного представителя своей группы (a fully representative member of the tribe), воплощая, по Толстому, глубинные чаяния русского народа.

Берк подчеркивает диалектичность символической коммуникации. Развивая ее логику, можно сказать, что на место гегелевского духа, самоотчуждающегося в опредмеченное инобытие, чтобы вернуться к себе обогащенным для-себя-бытием, подставляется человек. Вступая в коммуникацию с другим, человек снимает абстрактную всеобщность своей родовой субстанции и «опредмечивает» себя в другом, являясь и, одновременно, не являясь им. А затем, на стадии отрицания отрицания, возвращается к себе как к конкретной универсальности. Таким образом, в коммуникативных актах индивид посредством другого индивида как носителя той же самой «субстанции» родовой сущности приходит ко все более глубокому постижению себя, к *самореализации* (greater self-realization).

Формула этого диалектического процесса – инверсированное двойственное формирование индивида (the reversed ambiguous derivation) в процессе коммуникации¹³. Каждый участник коммуникации схватывает в другом «самого себя» (как репрезентацию, как конкретность общности). Другой служит воплощением, «зеркалом» (как сказал бы Маркс) родовой сущности индивида для него самого.

В этом смысле метафора есть спонтанное внутреннее родство двух, открывающееся им через друг друга, или, по словам часто цитируемого Берком Элиота, поэтический акт есть «акт слияния» (fusion). А группа функционирует как распространенная метафора с общим «третьим термином» коллективной формы (формиобразующего

¹² Ibid.: 33.

¹³ Ibid.: 38.

мотива). И тогда поэтический текст – не просто ритмизированная проза, которая содержит повышенную плотность поэтических фигур речи, как булка изюм. Поэтически текст обнажает сам исходный принцип социальной связности.

Новый свет на эти взгляды, шокировавшие многих современников Берка своей междисциплинарностью, проливает концепция поэзии как символического обмена Жана Бодрийяра. Французский философ радикальным образом переосмысливает соссюрское «открытие языка» в качестве автономной структуры. Он смещает центр тяжести этого открытия с дифференциальных признаков (бинарных оппозиций) на феномен анаграммы как организующего язык принципа. Анаграмма – это некое сакральное имя (бога или героя), которое как бы «зашифровано» в древней поэзии (от ритуальных гимнов до сатурнийских стихов), разнесено в поэтическом тексте по буквам, постоянно повторяется в виде слогов и их инверсий и этими повторами связывает стих в единое целое. Феномен анаграммы, пишет сам Соссюр, состоит «в том, чтобы подчеркнуть некоторое имя, некоторое слово, стараясь повторять его слоги и придавая ему тем самым как бы второе бытие – искусственное, как бы прибавочное по отношению к слову-оригиналу»¹⁴. Например, имя *Agamemnon* явственно слышится в одном античном стихотворении в словах *aasen*, *argaleon*, *anemon*, *amergatos*, *autme*. Эти слова образуют своеобразный стержень поэтического текста, на который нанизываются остальные слова. Это наглядно демонстрирует, в каком смысле можно понимать берковское «телескопирование» – раздвижение слова на поэтический ряд слов, которые образуют развернутую метафору с общим сакральным «третьим термином».

Стих не «воспроизводит» имя Агамена, подчеркивает Бодрийяр, но придает ему «второе бытие». Ибо имя бога, его символическое тело в поэтическом тексте подвергается «расчленению», «рассеянию» и «уничтожению»: «Здесь имеет место эквивалент умерщвления бога или героя при жертвоприношении – в плане означающего, в плане имени, которое его воплощает. Только будучи расчленен, дезинтегрирован жертвенной гибелью (а иногда и физически растерзан и съеден), тотемный зверь, бог или герой циркулирует далее как *символический материал для интеграции группы* [курсив мой. – А. Г.]».

¹⁴ Цит. по: Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 328.

В этом обращении сакрального Имени в ничто и заключается суть символического акта. В стихотворении, говорит Бодрийяр, каждый элемент (каждая фонема, слог, слово, строка) находится в отношении строгой взаимности со своим двойником – вторит-взаимопогашает один другого. На этом принципе основана вся первобытная экономика обмена-дара. Поэтический язык оперирует не более или менее фиксированными значениями слов, но раскрывает «бесконечную продуктивность» слова как метафоры: «поэзия воссоздает ситуацию первобытных обществ в области языка: имеется ограниченный набор предметов, непрерывной циркуляцией которых в процессе обмена/дара обеспечивается неисчерпаемое богатство, празднество обмена».¹⁵ Такой обмен и образует символическую коммуникацию, в которую включены и слова, и люди, и материальные ценности.

Утопия и деньги

Метафоричность как созданный человеком «медиум коммуникации» образует утопический горизонт текстов Берка: «Поскольку социальная жизнь, как и искусство, является проблемой обращения, призыва (arreal), поэтическая метафора могла бы дать нам неоценимые ключи к пониманию практических действий, которые слишком часто оцениваются простыми тестами на утилитарность и слишком редко – с помощью критериев общительности, сочувствия, примирения, которые явственно присутствуют в формальных особенностях искусства и должны так же присутствовать и в тех неформальных искусствах жизни, которые нам не случается называть искусствами»¹⁶. Искусство – в том числе то неформальное искусство, которым и является наша жизнь, – это искусство обращения к себе подобному. Коммуницировать – значит становиться на позицию друг друга, находить общую почву, случайное, неожиданное, но глубокое родство, чувствовать причастность к высшей общности. Такого рода идеи задают перспективу своеобразного христианизированного марксизма – все более христианизируемого с переходом от турбулентного предвоенного десятилетия к благополучному послевоенному обществу потребления, но в кризисные 1930-е образующие проект коммунистической поэтики жизни.

¹⁵ Там же. С. 338.

¹⁶ Burke, Kenneth. *Permanence and Change*: 339.

Сам Берк характеризует исторический контекст формирования своей концепции как период «затягивания поясов после долгого капиталистического загула» (*long capitalist debauch*)¹⁷. И его источник он усматривал гораздо глубже, нежели президент США Герберт Гувер с его крылатым высказыванием о кризисе: «Единственная проблема капитализма – это капиталисты; они чертовски жадны». Проблему нужно искать не в психологических особенностях отдельных людей, но на уровне того «секулярно-сциентисткого коммерческого кода», который замещает ценность метафоры новой ценностью – личного успеха как мотива деятельности.

Соответственно стратегическая перспектива выхода из кризиса описывается Берком как коммунизм: «Коммунизм – это кооперативная рационализация, перспектива, отвечающая требованиям поэтической метафоры. Он в основе своей гуманистичен как поэзия. ... При капитализме человек должен приспособливать свои усилия к духу машины – при коммунизме он может приспособить машины к духу своих фундаментальных потребностей в рамках активного коммуникативного организма»¹⁸. Здесь речь идет не о возвращении к историческому типу солидарности, существовавшему в традиционном обществе и основанному на жесткой гомогенизации группы. Берк говорит о необходимости нового посттрадиционного единства, основанного не на религиозных догматах или тоталитарных идеях, но на метафорическом многообразии общих мотивов – что возможно посредством новой поэтизации языка, превращения общества в поэтический «коммуникативный медиум», условием и конечной целью которого будет служить поиск случайных, далеких, но глубинных сходств, тонкая настройка друг на друга. Нет ничего более далекого от этого идеала Берка, чем современная бомбардировка однотипными сообщениями изолированных индивидов, по иронии судьбы называемая «массовыми коммуникациями», в которой нет ни подлинной коммуникации, ни коллективности.

В этом смысле нужно понимать кредо американского теоретика: «Из всех вещей язык является самой публичной, самой коллективной в своей субстанции [вещью]»¹⁹. Соответственно социальная функция языка, поэтического языка понимается предельно широко – не как

¹⁷ Ibid.: 340.

¹⁸ Ibid.: 344.

¹⁹ Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*: 44.

отражение, всегда частичное, социальной жизни (определенных исторических типажей, общественных конфликтов), но как матрица социальных отношений как таковых. Искусство – это важнейший модус производства, производство мотивов. Или производство самой «формы общения» (социальной связности) в качестве конечной цели экономики (в утопических терминах Маркса).

Поэтический коммунизм Берка может показаться прекраснодушным романтическим видением. Но в нашем уже, кажется, перманентном состоянии кризиса, в котором утилитаризм, индивидуализм, утрата вкуса к искусству и жизни и прочие описываемые Берком реалии только усугубляются, критическая теория «символического действия», на наш взгляд, обретает особую актуальность прежде всего в критике монетаристского кода²⁰, краткую суть которой можно сформулировать следующим образом: мир без метафоры – это мир без цели, мир без мотива.

Подлинные мотивы лежат в измерении «танца расположенностей», которое отсылает к гармонизации индивидуального опыта в социальном мире как горизонту *использования* метафоры, отсылает к образу ритуального круга, в котором все члены группы образуют своеобразную закольцованную распространенную метафору, обмениваясь общим «третьим термином» и воспроизводя тем самым живой динамический образ социального Единства. Иными словами, метафора здесь служит средством производства коллективных мотивов.

«Танец расположенностей» – это гармонизация «души и тела», устранение разрыва между замыслом и поступком – разрыва, который в крайнем случае обесмысливает и блокирует деятельность вообще. Это также нахождение своего места в хореографическом целом коллективной динамики, своей точки равновесия между различными (различающимися, конфликтующими) силами в социальном поле.

Индивиды экономики жертвоприношения, используя отсылки к Фрейду и Бодрийяру, поющие гимны во время общего праздника (и произносящие магические формулы во время коллективного труда), «поедают отца» в качестве общей им всем «субстанции» – языка.

²⁰ Проблема берковского марксизма обсуждается также в: Abbott, Don. "Marxist Influences on the Rhetorical Theory of Kenneth Burke." *Philosophy & Rhetoric* 7:4 (Fall 1974): 217–233; *Burke in the Archives: Using the Past to Transform the Future of Burkean Studies*, eds. Dana Anderson, Jessica Enoch. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2013; Wolin, Ross. *The Rhetorical Imagination of Kenneth Burke*.

И сами таким образом становятся распространенной метафорой, располагая (*attitudinizing*) себя по отношению к другим и миру.

Эпоха Ренессанса с ее первыми формами капиталистической финансово-торговой активности служит для Берка точкой отсчета процессов трансформации коллективно-магических мотивов. «Ново-испеченные» мотивы – мотивы перспективные, ориентирующие не бесконечное движение в определенном направлении (*fresh 'directional' motives*). Причинами такой трансформации выступают «большая социальная мобильность, переход от статуса к контракту, отчуждение собственности, распространение монетаристской логики, революционные инновации в средствах транспортировки и коммуникации»²¹.

То, что Берк называет «монетаристской логикой» (*the monetary rationale*) перечисляется среди прочих пунктов, но впоследствии Берк формулирует свою позицию более четко. Союз технологии и капитала – центральный фактор глубинной трансформации мотивов. При этом технология трактуется не только в доктринальном марксистском смысле системы разделения труда («обособления», «фрагментаризации» мира), закрепляемой частной собственностью на средства производства («отчуждением собственности»), но и как система пространственной и социальной мобильности, расширенно воспроизводимая новыми средствами коммуникации.

Деньги начинают играть в этом союзе ведущую роль, хотя кажется, что они – лишь побочный эффект новых технологий промышленного производства и купеческой торговли, ибо дело не в том, как подчеркивает Берк, что в какой-то момент истории люди становятся более жадными до материальных благ. Деньги приобретают самостоятельную активность, мотивационную «остроту» (*the money motive itself gained poignancy*) вследствие того, что «возрастающее использование монетарного символизма в качестве неотъемлемой составляющей экономического процесса подталкивало нации к развитию своих систем производства и распределения в соответствии с денежным мотивом (*money motive*)»²². Это ведет к превращению денег из экономического средства, «посредника» (*medium*), способствующего производству и обмену, в основание и цель всей экономической активности. Такова «социология мотивов» в капиталистическом обществе.

²¹ Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*: 32.

²² *Ibid.*: 92.

Денежный «символизм» работает на разных уровнях. В повседневной жизни это натурализация денег как естественного, стихийного фактора жизни. Примером такой монетаристской идиомы служит для Берка сообщение в газете о падении биржевых курсов, сопровождаемое комментарием о том, что огромный ущерб от недавнего урагана не идет ни в какое сравнение с ущербом от обесценивания акций в течение одной биржевой сессии. Тем самым финансовые спекуляции приравниваются к природному явлению, разрушительному, но «естественному»²³.

На высших идеологических этажах либеральная апология денег постулирует их не просто в качестве сути экономической жизни, но и источника свободы индивида как таковой. Риторика денег становится самостоятельным идеологическим фактором, закрепляющим, (вос)производящим экономическую систему. Здесь Берк, по мысли Роберта Весса, выступает предтечей постмарксистского поворота в критике идеологии, представленного, прежде всего, книгой Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф «Гегемония и социалистическая стратегия» (1985).

Когда Берк пишет: «Идеология не может быть выведена только из экономических соображений. Она подвижна также природой человека как “животного, использующего символы”»²⁴, – он впервые, по мысли Весса, склоняет чашу весов от экономического детерминизма к риторике: «идеология становится риторической»²⁵.

С деньгами связана и трансформация труда. Античная культура рабства открыто принуждала человека к выполнению работы, которая не приносила никакого удовлетворения. В средневековье мотивы для выполнения такого рода труда могли быть более возвышенными – служение Богу, долг перед старшими и т.п. В любом случае смысл такого труда, согласно гегелевской диалектике раба-Господина, обретался на стороне Господина, наслаждающегося его плодами.

Берк поражается тому факту, что на современном рынке труда капиталисту как покупателю рабочей силы достаточно предложить: «Кто сделает эту работу за пять долларов?» – и человек «выступит вперед и “независимо”, по “собственной воле”, без чьих-либо приказов возьмется за нее»²⁶.

²³ Ibid.: 117.

²⁴ Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*: 146.

²⁵ Wess, Robert. *Kenneth Burke. Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 1996: 7.

²⁶ Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*: 93.

Проблема таким образом, в том, что системное принуждение капитализма (продавать свою рабочую силу не имеющим собственности на орудия производства) в форме денег воспринимается как свобода, как свободный выбор того, что ранее навязывалось только принуждением.

Деньги, полагает Берк, это более «нейтральный», чем вооруженная сила или религиозные догмы, мотив. Они мотивируют не страхом или священным долгом, но просто предоставлением «возможностей». Современный труд не приносит удовлетворения, он мотивируется совершенно внешним ему фактором – полученными деньгами. Как можно вынести такой труд, для описания которого Берк не жалеет красок – «нудятина», «пахота», «мука» (drudgery, toil, anguish) – даже если дополнительной его компенсацией служит разворачивающаяся индустрия массовых развлечений? Образцом труда, который имеется в виду, выступает труд конвейерного рабочего, который собирает, например, автомобили на заводе Форда, а потом, во время Великой депрессии становится жертвой собственной производительности (перепроизводства) и, будучи уволенным, готов выполнять самую грязную работу за мизерную оплату.

Конечно, в истории люди трудились и более тяжелым образом. Но специфика современного труда, его особая тяжесть – в механической однообразности (темпе и специализированности трудовых операций) и необходимости его «свободного выбора», то есть в самопринуждении. Последнее принципиально. Труженик, находящийся в личной зависимости, мог вынести земные тяготы, веря в Господина (судьбу, богов), в глазах которого его жизнь имеет свою ценность, и которому она приносит наслаждение. В крайнем случае он может взбунтоваться – и тогда Господин становится «козлом отпущения», повинным во всех бедах своих поданных.

Современный рабочий сам несет все бремя бессмысленности и безотрадности своего труда: новый Господин – деньги – снимает с себя за это всякую ответственность (ведь это свободный выбор самого рабочего). И нет никого, против кого возможен бунт. В то же время, принуждение нового Господина становится гораздо более утонченным и вездесущим – труженик обязан сам наслаждаться своим трудом в форме денег и связанных с их секулярным культом ритуалов потребления. Такое развитие проблем, поставленных Берком, выводит к гораздо более широкому контексту современного фрейд-марксизма (С. Жижек и др.).

Деньги выступают «техническим субститутом» Бога – они опосредуют (mediate) различные частные интересы, согласуя их в системе разделения труда, и выступают таким образом «гражданским медиумом», новой субстанцией социальности. Но главная претензия американского мыслителя к монетаристской логике – это не-поэтичность денег в этом качестве «технического божества». Деньги мотивируют «извне», не создают расположенности. Ибо деньги – без-образная метафора. Они не могут быть пережиты изнутри как подлинный мотив. И они «технически» связывают изолированных индивидов, разрушая саму ткань социальности (глубинного родства, сходства несходного).

Поэтому, когда США выходили из Второй мировой войны, не просто восстановившись от Великой депрессии, но и совершив экономический рывок к статусу сверхдержавы, Берк настаивал, что «коллективизм» рузвельтовского общества всеобщего благосостояния был скорее «продолжением индивидуализма», и что «мы нуждаемся в коллективистском мотиве, который бы разделялся всеми, за исключением тех, кто наживается на войне и строит новую империю большого бизнеса (the war profiteers and the empire-builders of big business)»²⁷.

Упущение из виду этой глубинной антропологической связи риторики и идеологии может привести, как уже было замечено выше, к поверхностному пониманию мотивов как эффектов риторического применения слова. В конечном счете результатом такой логики оказывается трактовка денег просто как еще одного мотива среди прочих. Как и прочие глубоко укоренившиеся мотивы, полагает Хью Дункан, деньги символизируются риторически, «красным словом» мудрости, здравого смысла, например, поговорками:

Поговорка «характеризует» ситуацию и таким образом создает различные расположенности (attitudes) к общим действиям. В Америке, например, во многих ситуациях мы действуем совместно посредством использования денег. Американцы должно быть пропитаны тем, что Макс Вебер называл «духом капитализма»... Говорить, что деньги служат импульсом рыночной активности, высвобождают социальную энергию (“releases” social energy) – значит упускать из виду тот факт, что деньги функционируют в Америке так, как они функционируют, только потому, что у нас есть определенное к ним

²⁷ Ibid.: 394–395.

отношение (attitudes) и убеждения насчет надлежащих путей их добы-
вания и расходования²⁸.

Антропологическая логика Берка задает, на наш взгляд, прямо противоположные ориентиры. Именно символ как глубинная матрица интерпретации мира и социального связывания (метафора или деньги) является тем «орудием», при помощи которого высвобождаются социальные энергии. В этом и состоит смысл «символического действия».

В своем эпохальном романе «Деньги» (1891) Эмиль Золя показывает, например, как деньги функционируют в качестве фундаментального мотива, заставляя героев (финансовых спекулянтов всех мастей) развивать бешеную активность по высвобождению и суммированию «энергий» множества людей (сил, талантов, надежд, конвертируемых в ценные бумаги). Проблема, которую в полный рост ставит французский романист, заключается в том, что эта экономика является плохой символической экономикой. Да, она оставляет после себя проложенные акционерным капиталом дороги, освоенные новые земли и т.д., но в результате биржевой игры в проигрыше остается подавляющее большинство тех, кто в нее оказывается вовлечен; они оказываются не просто в убытках, но «обесточенными», полностью истощенными, не способными не только бороться за лучшее будущее, но даже различать его.

Если в ритуальной культуре метафора – это матрица коллективной формы, «третий термин» общности, циркулирующий в символическом контуре группы от одного к другому, связывающий их глубинным родством, «субстанцией», то в измерении денежной экономики этот «третий термин» стирается, становится без-образным, чисто количественным – всеобщим эквивалентом. При помощи такого «третьего термина» любые два товара могут быть в определенной пропорции приравнены друг к другу. А посредством этого, задним числом, в «отношения», лишенные какого бы то ни было личностного момента, вступают и сами товаропроизводители, субстанцией которых оказывается не что иное, как абстрактный труд (формула товарного фетишизма). Таким образом, не наши способы говорения о деньгах, а сами деньги, подрывающие антропологический статус коммуникации, символическую эффективность речи, представляют основную критическую мишень.

²⁸ “An Introduction by Hugh Dalziel Duncan”: XVIII.

ЛИТЕРАТУРА

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000.

REFERENCES

Abbott, Don. "Marxist Influences on the Rhetorical Theory of Kenneth Burke." *Philosophy & Rhetoric* 7:4 (Fall 1974): 217–233.

Baudrillard, Jean. *Simvolicheskii obmen i smert'* [*Symbolic Exchange and Death*]. Moscow: Dobrosvet Publ., 2000. (In Russ.)

Burke in the Archives: Using the Past to Transform the Future of Burkean Studies, eds. Dana Anderson, Jessica Enoch. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2013.

Burke, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature, and Method*. Berkeley, CA: University of California Press, 1966.

Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. Berkeley, CA: University of California Press, 1984.

Burke, Kenneth. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. New York: New Republic, 1935.

Burke, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action*. Berkeley, CA: University of California Press, 1973.

Burke, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Berkeley, CA: University of California Press, 1969.

Burke, Kenneth. "Symbol and Association." *Hudson Review* 9 (1956): 212–225.

Bygrave, Stephen. *Kenneth Burke: Rhetoric and Ideology*. London; New York: Routledge, 1993.

Heath, Robert L. *Realism and Relativism: A Perspective on Kenneth Burke*. Macon, GA: Mercer University Press, 1986.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981.

Jameson, Fredric. "Symbolic Inference; or, Kenneth Burke and Ideological Analysis." *The Ideologies of Theory*. London, New York: Verso, 2008: 144–161.

Wess, Robert. *Kenneth Burke. Rhetoric, Subjectivity, Postmodernism*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Wolin, Ross. *The Rhetorical Imagination of Kenneth Burke*. Studies in Rhetoric/Communication. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2001.

Received: 7 Oct. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-195-207>

Clarke ROUNTREE

THE ORIGINS OF THE KENNETH BURKE SOCIETY

Abstract: The Kenneth Burke Society was founded during Burke’s lifetime by scholars in communication, literature, sociology, and other fields to promote the study and application of Burke’s copious works and fertile ideas. Burke had become the leading writer on rhetorical theory in the twentieth century, as well as a notable literary critic, fiction writer, poet, and translator. His century of scholarly publication—including posthumous works twenty-five years after his death in 1993—have provided plenty for members of the Society to analyze, debate, and elaborate upon. The Society has sponsored triennial conferences in the United States since 1990, featuring notable keynote speakers, seminars in various topics led by Burke scholars, and social events, including music performances by Burke’s talented family. The Society also has supported an online journal, a number of edited books drawn from its conferences, a listserv, and a newsletter (now discontinued). It is affiliated with a half-dozen other scholarly organizations. Most members of the Society are in the United States and Canada, where the study of rhetoric has grown in importance particularly during the latter part of the twentieth century (with Burke’s help) and up until the present. Recently, interest in rhetoric and in Burke has returned to Europe, which developed rhetorical theory and made it a central art in public education for more than 2000 years. The first “Burke” conference in Europe was held in 2013. The Kenneth Burke Society has made outreach to Europe a central goal in its future development.

Keywords: Kenneth Burke, Kenneth Burke Society, rhetoric.

© 2020 Clarke Rountree (PhD, Professor Emeritus of Communication Arts, University of Alabama in Huntsville, United States of America) clarke.rountree@uah.edu

Кларк РУНТРИ

ИСТОРИЯ ОБЩЕСТВА КЕННЕТА БЕРКА

Аннотация: Общество Кеннета Берка было создано еще при жизни самого Берка специалистами по теории коммуникации, литературе, социологии и другим наукам для изучения и применения на практике многочисленных трудов и плодотворных идей Берка. Берк был ведущим теоретиком риторики XX века, равно как и выдающимся литературоведом, писателем, поэтом и переводчиком. Его научные работы, охватывающие целое столетие – считая изданные в 1993 году, через двадцать пять лет после его смерти, – дали участникам Общества богатый материал для анализа, обсуждения и размышлений. С 1990 года в Соединенных Штатах при поддержке Общества Кеннета Берка каждые три года проходят конференции, на которых выступают видные ученые, семинары на разные темы под руководством специалистов по Берку и различные мероприятия, в том числе музыкальные представления, поставленные талантливыми участниками этого содружества. Кроме того, Общество издает электронный журнал, опубликовало ряд книг по материалам конференций, рассылает подписчикам сообщения о новостях, а раньше организовывало и рассылку информационных бюллетеней. Оно тесно сотрудничает с несколькими другими научными учреждениями. Большинство членов Общества живут в США и Канаде, где изучению риторики со второй половины XX века (благодаря Берку) и вплоть до сегодняшнего дня уделяется особое внимание. Недавно интерес к риторике и к Берку возродился и в Европе, где более двух тысяч лет разрабатывалась теория риторики, которая считалась ключевой дисциплиной. Первая конференция, посвященная Берку, прошла в Европе в 2013 году. Общество Кеннета Берка определило налаживание контактов с Европой как одну из приоритетных задач своего дальнейшего развития.

Ключевые слова: Кеннет Берк, Общество Кеннета Берка, риторика.

© 2020 Кларк Рунтри (PhD, заслуженный профессор, Университет Алабамы в Хантсвилле, США) clarke.rountree@uah.edu

Kenneth Burke's publications span more than a century, from his first poem published in 1916¹ to the posthumous publication of his most recent book, *The War of Words*, in 2018.² He has published as a poet, a short fiction writer, a novelist, and a translator; but that work has been greatly overshadowed by his work as a critic and theorist.³ He spent the 1920s and 1930s as a music, theatre, and book critic for a number of magazines including *The Dial*, *The Nation*, and *The New Republic*. His literary and aesthetic writings began to draw the attention of academics in literature departments, primarily through reviews of his early books, *CounterStatement* (1931), *Permanence and Change* (1935), *Attitudes Toward History* (1937), and *The Philosophy of Literary Form* (1941).⁴ From the 1950s forward, he would become a notable figure in literary studies, attracting essays by writers in over one hundred different literature journals.⁵

The interest of literary scholars would soon be eclipsed by that of scholars of rhetoric. Although Burke wrote about rhetoric in his first scholarly book, *CounterStatement*, in 1935, it was his 1950 publication of *A Rhetoric of Motives* that garnered a book review in *The Quarterly Journal of Speech*, the flagship journal of the Speech Association of America (now the National Communication Association [NCA]).⁶ That association was formed in 1914 by teachers of public speaking whose scholarly interests diverged from their colleagues in literature departments who were less interested in the pragmatic communication that is the focus of what is broadly referred to as "rhetorical studies." Burke first published in *The Quarterly Journal of Speech* in 1952,⁷ leading to a four-decade engagement with this community that would become the leading champion of his ideas. Within the past few decades "English" departments, which had long housed freshmen writing programs, turned to rhetoric to inform

¹ Burke, Kenneth. "Adam's Song and Mine." *Others 2* (March 1916): 184.

² Burke, Kenneth. *The War of Words*, eds. Anthony Burke, Kyle Jensen, Jack Selzer. Berkeley, CA: University of California Press, 2018.

³ A comprehensive bibliography of Burke's publications is available on the *KB Journal* website, "Works by Kenneth Burke," at <http://kbjournal.org>.

⁴ See Rountree, Clarke. "Burke by the Numbers: Observations on Nine Decades of Scholarship on Burke." *KB Journal* 3:2 (Spring 2007). Online at <http://www.kbjournal.org/node/177>.

⁵ *Ibid.*

⁶ Ehninger, Douglas. "Review of *A Rhetoric of Motives*." *The Quarterly Journal of Speech* 36 (1950): 557–558.

⁷ Burke, Kenneth. "A Dramatistic View of the Origins of Language." *The Quarterly Journal of Speech* 38 (October 1952): 251–264.

their pedagogy and scholarship in an area broadly called “rhetoric and composition” studies. They also turned to Burke for insights, increasing their departments’ interest in this eclectic scholar.

Although there were scattered publications on Burke from the speech community starting from the 1950s, a new generation of scholars began exploring his works in the 1960s and 1970s; by the 1980s, works about him skyrocketed and continued to climb into the 2000s. It is unsurprising, then, that in 1984 some speech faculty at Temple University in Philadelphia, Pennsylvania decided it was time to host a conference on Burke. Their fifth annual conference on Discourse Analysis, held on 6-8 March of that year, was billed as “The Burke Conference” and co-sponsored by the Speech Communication Association (later NCA). Kenneth Burke and scholars from a dozen disciplines participated.⁸

My participation in this conference informs the story of the Kenneth Burke Society’s origins that follows. I attended “The Burke Conference” as a first year graduate student in Rhetorical Studies from the University of Iowa, one of the oldest programs in rhetoric in the United States. Three years earlier I had been a Political Science major who was introduced to Burke in an undergraduate Persuasion class. I talked one of my professors into a directed studies and produced a fifty-page paper on Burke’s theories of rhetoric. A year passed and I found myself on a Student Government Association committee that brought folk singer and political activist Tom Chapin to campus. Tom is the brother of the more-famous recording artist, the late Harry Chapin, and both are Kenneth Burke’s grandsons. I had dinner with Tom and told him about my paper. Tom insisted that “KB”—the name friends and family have for Kenneth Burke—would love to read my paper. I quickly made a copy of it and handed it to him. Six months later while in my first semester at the University of Iowa, I got a note from Don Jennerman, a Classics professor at Indiana State University, who reported that Burke had read my paper, liked it, and wanted to invite me to the Burke Conference! (The fact that such an eminent scholar would take time to read the writings of an undergraduate says a great deal about the generosity of KB.) Burke’s note would be the first of what would become a decade of correspondence between me and KB, especially after I helped to run three

⁸ Some background on this conference is provided in the preface to a book produced from the conference: *The Legacy of Kenneth Burke*, eds. Herbert W. Simons, Trevor Melia. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1989.

weeks of videotaped interviews with him when he was a Visiting Professor at the University of Iowa in the Spring of 1986.⁹

The Kenneth Burke Society was formed on 7 March 1984 at a late meeting at The Burke Conference. Don Burks from the Department of Communication at Purdue University (Indiana) chaired a steering committee that included three literature faculty: William Rueckert, the “Dean” of Burke studies from the State University of New York at Geneseo; Rosalind J. Gabin from the State University of New York in Binghamton, and Mary Stoffel, along with Jennerman, from Indiana State University. Five faculty from “Communication” departments included Burks, James Chesebro from Queens College of the City of New York, Jane Blankenship from the University of Massachusetts, Mary Evelyn Collins from Winthrop College (South Carolina), and Sharon Dailey from Indiana State University. I was the only graduate student represented on the committee.

James Chesebro offered a model for the new Society: The Jean Piaget Society, established fourteen years earlier, that not only recognized the eponymous founder’s contributions, but sought to study the issues explored by him. Following this suggestion, the meeting established the purpose of the Kenneth Burke Society “to promote the study, understanding, dissemination of, research on, critical analysis of, and preservation of the works of and about Kenneth Burke.”¹⁰ Chesebro also took the lead in securing the nonprofit’s registration in New York State. Don Burks was the first to follow the committee’s recommendation that we create affiliations with other organizations, inaugurating the Kenneth Burke Interest Group in the Speech Communication Association. Other regional and national association affiliations followed, including the Southern Speech Communication Association, the Western Speech Communication Association, the Eastern Speech Communication Association, the Central States Communication Association, the Modern Language Association, and the Conference on College Composition and Communication (CCCC).¹¹

⁹ These are collected in a published videotape series: *Conversations with Kenneth Burke*. Iowa City, IA: University of Iowa Department of Communication Studies, 1986. I served a director of research for all the questions asked in the interviews, an editor of the videotape, and even a stage manager. I also wrote a guide to the interviews included with the four-videotape set, Rountree, Clarke. *An Introduction to Conversations with Kenneth Burke*. Iowa City, IA: University of Iowa Department of Communication Studies, 1986.

¹⁰ Burks, Don. *Newsletter of the Kenneth Burke Society* 1:1 (October 1984): 9.

¹¹ The third issue of the *Kenneth Burke Society Newsletter* included notes about some of these affiliations, as well as minutes from some of their meetings (October 1987).

When Don Burks published the first newsletter for the Kenneth Burke Society in October 1984, Kenneth Burke weighed in on the new association, as its “eponymous founder,” with “A Plea to Join the Fray and Make It Worth Our While,” invoking a biblical development:

The *Genesis* of the enterprise was the “Burke” conference in Philadelphia, March 6-8 under the joint auspices of Temple University and the Speech Communication Association. Its *Exodus* took place when a “Kenneth Burke Society” was inaugurated. Its *Leviticus* was in the seventy-plus papers anent doctrine that were contributed for discussion at the meetings.

This APPEAL FOR MEMBERSHIP is obviously analogous to the census-taking that engages the book of *Numbers*. In fact, it was such a correspondence that suggested this way of presenting the whole issue.

Then what a pay-off! Next comes *Deuteronomy* which, besides adding up to a Pentateuch, has as its key word “thou shalt.” On the assumption that LOGOLOGY IS OUR LOGO,¹² I assume that all mandates will be in the line of the herewith enclosed paragraphs; and that members’ comments, whether in-agreement-with or as-departure-from such speculations, will be written with reference to them. I hope later to list some further considerations which other persons might care to develop.

To round out things completely by making the design a Hexateuch, analogizing from the book of *Joshua* we might wonder what kind of promised land our Joshuas will have brought this project, what kind of Jericho will they have “fit de battle ob,”—and when “de I am’ ram sheep horns begin to blow;/trumpets begin to sound’,” what kind of walls will “come tumblin’ down.”¹³

For the next few years, this newsletter became an outlet for news on Burke-related happenings, a channel for our eponymous founder to send missives to members, and a forum for contending over Burke-inspired ideas. Mary Evelyn Collins from the University of Houston, Downtown (Texas) took over newsletter editing duties. Her 1986 newsletter featured a brief, but noteworthy essay by Herb Simons on whether Burke’s system, which encouraged the view that those to whom we are opposed should be

¹² Logology is discussed as the focus of Burke’s late work in Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Boston, MA: Beacon Press, 1961.

¹³ Burks, Don. *Newsletter of the Kenneth Burke Society*: 1.

seen “fools” rather than as evil, allowed for “warrantable outrage” where such a comic response seemed inappropriate.¹⁴

Dale A. Bertelson of Bloomsburg University (Pennsylvania) took over as newsletter editor in 1989 in time to announce the first triennial Kenneth Burke Conference would be in a quaint little 19th Century religious colony in New Harmony, Indiana in 1990. Burke attended that conference and announced in a plenary session a project for the Society which he called “Operation Benchmark.”¹⁵ He uses the metaphor “benchmark” as a method of proceeding in our discussions, so that “we start with what you say, but we only ask that you say ‘Burke says it this way, I say this,’ with some reasons.” I chimed in with a problem, telling Burke, “the problem is difference in opinion about what you’re saying.”¹⁶ Burke responded, “That’s fair enough.” Don Burks noted that the exchange meant that Burke required us to start with a shared *text*—his writings—to ensure Burke scholars do not engage in a dialectic over Burke like “ships passing in the night.”

Burke would be too weak to join the second triennial at a pastoral lodge in Airlie, Virginia in 1993 and would die by the end of that year at the age of 96. Richard Thames from Duquesne University would take over as newsletter editor and dedicate a 24-page issue to memorialize Burke.

The triennials continued, providing a time for a reunion of friends and scholars over all issues Burkean: Duquesne University in Pittsburgh, Pennsylvania in 1996; my alma mater at the University of Iowa in Iowa City in 1999; Tulane University in New Orleans, Louisiana in 2002; Pennsylvania State University in University Park in 2005; Villanova University in Philadelphia, Pennsylvania in 2008; Clemson University in Clemson, South

¹⁴ Simons, Herb. “On the Issue of Warrantable Outrage.” *Kenneth Burke Society Newsletter* 2:1 (July 1986): 1–2.

¹⁵ The details that follow are from Burks, Don M. “KB and Burke: A Remembrance.” *The Kenneth Burke Society Newsletter* 9:1 (December 1993): 5.

¹⁶ I must admit that I had a particular complaint in mind when I said this. A few years earlier, some “leading Burkeans” had disagreed with Burke about whether his theory of dramatism was literal or metaphorical. Burke argued vociferously that to say that “people act while things but move” is a literal statement undercutting dramatism. Two of his interlocutors claimed he was wrong and that dramatism was metaphorical. I believe they misunderstood Burke, hence my particular complaint. The original exchange between Burke and these scholars is in “Dramatism as Ontology or Epistemology: A Symposium.” *Communication Quarterly* 33 (1985): 17–33. My position on this argument was published years later in Rountree, Clarke. “Revisiting the Controversy over Dramatism as Literal.” *KB Journal* 6:2 (Spring 2010). Online at <http://www.kbjournal.org/content/revisiting-controversy-over-dramatism-literal>.

Carolina in 2011; St. Louis University in Missouri in 2014; East Stroudsburg University in East Stroudsburg, Pennsylvania in 2017; and the University of Maryland in Baltimore in 2020 (now postponed because of the coronavirus epidemic). In 2013 many American Burke scholars traveled to Belgium for the first Burke conference in Europe: “Rhetoric as Equipment for Living: Kenneth Burke, Culture and Education” at Ghent University.

One of my favorite features of the triennials is the seminars, which meet each day of the conference and include intensive discussions run by leading Burke scholars on issues involving pedagogy, postmodernism, ecology, visual rhetoric, technology, and feminism, among many others. I have led or co-led three such seminars involving pentadic criticism, Burke and law, and the problem of substance.

The triennials also have featured keynote addresses by a variety of notable scholars, including William H. Rueckert, Celeste Condit, Richard Harvey Brown, Denis Donoghue, Joseph R. Gusfield, Jack Selzer, Ann George, James Klumpp, and Debra Hawhee. Members of the Burke family have attended frequently, especially Michael Burke and his wife Julie Whitaker, as well as the Chapins who have provided music and stories for many of the conferences. The 2017 triennial in East Stroudsburg, Pennsylvania ended with a visit to Kenneth Burke’s home in Andover, New Jersey, where he settled in 1922 and lived until his death.

Selected papers from the several triennials are available in edited volumes. Jim Chesebro edited the volume from the New Harmony conference, *Extensions of the Burkeian System*.¹⁷ Bernie Brock, who was the first to introduce Burke’s pentadic method in a rhetorical criticism textbook,¹⁸ edited the volume from the Airlie, Virginia conference, *Kenneth Burke and the 21st Century*.¹⁹ Greig Henderson and David Cratis Williams edited the volume from the Duquesne conference, *Unending Conversations: New Writings by and about Kenneth Burke*, which included unpublished work by Burke.²⁰ *Kenneth Burke and His Circles*, from the Pennsylva-

¹⁷ *Extensions of the Burkeian System*, ed. James W. Chesebro. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1993.

¹⁸ Brock, Bernard L.; Robert L. Scott. *Methods of Rhetorical Criticism: A Twentieth-Century Perspective*. 2nd ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1980.

¹⁹ *Kenneth Burke and the 21st Century*, ed. Bernard L. Brock. Albany, NY: State University of New York Press, 1999.

²⁰ *Unending Conversations: New Writings by and about Kenneth Burke*, eds. Greig R. Henderson, David Cratis Williams. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001.

nia State conference, was edited by Jack Selzer and Bob Wess, putting Burke in conversation with other writers of the twentieth century.²¹ Bryan Crable edited a book from the Villanova conference, *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*, which considered the relationship between human symbolicity and social change.²² A new generation of Burke scholars, Chris Mays, Nathaniel A. Rivers, and Kellie Sharp-Hoskins, edited the volume from the St. Louis conference, *Kenneth Burke + the Posthuman*.²³

Between triennials in 2004, David Blakesley, Mark Huglen, and I decided on our own to establish a venue for disseminating Burke essays by launching *KB Journal*—an online journal dedicated to Burke studies. We got the Burke family’s agreement to let us use “KB’s” signature on the masthead. Mark and I were co-editors for the first four years, while David ran the website. Robert L. Ivie from Indiana University, who had used Burke extensively in analyzing the rhetoric of war, wrote our inaugural essay in fall 2004.²⁴ In our editors’ introduction to the journal we invoked Burke’s 1990 call to action:

Through “operation benchmark,” this journal will follow Burke’s lead in encouraging a thorough understanding of our starting points through the explication and clarification of ideas, but we will not shy away from disagreements with those ideas—there are no sacred texts here. Indeed, it would be quite unBurkean and ultimately unproductive for an enterprise of this sort to devolve into hero worship. Nietzsche notwithstanding, we are reminded of a similar challenge faced by the magazines that sprang up to support users of Macintosh computers, which praised heavily the fledgling platform, and its various incarnations, lest criticisms undermine their *raison d’etre*. But eighty years of challenges to Burke’s ideas have not dislodged a core of basic assumptions that have guided his work and have led to their more robust elaboration and extension, giving birth to a well-

²¹ Selzer, Jack; Wess, Robert. *Kenneth Burke and His Circles*. Anderson, SC: Parlor Press, 2008.

²² *Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke*, ed. Bryan Crable. Anderson, SC: Parlor Press, 2014.

²³ *Kenneth Burke + the Posthuman*, eds. Chris Mays, Nathaniel A. Rivers, Kellie Sharp-Hoskins. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017.

²⁴ Ivie, Robert L. “The Rhetoric of Bush’s War on Evil.” *KB Journal* 1:1 (Fall 2004). Online at http://www.kbjournal.org/ivie_Bush.

developed, resilient, and productive paradigm. We will see what develops as we move “toward the next phase.”²⁵

This last phrase, “toward the next phase” was the inscription Burke added when he autographed my personal copy of *Permanence and Change*. At the 2005 triennial the Society adopted the journal as its official publication, appointing Mark and me as the first Publication Editors of the Society. The journal includes essays from some of the leading Burke scholars, as well as fledgling graduate students just delving into Burke and newly-minted assistant professors. Notable contributors to the journal include William Rueckert (State University of New York at Geneseo), Robert Wess (University of Oregon), Herbert Simons (Temple University), James Klumpp (University of Maryland), Clarke Rountree (University of Alabama in Huntsville), Mark Huglen (University of Minnesota, Crookston), Ed Appel (independent scholar), Richard Thames (Duquesne University), Greig Henderson (University of Toronto), Elizabeth Weiser (Ohio State University), Barry Brummett (University of Texas, Austin), David Cratis Williams (Florida Atlantic University), Timothy Crusius (Southern Methodist University [Texas]), James Kuypers (Virginia Polytechnical Institute and State University), Camille Lewis (Furman University), James Chesebro (Indiana State University), Chris Carter (University of Cincinnati), Greg Clark (Brigham Young University), Stan Lindsay (Florida State University), Michael Feehan (independent scholar), and Robert Wade Kenney (University of Dayton).

As co-editor I published the first essay by a European scholar in *KB Journal* in 2008, from Hans Lindquist (Lund University [Sweden]), who wrote “Composing a Gourmet Experience: Using Kenneth Burke’s Theory of Rhetorical Form.”²⁶ He has since been joined in the journal by more than a dozen international scholars, including Stefanie Hennig, Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Germany), Kris Rutten (Ghent University), Dries Vrijders (Ghent University), Ronald Soetaert (Ghent University), Ivo Strecker (Johannes Gutenberg University Mainz [Germany]), Hanne Roer (University of Copenhagen), Waldemar Petermann (Lund University [Sweden]), Derek Pigrum (University of Bath), Odile Heynders (Tilburg University), Marco Hamam (University of Sassari [Italy]), Marco Hamam

²⁵ Rountree, Clarke; Huglen, Mark. “Editors’ Essay: Toward the Next Phase.” *KB Journal* 1:1 (Fall 2004). Online at http://www.kbjournal.org/rountree_huglen.

²⁶ *KB Journal* 4:2 (Spring 2008). Online at <http://www.kbjournal.org/lindquist>.

(University of Sassari [Italy]), Pierre Smolarski (University of Applied Sciences Bielefeld [Germany]), Laura Herrman, Eberhard-Karls University of Tübingen (Germany), Anneli Bowie (University of Pretoria [South Africa]), Duncan Reyburn (University of Pretoria [South Africa]), and Yakut Oktay (Bogazici University [Turkey]). The journal has been used as a venue to publish select papers from conferences as well, including the 2013 Ghent Conference.²⁷

David Blakeley, who currently edits *KB Journal*, also began an important outlet for Burke scholarship when he founded Parlor Press in 2002. Among the Burke-related books Parlor Press has published are a collection of Burke's literary reviews,²⁸ his letter exchanges with William Rueckert,²⁹ his Shakespeare criticism,³⁰ and a version of his previously unpublished *Symbolic of Motives*.³¹ Additionally, there is a new work on Burke and myth by British scholar Laurence Coupe³² and two of the conference volumes noted earlier.

I served as President of the Kenneth Burke Society in 2013 when the first European Burke conference was held at Ghent University in Belgium. I attended, along with several other North American Burke scholars, specifically so I could reach out to Europeans who have a growing interest in rhetoric generally, and in Burke particularly. The recently-founded Rhetoric Society of Europe hopefully will succeed in growing interest in rhetorical studies. (Or should I say *regrow* since rhetoric was born in Europe and thrived there for 2300 years.) Given Kenneth Burke's seminal contributions to our understanding of rhetoric, no doubt Europeans will be drawn to works by and about him. And the Kenneth Burke Society stands ready to support those efforts, extending invitations to Russian and other European scholars to come to our triennial conferences, to read and publish in *KB*

²⁷ These were published in *KB Journal* 10:1 (Summer 2014) and 11:1 (Summer 2015).

²⁸ Burke, Kenneth. *Equipment for Living: The Literary Review of Kenneth Burke*, eds. Nathaniel A. Rivers, Ryan Weber. Anderson, SC: Parlor Press, 2010.

²⁹ Burke, Kenneth. *Letters from Kenneth Burke to William H. Rueckert, 1959–1987*, ed. William H. Rueckert. Anderson, SC: Parlor Press, 2003.

³⁰ Burke, Kenneth. *Kenneth Burke on Shakespeare*, ed. Scott L. Newstok. Anderson, SC: Parlor Press, 2007.

³¹ Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950–1955*, ed. William H. Rueckert. Anderson, SC: Parlor Press, 2007.

³² Coupe, Laurence. *Kenneth Burke: From Myth to Ecology*. Anderson, SC: Parlor Press, 2013.

Journal, to engage with our members when we come to your shores, and to reach out and contact us with projects, requests, and queries.

This work is mutually beneficial. American rhetoric scholars long have encouraged their colleagues to internationalize their rhetorical studies.³³ European scholars bring their own academic and cultural traditions, a variety of old and new rhetorical texts inflected by various languages and histories, and the excitement that comes from embarking on a new area of study. I am, as we Americans say, “putting my money where my mouth is” in this endeavor. I just published a coedited book with Jouni Tilli of the University of Jyväskylä in Finland—an excellent Burke scholar—that included a dozen European scholars investigating national political discourses responding to the Syrian immigration crisis.³⁴ Working on this book was enlightening and satisfying, offering a channel for dialogue across the “pond.” I look forward to the next phase in what Burke calls our “unending conversation.”

REFERENCES

Brock, Bernard L.; Burke, Kenneth; Burgess, Parke G.; Simons, Herbert W. “Dramatism as Ontology or Epistemology: A Symposium.” *Communication Quarterly* 33 (1985): 17–33.

Brock, Bernard L.; Scott, Robert L. *Methods of Rhetorical Criticism: A Twentieth-Century Perspective*. 2nd ed. Detroit, MI: Wayne State University Press, 1980.

Burke, Kenneth. “A Dramatistic View of the Origins of Language.” *The Quarterly Journal of Speech* 38 (October 1952): 251–264.

Burke, Kenneth. *Equipment for Living: The Literary Review of Kenneth Burke*, eds. Nathaniel A. Rivers, Ryan Weber. Anderson, SC: Parlor Press, 2010.

Burke, Kenneth. *Essays Toward a Symbolic of Motives, 1950–1955*, ed. William H. Rueckert. Anderson, SC: Parlor Press, 2007.

Burke, Kenneth. *Kenneth Burke on Shakespeare*, ed. Scott L. Newstok. Anderson, SC: Parlor Press, 2007.

Burke, Kenneth. *Letters from Kenneth Burke to William H. Rueckert, 1959–1987*, ed. William H. Rueckert. Anderson, SC: Parlor Press, 2003.

Burke, Kenneth. *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology*. Boston, MA: Beacon Press, 1961.

³³ For example, Raymie E. McKerrow urged in the Centennial Issue of the *Quarterly Journal of Speech*: “We have a great deal of work to do in ‘internationalizing’ our scholarship—in recognizing the varied ways in which different cultures theorize about and engage in rhetoric, especially in ways that our contemporary terms do not capture” (“‘Research in Rhetoric’ Revisited.” *Quarterly Journal of Speech* 101 (2015): 159).

³⁴ *National Rhetorics in the Syrian Immigration Crisis: Victims, Frauds and Floods*. Rhetoric and Public Affairs Series. East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2019.

Burke, Kenneth. *The War of Words*, eds. Anthony Burke, Kyle Jensen, Jack Selzer. Berkeley, CA: University of California Press, 2018.

Burks, Don M. "KB and Burke: A Remembrance." *The Kenneth Burke Society Newsletter* 9:1 (December 1993): 5.

Burks, Don M. *Newsletter of the Kenneth Burke Society* 1:1 (October 1984).

Conversations with Kenneth Burke, introd. Clarke Rountree. Iowa City, IA: University of Iowa Department of Communication Studies, 1986.

Coupe, Laurence. *Kenneth Burke: From Myth to Ecology*. Anderson, SC: Parlor Press, 2013.

Ehninger, Douglas. "Review of *A Rhetoric of Motives*." *The Quarterly Journal of Speech* 36 (1950): 557–558.

Extensions of the Burkeian System, ed. James W. Chesebro. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1993.

Ivie, Robert L. "The Rhetoric of Bush's War on Evil." *KB Journal* 1:1 (Fall 2004). Online at http://www.kbjournal.org/ivie_Bush.

Kenneth Burke + the Posthuman, eds. Chris Mays, Nathaniel A. Rivers, Kellie Sharp-Hoskins. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2017.

Kenneth Burke and the 21st Century, ed. Bernard L. Brock. Albany, NY: State University of New York Press, 1999.

The Legacy of Kenneth Burke, eds. Herbert W. Simons, Trevor Melia. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1989.

McKerrow, Raymie E. "'Research in Rhetoric' Revisited." *Quarterly Journal of Speech* 101 (2015): 151–161.

National Rhetorics in the Syrian Immigration Crisis: Victims, Frauds and Floods. Rhetoric and Public Affairs Series. East Lansing, MI: Michigan State University Press, 2019.

Rountree, Clarke. "Burke by the Numbers: Observations on Nine Decades of Scholarship on Burke." *KB Journal* 3:2 (Spring 2007). Online at <http://www.kbjournal.org/node/177>.

Rountree, Clarke. "Revisiting the Controversy over Dramatism as Literal." *KB Journal* 6:2 (Spring 2010). Online at <http://www.kbjournal.org/content/revisiting-controversy-over-dramatism-literal>.

Rountree, Clarke; Huglen, Mark. "Editors' Essay: Toward the Next Phase." *KB Journal* 1:1 (Fall 2004). Online at http://www.kbjournal.org/roundtree_huglen.

Selzer, Jack; Wess, Robert. *Kenneth Burke and His Circles*. Anderson, SC: Parlor Press, 2008.

Simons, Herb. "On the Issue of Warrantable Outrage." *Kenneth Burke Society Newsletter* 2:1 (July 1986): 1–2.

Transcendence by Perspective: Meditations on and with Kenneth Burke, ed. Bryan Crable. Anderson, SC: Parlor Press, 2014.

Unending Conversations: New Writings by and about Kenneth Burke, eds. Greig R. Henderson, David Cratis Williams. Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2001.

Received: 26 Jul. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

УДК 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-208-235>

Максим ГУДКОВ

«ЛЮДИ НЕОПРЕДЕЛЕННОГО БЫТИЯ»: ПЕРВЫЕ СОВЕТСКИЕ ПОСТАНОВКИ ПЬЕСЫ У. САРОЯНА «В ГОРАХ МОЕ СЕРДЦЕ...»

Аннотация: Перу одного из крупнейших американских писателей первой половины XX в. У. Сарояна принадлежат несколько десятков пьес, создавать которые он начал еще в середине 1930-х гг. Советской сцены они достигли лишь в период «оттепели», в начале 1960-х. В центре настоящей статьи – первые советские постановки пьесы Сарояна «В горах мое сердце...» – сперва на армянском языке в Ереване (1961), затем на русском – в Московском театре имени В.В. Маяковского (1962). В статье анализируются причины столь позднего появления драматургии американского писателя на отечественной сцене, прослеживается, как приезд Сарояна в 1960 г. в СССР способствовал постановке его произведения в столице Армении, что в свою очередь вызвало к жизни появление спектакля и на московской сцене. Судьба сарояновской пьесы на отечественных подмостках исследуется в рамках социально-политического и культурного советско-американского макроконтекста холодной войны. На основе редких материалов, находящихся в музее Московского академического театра имени В.В. Маяковского, дается анализ сценического воплощения произведения американского писателя и его рецепции советской критикой и зрителем. Режиссер Я.С. Цициновский стремился передать возвышенный, поэтический дух сарояновского произведения и найти яркую выразительную форму, что было нетипичным для «Маяковки» Н.П. Охлопкова. Постановка пьесы на столичных подмостках в 1962 г. знаменовала начало сценической истории драматургии американского автора в нашей стране. Данное исследование позволяет расширить представления о театральной судьбе пьес заокеанского автора в Советском Союзе.

Ключевые слова: У. Сароян, американская драматургия, советский театр, 1960-е гг., «оттепель», Московский театр имени В.В. Маяковского, пьеса «В горах мое сердце...».

© 2020 Максим Михайлович Гудков (Санкт-Петербургский государственный университет, старший преподаватель) m.gudkov@spbu.ru

* Автор статьи выражает глубокую признательность директору музея Московского академического театра имени В.В. Маяковского Нине Алексеевне Стариченко за щедро подаренные материалы исследуемой постановки «В горах мое сердце...» (премьера: июнь 1962 г.) – афишу, программку, рецензии и фото, а также бесценные воспоминания об этом спектакле. Кроме того, настоящая работа не состоялась бы без помощи ведущего сарояноведа Наталии Александровны Гончар (Ереван, Армения), а также директора Армянского национального академического театра имени Г. Сундукяна Вардана Мкртчяна (Ереван).



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-208-235>

Maxim GUDKOV

“PEOPLE OF AN UNCERTAIN EXISTENCE”:
THE FIRST SOVIET PRODUCTIONS OF WILLIAM
SAROYAN’S PLAY
MY HEART’S IN THE HIGHLANDS

Abstract: Several plays by William Saroyan written in the mid-1930s reached the Soviet stage only during the Khrushchev Thaw, in the early 1960s. The paper focuses on the first Soviet productions of Saroyan’s play *My Heart’s in the Highlands*, premiered in Armenian (Yerevan) in 1961, and in 1962 staged in Russian by the Mayakovsky Moscow Theatre. The paper analyses the reasons for such a late appearance of Saroyan’s dramas on the Russian stage, traces how Saroyan’s trip to the USSR in 1960 prompted the staging of his work in Armenia’s capital, which thereon paved the way for its Moscow production. The theatrical history of Saroyan’s work in the USSR is viewed in a wide social, political and cultural Soviet-American macro-context during the Cold War. The paper based on the rare materials from the museum of the Mayakovsky Moscow Theatre, focuses on the reception of the play and its production in the Soviet Union. The director Ya.S. Tsitsinovski strove to transmit the elevated, poetic spirit of Saroyan’s work and find a vivid expressive form, which was not typical for the Mayakovsky Theatre of N.P. Okhlopkov’s time. Its appearance on the Moscow stage in 1962 marked the beginning of the scene history of the American author’s drama in our country. The paper is aimed at reconstructing the theatrical history of Saroyan’s plays in the USSR.

Keywords: William Saroyan, American drama, Soviet theatre, 1960s, Thaw, Mayakovsky Moscow Theatre, *My Heart’s in the Highlands*.

© 2020 Maxim M. Gudkov (Saint Petersburg State University, Senior lecturer) m.gudkov@spbu.ru

* The author expresses his sincere gratitude to Nina Starichenko, the Head of the Museum of the Mayakovsky Moscow Theatre for her kind help and attention to detail. She generously donated materials about the 1962 production of *My Heart’s in the Highlands* – its poster, program, reviews and photos, as well as invaluable memories of this performance. Furthermore, this work would not have been possible without the assistance of Natalia Gonchar (Yerevan, Armenia), a leading expert in Saroyan, and Vardan Mkrtchyan, the Head of the Sundukyan State Academic Theatre (Yerevan).

Американский писатель армянского происхождения Уильям Сароян (William Saroyan, 1908–1981) создал свою пьесу «В горах мое сердце...» в 1939 г. И хотя это была уже четвертая его работа в драматургии (после одноактовок «Цирк в метро», «Пробил час» и «Новые переселенцы»), именно с нее началась сценическая история произведений Сарояна. Дебют состоялся в том же 1939-м в Нью-Йорке в легендарном бродвейском театре «Груп» (*Group Theatre*, 1931–1941)¹.

В Советском Союзе «В горах мое сердце...» впервые появилась на сцене спустя лишь два десятилетия, – в эпоху хрущевской «оттепели» (1956–1964), – когда в атмосфере всеобщего обновления перемены происходили также и на отечественной сцене.

Наряду с такими корифеями, как Н. Охлопков, Ю. Завадский, А. Попов, Р. Симонов, активно творили режиссеры нового поколения – Г. Товстоногов, Б. Равенских, В. Плучек, А. Эфрос, в Москве был создан театр «Современник», а в ленинградский Театр комедии вернулся Н. Акимов. С отечественных подмостков наконец-то уходили в прошлое помпезный,



Афиша спектакля
«В горах мое сердце...»
Московского театра имени
В.В. Маяковского (1962).

Музей Московского акаде-
мического театра имени
В.В. Маяковского.

¹ Подробней об этой постановке см.: *Гудков М.М.* Музыка гор на Манхэттене: драматургический дебют У. Сарояна // *Литература двух Америк*. 2018. № 5. С. 283–309; *Гудков М.М.* Драматургический дебют У. Сарояна: постановка «В горах мое сердце...» в Нью-Йоркском театре «Груп» (1939) // *Актуальные проблемы литературы и культуры*. Вып. 9. Ереван: Лингва, 2018. С. 33–45.

выхолощенный монументализм и натуралистическое «настырное жизнеподобие»².

Сквозь щели в железном занавесе стали просачиваться зарубежные театральные коллективы... И отечественный театр постепенно стал делаться разным – и с репертуарной точки зрения, и в плане художественно-постановочных решений³.

На советскую сцену не просто возвращалась, а «хлынула зарубежная драматургия»⁴. В одной только Москве в сезон 1962/63 гг. были поставлены «Сейлемские ведьмы»⁵ А. Миллера и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта в Театре имени Станиславского, «Суббота, воскресенье, понедельник» Э. Де Филиппо и «Сотворившая чудо» У. Гибсона у «ермоловцев», «Романьола» Л. Скурацина в Театре имени Пушкина, «Физики» Ф. Дюрренматта в ЦАТСА, «Милый лжец» Дж. Килти во МХАТе и «Двое на качелях» У. Гибсона в «Современнике».

Естественно, что среди зарубежной драматургии предпочтение отдавалось пьесам из стран социалистического лагеря, а лишь затем – капиталистического, причем в последних необходимо было отразить идеологические недостатки буржуазного мира, продемонстрировав прогрессивность СССР. Однако цензура и пресловутые «худсоветы» продолжали еще жестко контролировать афишу театров, и попасть в нее автору из США было почти невозможно. Отечественный американист Р.Д. Орлова, известная своими работами, посвященными, в частности, и Сарояну, вспоминала:

После долгих лет отрезанности к нам стали возвращаться старые и появляться новые произведения зарубежных писателей. Это происходило с трудом, каждое писательское имя приходилось пробовать, доказывать, часто не без хитростей и всяких дипломатических уловок,

² Соловьева И.Н. «Зеленая улица» // Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 1. М.: МХТ, 1998. С. 175.

³ Жидков В.С. Культурная политика и театр. М.: ИздАТ, 1995. С. 211.

⁴ Любимов Б.Н. <Интервью с В.Я. Вульфом>. Театральный мост: Об американской драме на московской сцене // Литературное обозрение. 1988. № 10. С. 79.

⁵ В нашей стране пьеса А. Миллера *The Crucible* (1952) известна также под другими названиями: «Салемские ведьмы», «Салемские колдуньи», «Салемский процесс», «Тяжкое испытание», «Крестный путь Джона Проктора» и «Суровое испытание».

что эти писатели «прогрессивны», а то и близки советской идеологии. Находили несколько фраз, скажем, в защиту мира – значит, можно издавать. К тому же мы доказывали, что каждая такая публикация укрепляет престиж СССР⁶.

Советским режиссерам, решившимся в то время воплотить на сцене произведение того или иного «пробитого» американского драматурга, приходилось всевозможными способами подчеркивать его «прогрессивность» непосредственно в постановке:

Для многих советских деятелей искусства и литературы Сароян... был, прежде всего, американцем, и, естественно, при раскрытии идейной направленности и анализе художественной ценности творений гражданина страны-«оплота империализма» нередко авторы спектаклей и в особенности некоторые критики руководствовались «революционным» духом соцреализма⁷.

Если говорить о советско-американских отношениях времен «оттепели», то и здесь налицо позитивные перемены, а также желание наладить конструктивный диалог между супердержавами:

В 1956 году даже закоренелые пессимисты признавали, что международная политическая ситуация начала проявлять признаки, позволяющие надеяться на хотя бы некоторую нормализацию взаимоотношений СССР и США⁸.

В 1959 г. первый секретарь ЦК КПСС Н.С. Хрущев с официальным визитом посетил США, а в 1960-м он прилетел в Нью-Йорк на XV сессию Генеральной Ассамблеи ООН. Подписание советско-американского соглашения о культурном обмене открыло дорогу, в том числе, и обменным театральным гастролям (например, показ в Москве, Ленинграде и Киеве бродвейского мюзикла «Моя прекрасная леди» в апреле – июне 1960 г.).

⁶ Орлова-Копелева Р.Д. Двери открываются медленно. М.: Независимая газета, 1994. С. 8.

⁷ Саноян Р. Загадка великого битлисца, уроженца Фрезно, штат Калифорния, США. Ереван: Зангак-97, 1998. С. 127.

⁸ Иванян Э.А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. С. 323.

Потеплело отношение советских чиновников и к У. Сарояну.

Чем же так не угодил американец, что путь его драматургии на советскую сцену оказался таким долгим?

История отечественного театра знает немало случаев, когда пьеса американского драматурга ставилась на советских подмостках почти сразу же после своего написания, – например, драмы Ю. О’Нила и «Машиналь» С. Тредуэлл в московском Камерном театре. Авторитетный исследователь советского театра из США профессор Г. Дана в начале 1940-х гг. резонно отмечал:

В Советском Союзе на сегодняшний день поставлено гораздо больше американских пьес, чем мы, американцы, ставим советских у себя. Начиная с «Гайаваты» и «Хижины дяди Тома» и заканчивая пьесами Ю. О’Нила, К. Одетса и Л. Хеллман, – вот насколько широк список советских спектаклей по американским авторам⁹.

Однако, как ни обширен этот список, пьес Сарояна в нем мы не найдем. И даже тот факт, что его одноактовка «В горах мое сердце...» была создана во многом благодаря впечатлениям от первой поездки молодого писателя в 1935 г. в СССР и, прежде всего, на его историческую родину – Советскую (Восточную) Армению¹⁰, на ситуацию никак не повлиял. Впрочем, как и то, что в том же 1935-м в нашей стране уже были напечатаны перевод его нашумевшего рассказа «Отважный юноша на летящей трапеции» (*The Daring Young Man on the Flying Trapeze*)¹¹ и написанная им специально для советского читателя

⁹ Dana, H.W.L. *Drama in Wartime Russia*. New York: National Council of American-Soviet Friendship, 1943: 45–46.

¹⁰ Сароян впервые побывал в нашей стране в возрасте 28 лет. Всего он приезжал в СССР пять раз: кроме 1935-го, еще и в 1958, 1960, 1976 и 1978 гг.

¹¹ Сароян У. Бесстрашный юнец на трапеции / Пер. И. Романовича // Интернациональная литература. 1935. № 8. С. 110–113. Исправим неверную информацию о втором издании этого рассказа в газете «Неделя» якобы в 1935 г. в следующих источниках: Меликсетян Л.С. У. Сароян в советской критике (1935–1975 годы) // Кантех (Ереван). 2006. № 1. С. 34; Меликсетян Л.С., Гончар-Ханджян Н.К. Уильям Сароян в американской критике, в русских переводах и критике. Библиография. Ереван: Издательство Ереванского государственного университета, 2008. С. 47. На самом деле этот второй перевод рассказа Сарояна был опубликован намного позже – в 1961 г.: Сароян У. Туда, где свободен трапеции взлет... / Пер. Ю. Жуковой // Неделя. 1961. № 17. С. 8. Автор статьи уточнил эту информацию в Картоотеке переводов художественной литературы Российской национальной библиотеки (г. Санкт-Петербург).

«Автобиография»¹². Причиной долгого неприятия у нас американского автора был другой результат его первого визита в СССР – книга «Вдох-выдох» (*Inhale & Exhale*, 1940). Советское руководство посчитало ее появление вероломным предательством (как это нередко случалось с публикациями об СССР западных писателей, выходящими после их возвращения из нашей страны к себе на родину), – и это произведение Сарояна «в Стране Советов предадут анафеме, а имя автора будет под запретом до 60-х годов»¹³, – до хрущевской «оттепели»¹⁴.

Перемене отношения к писателю в СССР способствовало в немалой степени то обстоятельство, что в 1959 г. он со скандалом эмигрировал из Америки в Европу, заявив, что «жизнь в США ему стала невмоготу»¹⁵. Ведь враг нашего врага – естественно, наш друг, и у нас начали активно печатать произведения Сарояна, в том числе и его пьесы. Так, в 1961 г. в Москве впервые были опубликованы одноактовки «В горах мое сердце...» и «Эй, кто-нибудь!»¹⁶ (обе в переводе Ю.И. Абызова¹⁷). Спустя пять лет – в 1966 г. – «В горах мое сердце...», также в переводе Абызова, вошла в сборник пьес Сарояна¹⁸, который и поныне наиболее полно представляет драматургию американского писателя на русском языке.

Сарояну, чьи многочисленные произведения к 1960-м гг. шли как в США, так и Европе (например, мировая премьера его драмы «Избиение младенцев» состоялась в 1957 г. в Нидерландах, в Гааге), было отнюдь не безразлично, появятся ли они в СССР.

¹² Сароян У. Автобиография // Интернациональная литература. 1935. № 10. С. 175–176.

¹³ Шахназарян В. «Все люди армяне» // Дружба народов. 2001. № 3. С. 218.

¹⁴ О всех перипетиях в восприятии У. Сарояна и его творчества в Советском Союзе см.: Меликсетян Л.С. У. Сароян в советской критике (1935–1975 годы).

¹⁵ [Аргус]. Слухи и факты // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1960. 4 апреля. С. 2.

¹⁶ Американские театральные миниатюры. М.; Л.: Искусство, 1961. С. 117–151; 152–165. Заметим, что публикация этих пьес состоялась тогда, когда уже шла ереванская постановка, а до московского спектакля оставался год.

¹⁷ Юрий Иванович Абызов (1921–2006) – советский и латвийский писатель, библиограф, переводчик, литературовед, специалист по истории русской культуры Прибалтики. Активно занимался как педагогической, так и переводческой деятельностью (с латышского, польского, чешского, сербохорватского, английского языков).

¹⁸ Сароян У. В горах мое сердце... / Пер. Ю. Абызова // Сароян У. Путь вашей жизни (Пьесы). М.: Искусство, 1966. С. 5–55. Далее пьеса будет цитироваться нами именно по этому изданию.

В конце августа 1960 г. пятидесятидвухлетний писатель в третий раз приехал в нашу страну, посетив, в том числе, и Армению. В Ереване он общался со многими писателями, поэтами, художниками (в частности, побывал в гостях у Мартироса Сарьяна, пожелавшего написать его портрет, который ныне выставлен в музее Сарьяна в столице Армении). Особенно важны для американца были встреча и общение – спустя двадцать пять лет – с выдающимся писателем и поэтом Гургеном Маари (он же Гурген Аджемян; 1903–1969), с которым он подружился в первый свой приезд в 1935-м и который с 1936-го по 1954-й (с небольшим перерывом: 1947–1949 гг.) провел в ГУЛАГе. Представляется, что именно Гурген Маари в интересах театрального сотрудничества инициировал знакомство американского драматурга со своим родственником по отцовской линии – Варданом Аджемяном (1905–1977), художественным руководителем Армянского драматического театра имени Г. Сундукяна, выдающимся режиссером по самым высоким всесоюзным меркам его времени. Отметим, что этот театр является старейшим и крупнейшим театральным коллективом Армении, названным в честь Габриэла Сундукяна (1825–1912) – армянского писателя и драматурга, одного из основателей критического реализма в армянской национальной литературе, а также активнейшего организатора театральной деятельности.

Итак, будучи в Ереване в середине сентября 1960-го, Сароян вечерами спешил на спектакли сундукяновского театра, где ему особенно понравилась постановка пьесы А. Пароняна «Багдасар ахпар» в режиссуре В. Аджемяна: «Должен сказать, что этот спектакль – один из лучших спектаклей в мире»¹⁹. Не могла не подкупать драматурга в ереванском театре (впрочем, как и вообще в СССР) совершенно отличная от США организационно-творческая форма сценической деятельности – наличие репертуара, постоянной труппы, государственной поддержки, приоритета художественности и отсутствие коммерческого диктата (так раздражавшего писателя в бродвейских театрах). У «сундукяновцев» американец увидел сильнейший актерский ансамбль, во главе которого находился талантливейший режиссер.

¹⁹ Цит. по: *Ризаев С.А.* Вардан Аджемян (серия «Мастера советского театра и кино»). М.: Искусство, 1978. С. 211.

Работа над спектаклем «В горах мое сердце...» началась еще весной 1960-го²⁰. Он должен был украсить юбилейный для Армянской ССР год – сорокалетие со дня установления на этой древней земле Советской власти. Сароян активно подключился к подготовке постановки: по утрам в своем гостиничном номере он обсуждал с «сундукяновцами» свое произведение. Справедливо утверждать, что ереванский спектакль был американским драматургом в определенной степени авторизован. Так, беседуя с постановщиком В. Аджемьяном, он говорил: «Вартан, учти, что спектакль должен идти без антракта, сразу. Как песня, как стихотворение»²¹. И, действительно, в Ереване он будет играть в одном действии без перерыва, став «самым коротким в истории театра имени Сундукяна»²².

Именно Сароян пожелал, чтобы роль престарелого «лучшего шекспировского артиста» Мак-Грегора исполнил Рачия Нерсисян (1895–1961), с которым он крепко подружился:



Спектакль «В горах мое сердце...».
Армянский драматический театр имени
Г. Сундукяна (1961). Джаспер Мак-Грегор –
Р. Нерсисян, Джонни – В. Вардерисян.
*Музей Армянского национального академического
театра имени Г. Сундукяна (Ереван)*

Их часто можно было видеть вместе прогуливающимися по проспектам и скверам Еревана или сидящими за веселым дружеским столом с бокалами солнечного армянского коньяка²³.

Ровно через год после начала репетиций (по меркам сценической практики на родине Сарояна, в США – срок невероятно огромный!) – 15 апреля 1961-го – состоялась советская премьера «В горах мое сердце...» (автор перевода на армянский язык Х. Даштенц).

²⁰ См.: Самвелян Л. Сезон в Армении // Театр. 1960. № 6. С. 146.

²¹ Цит. по: Ризаев С.А. Рачия Нерсисян. М.: Искусство, 1968. С. 169.

²² Ахвердян Л. «В горах мое сердце» // Театр. 1961. № 11. С. 118.

²³ Ризаев С.А. Рачия Нерсисян. С. 167.

Как позже признавался режиссер Аджемян, ему было «очень трудно работать над постановкой этой пьесы», а еще труднее «поставить Сарояна как Сарояна!»²⁴. Тем не менее, спектакль стал «большим достижением Театра им. Сундукяна на пути становления *романтического стиля* [курсив мой. – М.Г.] с реалистическим изображением жизни»²⁵. В этом определении заслуг «сундукяновцев» важное для нас слово – «романтический», ведь решалась сарояновская история как грустная песня о хороших и добрых людях, которые не могут найти свое место в мире. В центральном образе спектакля – трубаче Мак-Грегоре – актер Р. Нерсесян передавал трагедию талантливого человека, но не показывал его опустошенным, озлобленным; напротив, мечта и вера в хорошее не покидали его старика:

Нести людям добро, освободить человека от тяжелого груза жизненных невзгод, возвысить его душу – вот главный мотив нерсесяновского исполнения²⁶.

Романтически обобщенно был решен и финал спектакля. Будучи не в состоянии оплачивать аренду домика, семья Бена Александера вынуждена снова скитаться. Сцена вращалась; по приподнятой вверх площадке семья шла медленно, точно взбираясь в горы: впереди мальчик Джонни (Вардуи Вардересян), за ним отец Бен Александр (Бабкен Нерсесян) и на некотором расстоянии от них – старушка, символ печали и грусти людей, вынужденных жить вдаль от родины (Арус Асрян).

Ереванская постановка восхитила даже самых искушенных зрителей. Так, Р.Д. Орлова высоко оценила ее: «Не просто переданная, но и обогащенная театром высшая правда, выраженная средствами лирической поэзии, правда добра и красоты человеческой души»²⁷. В истории армянской сцены спектакль «В горах мое сердце...» остался как значительная веха, национальное достижение:

²⁴ Цит. по: *Ризаев С.А.* Вардан Аджемян. С. 207.

²⁵ *Арутюнян Б.* Армянский театр // История советского драматического театра: В 6 т. Т. 6. 1953–1967. М.: Наука, 1971. С. 304.

²⁶ *Ризаев С.А.* Рачия Нерсесян. С. 173–174.

²⁷ *Орлова Р.Д.* Потомки Гекльберри Финна (Очерки современной американской литературы). М.: Советский писатель, 1964. С. 130.

...Как проявление бьющего через край таланта постановщика, на театральном поприще [спектакль] стал как бы «водоразделом» между прошлыми и последующими постановками. Это было таким явлением...²⁸

К сожалению, сам Сароян не увидел эту первоначальную версию ереванской постановки – покинул Армению до премьеры. Однако спустя годы – в 1976-м – он смог посмотреть ее возобновление и остался им очень доволен:

[Постановка] показалась мне такой неожиданной и такой волнующей, словно это была не мной сочиненная пьеса, и я испытал глубочайшее удовольствие, если не нечто большее, сидя в переполненном театре, слыша вместо английской армянскую речь и вместо аранжированной Полом Боулзом англосаксонской музыки У.Б. Кортни написанную Арно Бабаджаняном армянскую музыку²⁹.

Не прошло и полугодя с момента ереванской премьеры, как «В горах мое сердце...» начали репетировать в Москве. Совершенно очевидно, что именно успешный спектакль «сундукяновцев», который впервые был сыгран в апреле 1961-го, послужил почвой для начатых уже летом того же года репетиций в Московском театре имени В.В. Маяковского.

Сценический дебют драматургии Сарояна на русском языке состоялся 28 июня 1962 г.

С одной стороны, появление спектакля «В горах мое сердце...» в репертуаре «Маяковки» именно в это время было естественным и оправданным:

Люди неопределенного бытия [этот яркий и точный образ вынесен нами в название настоящей статьи. – М.Г.], не могущие пустить корни

²⁸ *Գրիգորյան Վ. Վիլյամ Սարյանը հայ թատրոնում (հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն)*. Երևան: Վան Արյան, 2010. Էջ 135 (Григорян В. Сароян на сцене армянского традиционного театра (на армянском, английском и русском языках). Ереван: Ван Арян, 2010. С. 135; перевод на русск. М. Багдасарян). Автор статьи благодарит за этот редкий источник Артема Герасимовича Андреасяна, вице-президента Международного фонда памяти Арно Бабаджаняна по научно-исследовательской работе (Ереван, Армения).

²⁹ *Сароян У.* Некрологи (Фрагменты из книги) / Пер. Н.А. Гончар // Сароян У. Армянин и Армянин: рассказы, повесть, пьеса, эссе. Ереван: Наيري, 1994. С. 302.

там, куда занесла их судьба, – постоянная тема и раннего, и позднего Сарояна, оказалась неожиданно актуальной в нашей реальности 60-х гг. Но не по внешнему признаку, по внутреннему, подлинно философскому ощущению себя в мире. [...] Один из признанных провозвестников театра абсурда, Сароян оставался старомодно верен таким понятиям, как «человечность», «надежда», «оптимизм», потому, вероятно, в 50–60-е гг. по своей духовной атмосфере драматургия его была почти уникальна. И привлекала не в последнюю очередь именно этим³⁰.

А с другой стороны, выбор сарояновской пьесы был несколько неожиданным, поскольку она разительно отличалась от того, что ставил на сцене театра его главный режиссер Николай Павлович Охлопков (1900–1967). Ученик В.Э. Мейерхольда, он «вошел в историю советского театра как один из основных идеологов и создателей... “большого стиля”. [...] Ставит спектакли, так или иначе продолжающие... монументально-эпическую линию в театре»³¹: среди них – «Молодая гвардия» (по роману А.А. Фадеева, 1947), «Гроза» А.Н. Островского (1953), «Гамлет» У. Шекспира (1954) и «Медея» Еврипида (1961). Поэтому легко можно понять рецензента, которого выбор «Маяковкой» пьесы Сарояна несколько озадачил: «...театр, тяготеющий к эпической масштабности, к броскому, яркому, почти плакатному искусству, – и вдруг Сароян, с его лиризмом и мягким юмором, с томительно-наивным поиском прекрасного!»³².

Постановщиком выступил сорокалетний и совсем незнакомый театральной Москве режиссер Ян Станиславович Цициновский (1922–1998)³³, являвшийся к тому времени уже заслуженным ар-

³⁰ Н.С. [Наталья Давыдовна Старосельская]. Сароян У. // Энциклопедия Театра Маяковского. Весь Театр за 75 лет (Энциклопедический словарь). М.: Инкобук, 1999. С. 539–540.

³¹ Сизенко Е.Е. Театр 1940-х – начала 1950-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 575–576.

³² Матвеев А. «Поэзия в моем сердце...» // За медицинские кадры. 1962. 18 сентября.

³³ Я.С. Цициновский – советский театральный деятель. Основные этапы его творческой биографии после работы над пьесой Сарояна в Московском театре имени В.В. Маяковского: с 1962 г. – главный режиссер Хабаровского театра драмы; 1967 г. – заслуженный деятель искусств РСФСР; с 1969 г. – главный режиссер Ростовского областного драматического театра им. М. Горького. В Ростове-на-Дону



Ян Цициновский.

Фото 1970-х гг.

тистом Армянской ССР. Как сообщал московский рецензент, эта постановка «открыла нового для нас драматурга и режиссера»³⁴. На момент работы над сарояновской пьесой за плечами Цициновского было уже пять лет (с 1957 г.) актерской и режиссерской деятельности в Ереванском русском театре имени К.С. Станиславского – отсюда его «армянское» звание и интерес к Сарояну. В 1960 г. Цициновский стал участником режиссерской лаборатории, организованной в Москве Всесоюзным театральным обществом (ВТО) и руководимой Н.П. Охлопковым. Те из режиссеров, кому посчастливилось попасть в лабораторию Охлопкова, ежемесячно

прилетали на несколько дней в Москву со всех концов Советского Союза (Цициновский – из Армении): «занятия проходили по утрам, обязательно в субботу или воскресенье»³⁵.

Как утверждает один из друзей и коллег Цициновского, «Охлопков считал его [Цициновского. – М.Г.] лучшим своим учеником»³⁶. Поэтому мастер доверил своему ученику поставить у себя в театре сарояновскую пьесу. Рискнем предположить, что выбор произведения изначально исходил именно от Цициновского, неоднократно видевшего у себя в Ереване его сценическое воплощение. От оказанной чести «Цициновский пришел в восторг. Он не вылезал из театра, пока не добился того, чтобы пьеса приобрела романтический стиль, чтобы

поставил «Тихий Дон» М. Шолохова, за который в 1976 г. получил Государственную премию РСФСР имени К.С. Станиславского. Работал также в Кишиневском русском театре драмы (См. об этом: *Шорина Л.В.* Мир глазами театра: история Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова. Кишинев: Инесса, 2001. С. 110–113).

³⁴ *Анастасьев А.* Радостная примета сезона // Известия. 1962. 10 ноября.

³⁵ Н.П. Охлопков: статьи, воспоминания. М.: ВТО, 1986. С. 243.

³⁶ *Былков-Забайкальский В.С.* Ортодоксальные заметки провинциального режиссера. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2004. С. 16.

и социальный смысл был прочерчен четко, а герои в исполнении актеров, как полагается, обрели драматическую форму»³⁷.

Репетиции начались в Ленинграде во время гастролей³⁸ летом 1961 г. (т. е. когда ереванская постановка шла уже в течение нескольких месяцев, и была впервые уже издана пьеса – сборник подписан в печать 17 марта того же года). По традиции гастролы «Маяковки» проходили на сцене Дворца культуры «Выборгский»³⁹: вечером игрались спектакли, а днем и ночью репетировали новую пьесу. Накануне перед премьерой в Москве состоялся специальный показ для представителей прессы, на котором Охлопков в свойственной ему сдержанной манере похвалил своего ученика, обратившись к залу:

Постановщик этого спектакля Ян Цициновский и раньше был режиссером. Но сегодня он окончил высшие режиссерские курсы. Позвольте, с вашего разрешения, с разрешения москвичей, выдать ему об этом соответствующую справку⁴⁰.

На это зал ответил одобрительными аплодисментами. Конечно, не о «справке» говорил тогда мастер, а о своей высокой оценке работы ученика и гордости им.

Не подражателем, а последователем своего учителя, стремящимся развить его принципы, проявил себя Цициновский в постановке Сарояна, характеризующейся высокой поэтичностью и мастерским умением соединить разные элементы спектакля (игру актеров, сценографию, музыкальное оформление и др.) в единое художественное целое.

Авторы московского спектакля использовали ту же музыку, которая звучала в ереванской постановке⁴¹, – ее написал один из крупнейших советских композиторов Арно Бабаджанян (1921–1983) 31 августа 1960 г. американский писатель отмечал свой день рожде-

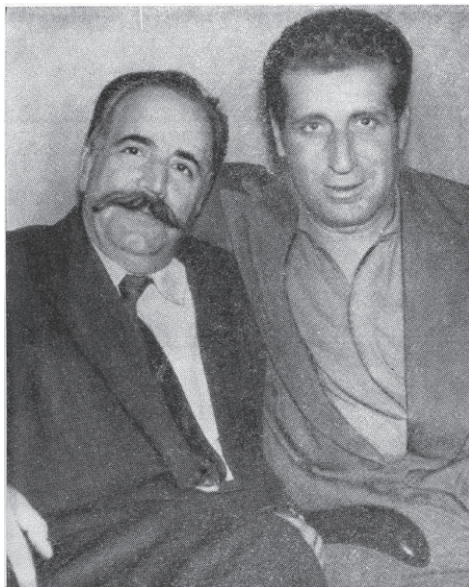
³⁷ Н.В. [Нина Велехова]. Цициновский Я.С. // Энциклопедия Театра Маяковского. С. 629.

³⁸ Из личной беседы автора статьи с директором музея Московского академического театра имени В.В. Маяковского Н.А. Стариченко (4 декабря 2019).

³⁹ См.: Н.П. Охлопков: статьи, воспоминания. С. 206.

⁴⁰ Цит. по: Волгин Б. Канонам вопреки // Москва. 1962. № 12. С. 191.

⁴¹ О музыке А. Бабаджаняна к пьесе У. Сарояна «В горах мое сердце...» подробней см.: Гудков М.М., Андреасян А.Г. «Пьеса-песня»: Арно Бабаджанян и Уильям Сароян // Театрон. 2020. № 2 (32). С. 25–40.



Уильям Сароян и Арно Бабаджанян.

Фото 1 сентября 1960 г. Москва.

Международный фонд памяти Арно Бабаджаняна
(Москва).

ния у композитора в Москве. На одной из сохранившихся фотографий таких встреч имеется надпись: «Я всегда буду помнить чудесную ночь музыки, смеха, танцев, песен и воодушевляющие чувства в московском доме Арно Бабаджаняна. 1 сентября 1960 г. Вильям Сароян»⁴².

Как правило, музыку к постановкам сарояновских пьес писали выдающиеся композиторы. Так, премьерный спектакль «В горах мое сердце...» в Нью-Йорке шел со специально написанной для него музыкой П. Боулза, ученика А. Копланда⁴³. Музыкальность этой пьесы Сарояна, как и всей его драматургии, давно отмечалась

исследователями. Музыковед М.И. Тероганян находил уникальность сочинения Бабаджаняна в парадоксальном соединении разных национальных музыкальных традиций и в то же время в его универсальности:

Разговор о музыке... спектакля «В горах мое сердце» следует свести к одной-единственной мелодии⁴⁴ – глубокой и нежной одновременно. Ее можно назвать даже чувствительной. [...] Легко уловить ее истоки: это песни, музыка Шотландии [Ведь это у Бернса «заимствовал» У. Сароян строки, давшие название его пьесе: «В горах мое сердце». – *Примечание М.И. Тероганяна*]. Затем, не теряя своих корней,

⁴² Цит. по: *Григорян А.* Арно Бабаджанян. М.: Советский композитор, 1961. С. 57.

⁴³ См. об этом прим. 1.

⁴⁴ Главную музыкальную тему к спектаклю «В горах мое сердце...» можно прослушать здесь: Официальный сайт и фонд памяти А. Бабаджаняна: http://www.babajanyan.ru/klassicheskaya_muzyka_babadzhanyana.html (раздел «Классическая музыка», трек № 18).

шотландская мелодия Бабаджаняна приобретает интернациональный характер, так как обрисовывает и семью армянских друзей героя (не беда, что носят они английские имена: Бен-Александр, Джонни). И в этом еще одно ее важное предназначение... (Не потому ли, если обратиться к воспоминаниям поэта В. Давтяна, У. Сароян не только с наслаждением слушал музыку композитора к своей пьесе, но и находил ее близкой по духу к армянской?)⁴⁵.

Другой армянин, известный актер театра и кино А.Б. Джигарханян, лично знавший композитора, дал его работе самую высокую оценку:

Он написал музыку к пьесе Уильяма Сарояна «В горах мое сердце». Я знаю в нашей стране две ее сценические редакции⁴⁶, из них та, что была осуществлена в Театре имени Г. Сундукяна в Ереване [а значит, и в «Маяковке», где (кстати) Джигарханян будет позже служить с 1969 г. – *М.Г.*], считаю выдающейся. Мне кажется, что музыка именно этого спектакля родилась из трубы Мак-Грегора, которого играли великие мастера нашей национальной сцены – Ваграм Папазян и Грачья Нерсисян⁴⁷.

Московские театральные критики были также единодушны в оценке музыкального оформления спектакля:

Прекрасна музыка как равноправный, если не больше, участник спектакля, написанная А. Бабаджаняном. В сольном звучании трубы так много призывной силы и в то же время элегической поэтичности. Это весьма созвучно всему замыслу спектакля⁴⁸.

Музыка к спектаклю, написанная А. Бабаджаняном, ...простая и «естественная, как земля» [это слова самого Сарояна о своей

⁴⁵ *Тероганян М.И.* Арно Бабаджанян (Монография). М.: Композитор, 2001. С. 251–252.

⁴⁶ Вторая ее редакция была использована позже в одноименном кинофильме (режиссер Л. Григорян, художественный руководитель Ю. Ерзинкян, киностудия «Арменфильм», 1977).

⁴⁷ Цит. по: *Тероганян М.И.* Арно Бабаджанян. С. 301.

⁴⁸ *Залесский В.* Талантливое решение (Пьеса У. Сарояна на сцене Театра имени Маяковского) // Вечерняя Москва. 1962. 2 октября.

пьесе⁴⁹. – М.Г.], органически сливается с режиссерским замыслом, с переживаниями и поступками героев⁵⁰.

Глубоко запоминающейся музыке А. Бабаджаняна принадлежит в этой работе театра ведущее место. Она определяет колорит представления, проходит через него ярким лейтмотивом⁵¹.

Воплощая на сцене пьесу «В горах мое сердце...», постановщик Я.С. Цициновский столкнулся с непростой задачей: «Стиль драмы потребовал... особого сценического решения, поисков путей – “поэтического театра” [курсив мой. – М.Г.], и режиссер стал на этот путь»⁵². Его поддержал сценограф Е. Манке, точно почувствовавший сложную природу пьесы:

Художник [спектакля]... настаивает на том, что в пьесе главное – радость жить, чувствовать себя человеком и та горечь, которая возникает от сознания действительного положения вещей. Отсюда простор, лучезарность зрительного облика спектакля⁵³.

Цициновский добивался от актеров особой – не бытовой – игры. Критики уловили эту особенность:

Режиссер... находит очень точный стиль пьесы-новеллы, пьесы-поэтического раздумья. Этот стиль складывается и из ритмики речей персонажей, из чуть приподнятой интонации, освобождения от всяких подробностей быта⁵⁴.

Московская постановка открывалась прологом: в темноте вдалеке (на заднике) высвечивались огни вечерней Америки, – а точ-

⁴⁹ См.: «Перед вами пьеса столь же реальная, как уличный перекресток. Столь же естественная, как земля или тротуар под ногами, как небо над головой, столь же правдивая, как любая притча в мировой литературе» (Сароян У. От автора. Предисловие к пьесе «В горах мое сердце...» / Пер. Я. Березницкого // Сароян У. Путь вашей жизни. С. 9).

⁵⁰ Моравек И. Драма на Сан-Бенито // Театральная жизнь. 1963. № 2. С. 13.

⁵¹ Волгин Б. Канонам вопреки. С. 191.

⁵² Анастасьев А. Радостная примета сезона.

⁵³ Кудина В. Если остановить солнце... // Комсомольская правда. 1962. 16 октября.

⁵⁴ Залесский В. Талантливое решение.

нее той ее части, которая в Советском Союзе была обязательным идеологическим клеймом «бездушного и уродливого капитализма», одним из устойчивых маркеров образа «врага № 1» в период холодной войны⁵⁵ – небоскребы Манхэттена. Этот «нью-йоркский» пролог был призван оттенить бедствия и отчаянное положение «обычных американцев» на другом побережье США – место действия пьесы предельно конкретно: «Сан-Бенито-авеню в городе Фресно (Калифорния)»⁵⁶. Авторы постановки не смутило, что на момент происходящих в пьесе событий – август-ноябрь 1914 г., разгар Первой мировой войны – небоскребы еще не были построены. Подобный пролог был необходимой «данью» для подчеркивания «правильной» социально-политической направленности материала. В официальной информации о спектакле (то, что сегодня называется «пресс-релизом»), опубликованном ТАСС во многих советских газетах, сюжет пьесы Сарояна сводился к близкой антивоенной и антикапиталистической критике, где педалировалась классовая природа конфликта:

Действие пьесы относится к годам первой империалистической войны. Герои ее – простые люди из штата Калифорния. В пьесе звучит гневный протест против войны, приносящей людям беды и страдания⁵⁷.

Сценический контраст блеска небоскребов и нищеты «одноэтажной Америки» должен был являть собой глубокие «язвы» капитализма. В духе риторики холодной войны советская печать писала про постановку:

История о том, как трудна жизнь бедняков в богатой Америке, как мало радостей и как много забот выпадает на долю детей этих

⁵⁵ См. об этом, напр.: *Рябова Т.Б.* Кинообразы американских небоскребов в советской политике пространства периода холодной войны (1946–1963) // *Город. Среда. Политика.* 2018 (Сборник материалов научно-практической конференции. Под ред. Л.А. Гайнутдиновой и М.В. Невзорова). СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. С. 90–93.

⁵⁶ *Сароян У.* В горах мое сердце... С. 13. Фресно – это небольшой городок, где находится самая большая в США диаспора армян и где родился сам У. Сароян.

⁵⁷ См., напр.: [«В горах мое сердце...»] // Орловский комсомолец. 1962. 16 сентября; [«В горах мое сердце...»] // Вечерние новости (Вильнюс, Литовская ССР). 1962. 19 сентября; [«В горах мое сердце...»] // Знамя юности (Минск, Белорусская ССР). 1962. 16 сентября.

бедняков, как, наконец, легко стать бездомным в стране величайших небоскребов⁵⁸.

После пролога сцена вновь погружалась в темноту, и вдруг в «небе» появлялся, пылая, огромный огненный шар: «Солнце близится к закату»⁵⁹, – такова авторская ремарка в экспозиции пьесы. Диск солнца медленно уходил за горизонт, постепенно высвечивая уходящими лучами сначала крышу дома, а затем на его фоне появлялась фигурка мальчика, застывшего в немом приветствии солнцу. Этот образ многосложен: в нем и детская вера в то, что солнце живое и с ним можно поговорить; и отнюдь не детское, экзистенциальное ощущение заброшенности маленького (но не по возрасту) человека в огромном и равнодушном космосе-бытии (а не только лишь в «капиталистическом» мире). А затем на сцене случилось настоящее чудо – «Как только медлительное светило оказалось у него [мальчика Джонни. – М.Г.] над головой, он схватил солнце за край, до которого мог дотянуться, – и остановил»⁶⁰.

На многих зрителей эта сцена произвела большое впечатление: «Это настолько точный, настолько сарояновский образ, что почти физически ощущаешь, как вздрагивает и замирает зал»⁶¹. Действительно, здесь режиссеру вместе со сценографом удивительным образом удалось схватить и воплотить детскую простоту, наивность и поэтичность Сарояна. Только в сарояновском мире у солнца может быть край (т. е. оно не шар, а круг), до него можно легко дотянуться и даже коснуться, и при этом ничуть не обжечься, хотя оно и излучает свет. Более того, по Сарояну, солнце даже можно спокойно остановить, не опасаясь за последствия планетарного масштаба. Ведь даже в детском сказочном стихотворении К.И. Чуковского «Краденое солнце» (1927) похищение крокодилем светила грозит катастрофой. Но в мире Сарояна все по-другому.

Джонни, «девятилетнего мальчика (хотя по виду трудно сказать, сколько ему на самом деле), подвижного и ловкого»⁶², играл его сверстник сын актрисы театра А.Р. Терёхиной Андрей Терёхин, впо-

⁵⁸ Моравек И. Драма на Сан-Бенито.

⁵⁹ Сароян У. В горах мое сердце... С. 13.

⁶⁰ Кудина В. Если остановить солнце...

⁶¹ Матвеев А. «Поэзия в моем сердце...».

⁶² Сароян У. В горах мое сердце... С. 13.



Спектакль «В горах мое сердце...». Московский театр имени В.В. Маяковского (1962). Джонни – А. Терёхин.

Музей Московского академического театра имени В.В. Маяковского.

связанные с непрофессионализмом юного исполнителя. Обычно роль Джонни доверяют состоявшимся актрисам амплу «травести» (так было, например, в ереванской постановке 1961 г., где Джонни играла В. Вардересян) или реже – начинающим актерам-студийцам (15-летний С. Люмет в нью-йоркском спектакле театра «Груп»; за океаном привлечение детей в постановку было нелегально). Московские критики исполнение роли школьником причисляли к актерским уда-



Спектакль «В горах мое сердце...». Московский театр имени В.В. Маяковского (1962). Джаспер Мак-Грегор – М.Д. Орлов.

Музей Московского академического театра имени В. В. Маяковского.

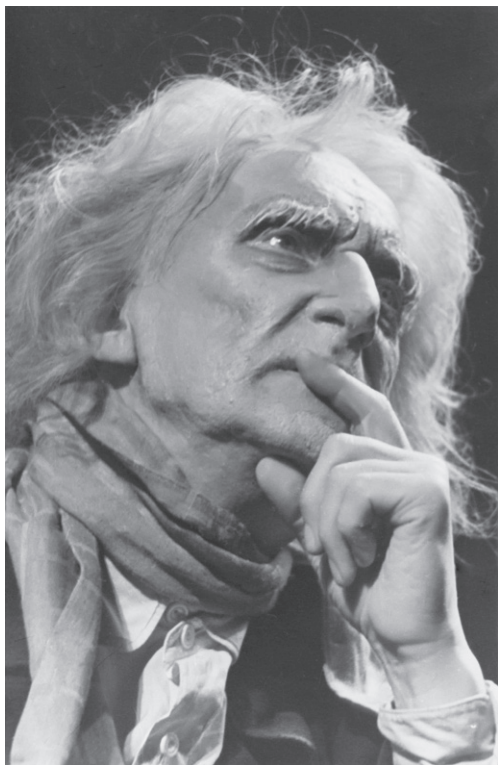
следствии связавший свою судьбу со сценой: окончив ГИТИС, он с 1974 г. по сегодняшний день служит актером в Московском драматическом театре имени А.С. Пушкина. Такое решение одного из главных героев сарояновской пьесы было подкупающим, хотя и несло в себе известные изъяны,

связанные с непрофессионализмом юного исполнителя. Обычно роль Джонни доверяют состоявшимся актрисам амплу «травести» (так было, например, в ереванской постановке 1961 г., где Джонни играла В. Вардересян) или реже – начинающим актерам-студийцам (15-летний С. Люмет в нью-йоркском спектакле театра «Груп»; за океаном привлечение детей в постановку было нелегально). Московские критики исполнение роли школьником причисляли к актерским удачам: «Особенно хорош мальчик Джонни в на редкость живом и непосредственном исполнении А. Терёхина»⁶³; «играет, точнее живет в этой роли так, что диву даешься пластической законченности образа»⁶⁴.

Престарелого шекспировского актера с трубой Джаспера Мак-Грегора играл Михаил Диомидович

⁶³ Анастасьев А. Радостная примета сезона.

⁶⁴ Залесский В. Талантливое решение.



Спектакль «В горах мое сердце...».

Московский театр имени В.В. Маяковского (1962).
Джаспер Мак-Грегор – М.Д. Орлов.

*Музей Московского академического театра имени
В.В. Маяковского.*

Орлов (1900–1992), «едва ли не единственный исполнитель возрастных ролей [в “Маяковке”. – М.Г.], в которых он всегда был достоверен и убедителен»⁶⁵. Сохранившиеся фотографии актера в этой роли свидетельствуют о том, что тот тщательным образом подошел к воплощению облика своего героя: добавил себе «армянский» нос и носил длинноволосый седой парик («львиную шевелюру»⁶⁶). Рецензенты разделились в оценке исполнения главного героя спектакля. Одни назвали его несомненной удачей: «М. Орлов весьма точно соразмерил в образе дозу патетики, романтики, краски благородства, простоты и человечности»⁶⁷; другие же посчитали напротив, что удалось далеко не все:

«Актер... хотел “поднять” образ над жизнью, обнаружить его романтическое существо. Но сделал он это прямолинейно, схематично»⁶⁸, «прибегает и к излишней декламации, и к эффектной красивости поз и жестов»⁶⁹.

⁶⁵ В.Д. [Виктор Яковлевич Дубровский]. Орлов М.Д. // Энциклопедия Театра Маяковского. С. 454.

⁶⁶ Анастасьев А. Радостная примета сезона.

⁶⁷ Залесский В. Талантливое решение.

⁶⁸ Анастасьев А. Радостная примета сезона.

⁶⁹ Юрасова Г. Не выпускать эстафеты! // Театральная жизнь. 1963. № 10 (май). С. 8.

«Армянский нос» был и у актрисы Зинаиды Самойловны Либерчук (1916–?), исполнявшей эпизодическую роль Бабушки, которая говорит в пьесе исключительно армянские слова. В свои 46 лет актриса создала запоминающийся и выразительный образ: «Тоска по родине, которая льется со дна глубоких, прекрасных глаз ее героини, приобретает обобщенное звучание огромного смысла. “Мать-Армения” – вот какой образ создала актриса»⁷⁰.

Столь непривычная для театра Охлопкова романтическая приподнятость стиля, с каким была поставлена здесь пьеса Сарояна, вызвала неприятие некоторых почитателей «Маяковки». То, чего так старательно добивался в своей работе Цициновский, было вменено ему отдельными критиками как раз в недостаток:

Почему-то глубоко поэтичная, задумчивая, как песня, драма-новелла приобрела на сцене театра не свойственную ей подчеркнутую театральность, романтическую приподнятость⁷¹.

Однако правильной было бы заменить в этом критическом высказывании местоимения – не «ей» (пьесе), а ему (театру Охлопкова). Тем не менее, более проникательные зрители все же находили, что Я. Цициновский показал «себя в этом спектакле поэтом сцены, поэтом *охлопковского* [курсив мой. – М.Г.] духа»⁷².

Хотя судьба московской постановки оказалась довольно короткой – она исчисляется всего несколькими годами (в отличие от ереванской, шедшей на протяжении трех десятилетий), – все же нет оснований сомневаться, что «в целом это была серьезная и добросовестная работа одного из “лаборантов”, не посрамившая того, кто ее вынес на сцену Театра им. Маяковского»⁷³.

Если в Ереване к работе над пьесой Сарояна были привлечены лучшие силы театральной Армении, ее слава и гордость (прежде всего, такие мастера, как В. Аджемян, Р. Нерсисян и В. Папазян), то в московском спектакле оказались задействованы хоть и талантливый, но все же режиссер-ученик и не самые яркие актеры охлопковской «Маяковки». Приходится признать, что спектакли «В горах мое серд-

⁷⁰ Матвеев А. «Поэзия в моем сердце...».

⁷¹ Юрасова Г. Не выпускать эстафеты! С. 8.

⁷² Волгин Б. Канонам вопреки. С. 192.

⁷³ Н.В. [Нина Велехова]. Цициновский Я.С.

це...» не вошли в «золотой фонд» этого театра⁷⁴ и состоялись благодаря причудливому соединению обстоятельств совершенно разного порядка – общественно-политических (ослабление идеологической цензуры во время хрущевской «оттепели») и внутритеатральных (постановка в Ереване, «армянин» Я.С. Цициновский и вера выдающегося режиссера Н.П. Охлопкова в своего ученика), а также эмиграции У. Сарояна из США в Европу и его третьему приезду в СССР.

Авторы московского спектакля попытались воплотить на сцене возвышенный, поэтический дух сарояновского произведения, отойти от бытового существования и найти яркую выразительную форму. А самое главное, выход пьесы Сарояна на столичную сцену в 1962 г. знаменовал начало долгой и довольно счастливой театральной судьбы драматургии американского автора в нашей стране.

ЛИТЕРАТУРА

- Американские театральные миниатюры. М.; Л.: Искусство, 1961.
- Анастасьев А.* Радостная примета сезона // Известия. 1962. 10 ноября.
- [*Аргус*]. Слухи и факты // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1960. 4 апреля.
- Арутюнян Б.* Армянский театр // История советского драматического театра: В 6 т. Т. 6. 1953–1967. М.: Наука, 1971. С. 295–313.
- Ахвердян Л.* «В горах мое сердце» // Театр. 1961. № 11. С. 118–120.
- Былков-Забайкальский В.С.* Ортодоксальные заметки провинциального режиссера. Ростов-на-Дону: Ростиздат, 2004.
- В.Д.* [Виктор Яковлевич Дубровский]. Орлов М.Д. // Энциклопедия Театра Маяковского. Весь Театр за 75 лет (Энциклопедический словарь). М.: Инкобук, 1999. С. 453–454.
- [«В горах мое сердце...»] // Орловский комсомолец. 1962. 16 сентября.
- [«В горах мое сердце...»] // Знамя юности (Минск, Белорусская ССР). 1962. 16 сентября.
- [«В горах мое сердце...»] // Вечерние новости (Вильнюс, Литовская ССР). 1962. 19 сентября.
- Волгин Б.* Канонам вопреки // Москва. 1962. № 12. С. 184–192.
- Григорян А.* Арно Бабаджанян. М.: Советский композитор, 1961.

⁷⁴ Эта постановка даже «не заслужила» никакого места, кроме как короткого упоминания, в неоднократно изданных летописях «Маяковки», написанных ее бессменным завлитом Д.Я. Дубровским: Московский Академический театр им. Вл. Маяковского. 1922–1972. [Альбом]. Авт.-сост. Д.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1974. С. 182; Московский академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Вл. Маяковского, 1922–1982 / Авт.-сост. Д.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1983. С. 204.

Гудков М.М. Драматургический дебют У. Сарояна: постановка «В горах мое сердце...» в Нью-Йоркском театре «Груп» (1939) // Актуальные проблемы литературы и культуры. Вып. 9. Ереван: Лингва, 2018. С. 33–45.

Гудков М.М. Музыка гор на Манхэттене: драматургический дебют У. Сарояна // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 283–309.

Гудков М.М., Андреасян А.Г. «Пьеса-песня»: Арно Бабаджанян и Уильям Сароян // Театрон. 2020. № 2 (32). С. 25–40.

Жидков В.С. Культурная политика и театр. М.: ИздАТ, 1995.

Залесский В. Талантливое решение (Пьеса У. Сарояна на сцене Театра имени Маяковского) // Вечерняя Москва. 1962. 2 октября.

Иванян Э.А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007.

Кудина В. Если остановить солнце... // Комсомольская правда. 1962. 16 октября.

Любимов Б.Н. <Интервью с В.Я. Вульфом>. Театральный мост: Об американской драме на московской сцене // Литературное обозрение. 1988. № 10. С. 76–82.

Матвеев А. «Поэзия в моем сердце...» // За медицинские кадры. 1962. 18 сентября.

Меликсетян Л.С. У. Сароян в советской критике (1935–1975 годы) // Кантех (Ереван). 2006. № 1. С. 34–47.

Меликсетян Л.С., Гончар-Ханджян Н.К. Уильям Сароян в американской критике, в русских переводах и критике. Библиография. Ереван: Издательство Ереванского государственного университета, 2008.

Моравек И. Драма на Сан-Бенито // Театральная жизнь. 1963. № 2. С. 13.

Московский Академический театр им. Вл. Маяковского. 1922–1972. [Альбом] / Авт.-сост. Д.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1974.

Московский академический ордена Трудового Красного Знамени театр имени Вл. Маяковского, 1922–1982 / Авт.-сост. Д.Я. Дубровский. М.: Искусство, 1983.

Н.В. [Нина Велехова]. Цициновский Я.С. // Энциклопедия Театра Маяковского. Весь Театр за 75 лет (Энциклопедический словарь). М.: Инкобук, 1999. С. 629.

Н.П. Охлопков: Статьи, воспоминания. М.: ВТО, 1986.

Н.С. [Наталья Давыдовна Старосельская]. Сароян У. // Энциклопедия Театра Маяковского. Весь Театр за 75 лет (Энциклопедический словарь). М.: Инкобук, 1999. С. 539–540.

Орлова Р.Д. Потомки Гекльберри Финна (Очерки современной американской литературы). М.: Советский писатель, 1964.

Орлова-Копелева Р.Д. Двери открываются медленно. М.: Независимая газета, 1994.

Ризаев С.А. Вардан Аджемян (серия «Мастера советского театра и кино»). М.: Искусство, 1978.

Ризаев С.А. Рачия Нерсесян. М.: Искусство, 1968.

Рябова Т.Б. Кинообразы американских небоскребов в советской политике пространства периода холодной войны (1946–1963) // Город. Среда. Политика. 2018 (Сборник материалов научно-практической конференции / Под ред. Л.А. Гайнутдиновой и М.В. Невзорова). СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2019. С. 90–93.

Самвелян Л. Сезон в Армении // Театр. 1960. № 6. С. 145–146.

Саноян Р.М. Загадка великого битлисса, уроженца Фрезно, штат Калифорния, США. Ереван: Зангак-97, 1998.

Сароян У. Автобиография // Интернациональная литература. 1935. № 10. С. 175–176.

Сароян У. Бесстрашный юнец на трапедии / Пер. И. Романовича // Интернациональная литература. 1935. № 8. С. 110–113.

Сароян У. Некрологи (Фрагменты из книги) / Пер. Н.А. Гончар // Сароян У. Армянин и Армянин: рассказы, повесть, пьеса, эссе. Ереван: Наири, 1994. С. 288–314.

Сароян У. Путь вашей жизни (Пьесы). М.: Искусство, 1966.

Сароян У. Туда, где свободен трапедии взлет... / Пер. Ю. Жуковой // Неделя. 1961. № 17. С. 8.

Сизенко Е.Е. Театр 1940-х – начала 1950-х годов // История русского драматического театра: от его истоков до конца XX века. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 564–585.

Соловьева И.Н. «Зеленая улица» // Московский Художественный театр. Сто лет: В 2 т. Т. 1. М.: МХТ, 1998. С. 175.

Тероганян М.И. Арно Бабаджанян (Монография). М.: Композитор, 2001.

Шахназарян В. «Все люди армяне» // Дружба народов. 2001. № 3. С. 218–223.

Шорина Л.В. Мир глазами театра: История Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова. Кишинев: Инесса, 2001.

Юрасова Г. Не выпускать эстафеты! // Театральная жизнь. 1963. № 10 (май). С. 6–8.

REFERENCES

Ahverdyan, L. “V gorah moe serdtse.” [“My Heart’s in the Highlands.”] *Teatr* 11 (1961): 118–120. (In Russ.)

Amerikanskie teatral’nye miniatjury [*American Theatre Miniatures*]. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1961. (In Russ.)

Anastasiev, A. “Radostnaia primeta sezona.” [“Joyous Sign of the Season.”] *Izvestiia* (10 Nov. 1962). (In Russ.)

[Argus]. “Slukhi i fakty.” [“Rumors and Facts.”] *Novoe russkoe slovo* (4 Apr. 1960). (In Russ.)

Arutyunyan, B. “Armianskii teatr.” [“Armenian Theater.”] *Istoriia sovetskogo dramatičeskogo teatra* [History of the Soviet Drama Theater]: in 6 vols. Vol. 6. 1953–1967. Moscow: Nauka Publ., 1971: 295–313. (In Russ.)

Bylkov-Zabaikalsky, V.S. *Ortodoksal'nye zametki provintsial'nogo rezhissera* [Orthodox Notes of a Provincial Director]. Rostov-on-Don: Rostizdat Publ., 2004. (In Russ.)

Dana, H.W.L. *Drama in Wartime Russia*. New York: National Council of American-Soviet Friendship, 1943.

Grigoryan, A. *Arno Babadjanyan* [Arno Babajanyan]. Moscow: Sovetsky Compozitor Publ., 1961. (In Russ.)

Grigoryan, V. [Գրիգորյան, Վ]. *Վիշալ Մարոյանը հայ թատրոնում* [Saroyan in Traditional Armenian Theatre]. Երևան [Yerevan]: Վան Արյան [Van Aryan], 2010. (In Armenian, Russ., Eng.)

Gudkov, M.M. “Dramaturgicheskii debiut W. Saroyana: postanovka ‘V gorakh moe serdtse...’ v N'iu-Iorkskom teatre ‘Grup’ (1939).” [“W. Saroyan’s Dramaturgy Debut: Production ‘My Heart’s in the Highlands’ in the Group Theatre (1939, NYC).”] *Aktual'nye problemy literatury i kul'tury* [Contemporary Issues of World Literature and Culture]. Vol. 9. Yerevan: Lingva Publ., 2018: 33–45. (In Russ.)

Gudkov, M.M. “Muzyka gor na Mankhettene: dramaturgicheskii debiut W. Saroyana.” [“Music of the Highlands in Manhattan: William Saroyan’s Debut.”] *Literatura dvukh Amerik* 5 (2018): 283–309. (In Russ.)

Gudkov, M.M., Andreyan, A.G. “‘P'esa-pesnya’: Arno Babadjanyan and William Saroyan.” [“‘Play-song’: Arno Babadjanyan and William Saroyan.”] *Teatron* 2 (2020): 25–40. (In Russ.)

Ivanyan, E.A. *Kogda govoriat muzy. Istoriia rossiisko-amerikanskikh kul'turnykh svyazei* [When the Muses Speak. History of Russian-American Cultural Relations]. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia Publ., 2007. (In Russ.)

Kudina, V. “Esli ostanovit' solntse...” [“If You Stop the Sun...”] *Komsomol'skaia Pravda* (16 Oct. 1962). (In Russ.)

Lyubimov, B.N. “<Interv'iu s V.Ya. Vul'fom>. Teatral'nyi most: Ob amerikanskoi drame na moskovskoi stsene.” [“< Interview with V.Ya. Wulf>. Theater Bridge: About American Drama on the Moscow Stage.”] *Literaturnoe obozrenie* 10 (1988): 76–82. (In Russ.)

Matveev, A. “Poeziiia v moem serdtse...” [“Poetry in My Heart...”] *Za meditsinskie kadry* (18 Sept. 1962). (In Russ.)

Meliksetyan, L.S. “W. Saroyan v sovetskoy kritike (1935–1975 gody).” [“W. Saroyan in Soviet Criticism, 1935–1975.”] *Kanteh* (Yerevan) 1 (2006): 34–47. (In Russ.)

Meliksetyan, L.S., Gonchar-Khanjyan, N.K. *William Saroyan v amerikanskoy kritike, v russkikh perevodah i kritike. Bibliografija* [William Saroyan in American Criticism, Russian Translations and Criticism. Bibliography]. Yerevan: Yerevan State University Publ., 2008. (In Russ.)

Moravek, I. “Drama na San-Benito.” [“Drama on San Benito.”] *Teatral'naya zhizn'* 2 (1963): 13. (In Russ.)

Moskovskiy Akademicheskij teatr im. Vl. Mayakovskogo. 1922–1972. [Mayakovskiy Moscow Academic Theater. 1922–1972]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1974. (In Russ.)

Moskovskiy Akademicheskij ordena Trudovogo Krasnogo Znameni teatr im. Vl. Mayakovskogo. 1922–1982. [Mayakovskiy Red Labor Banner Moscow Academic Theater. 1922–1982]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. (In Russ.)

N.P. Okhlopkov: Stat'i, vospominaniya [N.P. Okhlopkov: Articles, Memoirs]. Moscow: VTO Publ., 1986. (In Russ.)

N.S. [Natalia Davidovna Staroselskaya]. “Saroyan W.” [“Saroyan W.”] *Entsiklopediia Teatra Maiakovskogo. Ves' Teatr za 75 let (Entsiklopedicheskii slovar')* [Encyclopedia of Mayakovskiy Theatre. For 75 years (Encyclopedic Dictionary)]. Moscow: Inkombuk Publ., 1999: 539–540. (In Russ.)

N.V. [Nina Velekhova]. “Tsitsinovskii Ya.S.” [“Tsitsinovskii Ya.S.”] *Entsiklopediia Teatra Maiakovskogo. Ves' Teatr za 75 let (Entsiklopedicheskii slovar')* [Encyclopedia of Mayakovskiy Theatre. For 75 years (Encyclopedic Dictionary)]. Moscow: Inkombuk Publ., 1999: 629. (In Russ.)

Orlova, R.D. *Potomki Gekl'berri Finna (Ocherki sovremennoy amerikanskoy literatury)* [Descendants of Huckleberry Finn (Essays on Modern American Literature)]. Moscow: Sovetskiy pisatel' Publ., 1964. (In Russ.)

Orlova-Kopeleva, R.D. *Dveri otkrivayutsya medlenno* [Doors Open Slowly]. Moscow: Nezavisimaya gazeta Publ., 1994. (In Russ.)

Rizaev, S.A. *Rachiya Nersesyan* [Rachiya Nersesyan]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. (In Russ.)

Rizaev, S.A. *Vardan Adzhemyan* [Vardan Adzhemyan]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1978. (In Russ.)

Ryabova, T.B. “Kinoobrazy amerikanskih neboskrebov v sovetskoj politike prostranstva perioda holodnoj vojny (1946–1963).” [“Movie Images of American Skyscrapers in the Soviet Space Policy of the Cold War Period (1946–1963).”] *Gorod. Sreda. Politika. 2018* [City. Environment. Politics. 2018]. Saint Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia Publ., 2019: 90–93. (In Russ.)

Samvelyan, L. “Sezon v Armenii.” [“Season in Armenia.”] *Teatr* 6 (1960): 145–146. (In Russ.)

Sanoyan, R.M. *Zagadka velikogo bitliska, urozhenca Frezno, shtat Kaliforniya, SShA* [Mystery of the Great Man from Bitlis, Native of Fresno, California State, USA]. Yerevan: Zangak-97 Publ., 1998. (In Russ.)

Saroyan, W. “Avtobiografiya.” [“Autobiography.”] *Internatsional'naya literatura* 10 (1935): 175–176. (In Russ.)

Saroyan, W. “Besstrashny yunets na trapetsii.” [“The Daring Young Man on the Flying Trapeze.”] *Internatsional'naya literatura* 8 (1935): 110–113. (In Russ.)

Saroyan, W. “Nekrologi (Fragmenty iz knigi).” [“Obituaries (Fragments from the Book).”] Saroyan, W. *Armyanin i Armyanin: Rasskazy, povest', p'esa, esse* [The

Armenian and the Armenian: Stories, Novella, Play, Essay. Yerevan: Nairi Publ., 1994: 288–314. (In Russ.)

Saroyan, W. *Put' vashey zhizni* [*The Time of Your Life*]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1966. (In Russ.)

Saroyan, W. “Tuda, gde svobodnoe trapetsii vzlet...” [“The Daring Young Man on the Flying Trapeze.”] *Nedelya* 17 (1961): 8. (In Russ.)

Shahnazaryan, V. “Vse liudi armiane.” [“All People Are Armenians.”] *Druzhiba narodov* [*Friendship of Nations*] 3 (2001): 218–223. (In Russ.)

Shorina, L.V. *Mir glazami teatra: Istoriia Gosudarstvennogo russkogo dramaticheskogo teatra im. A.P. Chekhova* [*World Through the Eyes of the Theater: The History of the A.P. Chekhov's State Russian Drama Theater*]. Kishinev: Inessa Publ., 2001. (In Russ.)

Sizenko, E.E. “Teatr 1940-kh – nachala 1950-kh godov.” [“Theater of the 1940s – Early 1950s.”] *Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: ot ego istokov do kontsa XX veka* [*History of the Russian Drama Theater: From Its Origins to the End of the XX Century*]. Moscow: RATI–GITIS Publ., 2009: 564–585. (In Russ.)

Solovyova, I.N. “Zelenaia ulitsa.” [“Green Street.”] *Moskovsky Khudozhestvenny teatr. Sto let* [*Moscow Art Theater. One Hundred Years*]: 2 vols. Vol. 1. Moscow: MAT Publ., 1998. (In Russ.)

Teroganyan, M.I. *Arno Babadzhanian (Monografiya)* [*Arno Babajanyan (Monograph)*]. Moscow: Kompozitor Publ., 2001. (In Russ.)

V.D. [Dubrovsky Viktor Yakovlevich]. “Orlov M.D.” [“Orlov M.D.”] *Entsiklopediia Teatra Maiakovskogo. Ves' Teatr za 75 let (Entsiklopedicheskii slovar')* [*Encyclopedia of Mayakovsky Theatre. For 75 years (Encyclopedic Dictionary)*]. Moscow: Inkombuk Publ., 1999: 453–454. (In Russ.)

“[‘V gorah moe serdtse...’]” [“My Heart's In the Highlands.”] *Orlovskiy komsomolets* (16 Sept. 1962). (In Russ.)

“[‘V gorah moe serdtse...’]” [“My Heart's In the Highlands.”] *Vechernie novosti* (Vil'nyus, Litovskaya SSR) (19 Sept. 1962). (In Russ.)

“[‘V gorah moe serdtse...’]” [“My Heart's In the Highlands.”] *Znamia yunosti* (Minsk, Belorusskaya SSR) (16 Sept. 1962). (In Russ.)

Volgin, B. “Kanonam vopreki.” [“Contrary to the Canons.”] *Moskva* 12 (1962): 184–192. (In Russ.)

Yurasova, G. “Ne vypuskat' estafety!” [“Do not Release the Relay!”] *Teatral'naya zhizn'* 10 (1963): 6–8. (In Russ.)

Zalessky, V. “Talantlivoe reshenie (P'esa W. Saroyana na stsene Teatra imeni Maiakovskogo).” [“Talented Solution (A Play by W. Saroyan on the Stage of the Mayakovsky Theater.”] *Vecherniaia Moskva* (2 Oct. 1962). (In Russ.)

Zhidkov, V.S. *Kul'turnaia politika i teatr* [*Cultural Policy and Theater*]. Moscow: IzdAT Publ., 1995. (In Russ.)

Анастасия ГЛАДОЩУК

ТЕАТР В ПОИСКАХ МИФА: АНТОНЕН АРТО И МИГЕЛЬ АНХЕЛЬ АСТУРИАС

Аннотация: Одно из магистральных направлений в театральном искусстве XX века связано с возрождением ритуальных практик и поисками «нового мифа», что в полной мере проявилось в концепции «театра жестокости» А. Арто. Миф для Арто – одновременно цель и средство невербальной коммуникации со зрителем: создавая новый миф, театр обнажает и побеждает недуги современности; воскрешая древний, становится проводником первичных, метафизических «сил» «великих культур». Наиболее близкими своей концепции Арто находил культуры мезоамериканские: показательно, что первым спектаклем «театра жестокости» должна была стать четырехактная драма «Завоевание Мексики» (1933). В этой перспективе особую ценность обретает тот факт, что в ноябре 1930 г. М.А. Астуриас печатает по-французски статью-манифест «Размышления о возможности создания американского театра в индейском духе», в которой предвосхищает идею Арто о необходимости театрализации мифа. Изложенная в манифесте программа реализуется в заключительном тексте второго, расширенного издания «Легенд Гватемаль» (1948) – драме «Кукулькан». Обосновавшись в Париже с 1924 г., Астуриас воспринимал те же эстетические импульсы, что и Арто: сюрреализм, авангардное кино, «Русские балеты», примитивизм во всех его формах, – но их оценки и ориентиры не всегда совпадали. Параллельное чтение манифеста и парижских хроник позволяет определить, какую роль сыграл контекст в формировании театральной теории Астуриаса, основные положения которой изоморфны принципам Арто: акцентирование цвета и диспропорций в декорациях, упразднение сцены, использование масок, формализация жестов, стремление освободить сценическую речь от риторики и сообщить слову религиозную силу. Однако к общей цели они идут разными путями: миф в театре Астуриаса актуализируется не в трагически-ритуальном, а в игровом модусе и не только мизансценическими средствами. Миф для Астуриаса – прежде всего унаследованный язык, поэтому ход действия в «Кукулькане» определяет речь, «сила Слова», в соответствии с индейской философией.

Ключевые слова: Антонен Арто, Мигель Анхель Астуриас, театр, миф, манифест, авангардный примитивизм, франко-латиноамериканские литературные связи, реценция.

© 2020 Анастасия Валерьевна Гладощук (кандидат филол. наук; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия) appletart@mail.ru



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82.2

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-236-260>

Anastasia GLADOSHCHUK

THEATRE IN SEARCH OF THE MYTH: ANTONIN ARTAUD AND MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Abstract: Two tendencies define one of the “master-currents” (Ch. Innes) in the XXth century drama, epitomized by Antonin Artaud’s “theatre of cruelty”: revival of ritual practices and search for a “new myth”. Artaud perceives the Myth both as the end and the means: by creating a new myth, theatre reveals and heals illnesses of modernity; by reviving the ancient, theatre conducts the primitive, metaphysical “forces” of the “great cultures”. Particularly attracted to the Mesoamerican world, Artaud intended to stage “The Conquest of Mexico” (1933), a drama in four acts, to inaugurate his new theatre. Considering this, a special relevance should be given to the fact that M.A. Asturias’s article–manifesto “Reflections on the Possibility of an American Theatre in Indian spirit” was published in November 1930, anticipating Artaud’s conception of theatre based on myth. The ideas stated in the manifesto will be put into practice in “Cuculcán” play, the last piece of the “Legends of Guatemala”, second edition (1948). Settled in Paris since 1924, Asturias received the same aesthetic impulses as Artaud did: surrealism, avant-garde cinematography, “Ballets russes”, primitivism in all its forms. However, their preferences were not thoroughly the same. A parallel reading of the manifesto and the chronicles reveals how Asturias’s ideas on theatre correspond to the cultural context. It can be affirmed that many of Asturias’s and Artaud’s principles are isomorphic: accentuation of colour and disproportion in decorations, abolition of stage, use of masks, formalized movements, rejection of rhetoric and declamation, revelation of word’s religious force. Yet the ways Asturias and Artaud work with myth differ: it is in a playful, not tragic and ritualistic mode that myths are being actualized in Asturias’s theatre, and not only by means of “mise en scène”. Asturias considers the Myth as an inherited language, that is why the action in “Cuculcán” is determined by speech and what he calls “the Word’s value”, in accordance with indigenous philosophy.

Keywords: Antonin Artaud, Miguel Ángel Asturias, theatre, myth, manifesto, avant-garde primitivism, French–Latin American literary contacts, reception.

© 2020 Anastasia V. Gladoshchuk (PhD; National Research University “Higher School of Economics”, Russia) appletart@mail.ru

Anastasia GLADOSHCHUK

EL TEATRO EN BUSCA DEL MITO: ANTONIN ARTAUD Y MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS

Resumen: Una de las corrientes magistrales del arte dramático del siglo XX se define por la reanimación de prácticas rituales y la búsqueda del “nuevo mito”: las dos tendencias plasmadas en la concepción del “teatro de la crueldad” de Antonin Artaud. Artaud considera el mito a la vez como el objetivo y el medio de la comunicación no verbal con el espectador: por la creación del mito nuevo el teatro descubre y cura las enfermedades de la modernidad; por la reanimación del mito antiguo el teatro conduce las “fuerzas” metafísicas primitivas de las “grandes culturas”. Particularmente atraído por la cultura mesoamericana, Artaud pensaba en inaugurar su “teatro de la crueldad” por “La Conquista de México” (1933), el drama en cuatro actos. En ese contexto cobra especial significación el hecho de que en noviembre de 1930 Miguel Ángel Asturias publica la traducción francesa del artículo-manifiesto “Reflexiones sobre las posibilidades del teatro americano en espíritu indígena”, donde se anticipa a Artaud en exigir la teatralización del mito. Las ideas formuladas en el manifiesto se realizarán en el último texto de la segunda edición de “Las Leyendas de Guatemala” (1948), el drama “Cuculcán”. Instalado en París desde 1924, Asturias recibía los mismos impulsos estéticos que Artaud: el surrealismo, el cine de vanguardia, los Ballets rusos, el primitivismo en todas sus formas. Sin embargo, sus opiniones y preferencias no coincidían por completo. Una lectura paralela del manifiesto y de las crónicas parisinas de Asturias permite determinar el papel del contexto en la formación de su teoría teatral, que se revela isomorfa en gran parte con los principios de Artaud: acentuación del color y desproporción en el decorado, abolición del tablado, uso de máscaras, formalización de gestos, supresión de la retórica por la fuerza religiosa de la palabra. A pesar de tener objetivos comunes, Asturias y Artaud seguían vías diferentes: el mito en el teatro de Asturias se actualiza no de modo trágico-ritual, sino como juego y no solo por medio de la puesta en escena. El mito para Asturias es sobre todo el lenguaje heredado. Así que el desarrollo de la acción en “Cuculcán” está determinado por el diálogo, el “valor de la Palabra”, de acuerdo con la filosofía indígena.

Palabras clave: Antonin Artaud, Miguel Ángel Asturias, teatro, mito, manifiesto, primitivismo vanguardista, contactos franco-latinoamericanos, recepción.

© 2020 Anastasia V. Gladoshchuk (Doctora en Filología, investigadora de la Universidad Nacional de Investigaciones “Escuela Superior de Economía”, Rusia) apletart@mail.ru

В истории франко-латиноамериканских литературных контактов не так много «театральных» эпизодов: как отмечает О. Обрегон, преодоление этапа подражания шло гораздо медленнее, чем в прозе и поэзии, «взаимной» рецепция становится лишь со второй половины XX в.¹ В этой перспективе особую ценность обретает тот факт, что в ноябре 1930 г. в парижском журнале *Revue de l'Amérique Latine* печатается статья-манифест Мигеля Анхеля Астуриаса «Размышления о возможности создания американского театра в индейском духе» (“Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène”)² в переводе Жоржа Пильмана³. Отражая магистральные приемы и понятия эпохи и в этом смысле с ней синхронизируясь, Астуриас предвосхищает одну из главных идей А. Арто на этапе создания «театра жестокости»: необходимость возрождения в театре Мифов, в том числе и прежде всего мезоамериканских. Имело ли место влияние, пусть неосознанное, или типологическое схождение? Несомненно одно: у обеих теорий есть общий источник – культура доколумбовой Америки.

О знакомстве Арто с памятниками индейской словесности свидетельствует черновик письма генеральному секретарю Французского альянса от 14 декабря 1935 г., в котором представлен план его мексиканских лекций. Арто собирался отдельно говорить о «поэтическом и магическом духе Пополь-Вуха» в сравнении с другими священными текстами, а также показать, как этот дух – «высокая поэзия,

¹ Obregón, O. “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia.” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 40 (1983): 19, 33.

² Asturias, M.A. “Réflexions sur la possibilité d’un théâtre américain d’inspiration indigène.” *Revue de l’Amérique Latine* 107:XX (Nov. 1930): 434–439. Журнал просуществовал с января 1922 по 1932 гг. и выходил каждый месяц, все материалы публиковались по-французски. На родине писателя статья увидит свет лишь два года спустя в журнале *Nosotras*, затем будет перепечатана в *El Imparcial* под заглавием «Возможности американского театра» (“Las posibilidades de un teatro americano”, 18 июня 1932 г.). Во вступлении от редакции говорилось: «Представляем интереснейшую статью нашего дорогого земляка и постоянного автора *El Imparcial*, Мигеля Анхеля Астуриаса, о возможностях американского театра [...] Эта статья Астуриаса, несомненно, откроет интересную дискуссию по вопросам, занимающим умы в цивилизованных странах».

³ Жорж Пильман станет одним из трех главных французских переводчиков Астуриаса, среди его работ – перевод романа «Сеньор Президент». Интересно, что перевод одной из частей книги «Театр и его двойник» Арто также опередил оригинал: по инициативе Жюлья Сюпервьеля осенью 1932 г. в знаменитом журнале *Sur* печатается эссе «Алхимический театр» [Artaud, A. “El teatro alquímico.” *Sur* II (1932): 179–184].

магия и метафизика Пополь-Вуха, Рабиналь-ачи, Ольянтая, Пирамид Чичен-Ицы, Иероглифов Майя и т.д.» – проникает в современное искусство («Сюрреализм, Кубизм, Пикассо, Кирико, Бальтюс»)⁴. Представляется вероятным, что Арто читал «Пополь-Вух» в новом переводе, изданном в 1925 г. профессором Жоржем Рейно, – крупнейшим европейским специалистом по языкам и литературе центральной Америки, учеником которого становится Астуриас вскоре после переезда в Париж. Вместе с Хосе Марией Гонсалесом де Мендоса Астуриас будет работать над испанским переводом «Пополь-Вуха» на основе французской версии Рейно⁵.

Хотя в текстах, составивших книгу «Театр и его двойник» (1931–1935 гг.; публ. 1938 г.) нет прямых отсылок к индейскому искусству, очевидно, что идея особой «Красной Культуры»⁶, последовательно развиваемая Арто в лекциях и статьях «мексиканского периода»⁷ (1935–1936 гг.), формировалась параллельно новой театральной эстетике и в ней участвовала, поскольку сценарий четырехактной драмы «Завоевание Мексики» (*La Conquête du Mexique*), которая должна была стать первым спектаклем «театра жестокости», как о том заявлено во втором манифесте, был написан к началу 1933 г.⁸

Чем обусловлен выбор сюжета Конкисты? Почему Иерусалиму Арто предпочел Теночтитлан? «Взятие Иерусалима» – один из девяти намеченных в первом манифесте спектаклей репертуара: «5. Взятие Иерусалима, согласно Библии и Истории; отсюда – кроваво-красный цвет, чувство потерянности, смятение душ, которым затронута все, даже свет; вместе с тем – метафизические прения пророков, то жуткое

⁴ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII. P.: Gallimard, 1973: 351. Здесь и далее перевод всех цитат наш. – А.Г.

⁵ Перевод будет опубликован в начале 1927 г. в издательстве *Paris-América* под заглавием «Боги, герои и люди древней Гватемалы, или Книга совета индейцев киче Пополь-Вух» (*Los dioses, los héroes y los hombres de Guatemala antigua, o el libro del consejo Popol-Vuh de los indios quichés*).

⁶ Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984: 177.

⁷ О поездке Арто в Мексику см. подробнее: *Глаголюк А.В.* Мексика в поле сюрреалистической революции // *Литература и революция. Век двадцатый*. М.: Литфакт, 2018. С.436–462; *Глаголюк А.В.* Паломники красной земли // *Иностранная литература*. 2019. №6. С.229–233; *Арто А.* Вечная культура Мексики / Пер. А.В. Глаголюк // *Иностранная литература*. 2019. №6. С.234–237.

⁸ См. письма Арто к Жану Полану и Андре Ролану де Реневиллю от 22 января 1933 г. [Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.V. P.: Gallimard, 1964: 197–200]. Первая читка состоялась спустя год, 6 января 1934 г., на квартире Лиз Деарм.

умственное возбуждение, что они порождают и что бьет – в физическом смысле – по Царю, Храму, Толпе и Событиям⁹. Заметим, что оба сюжета, иудейский и мексиканский, восходят к древней традиции представления разнообразных завоеваний. В Испании они оформились в так называемых «танцах мавров и христиан», под влиянием которых в XVI в. в Новом Свете возникают собственно «танцы Конквисты»¹⁰. По свидетельству епископа Юкатана Кресенсио Каррильо-и-Анкона, подобного рода действия разыгрывались и в середине XIX в.¹¹ Если Арто становится продолжателем этой традиции, то лишь формально, поскольку решительно не приемлет ее идеологической основы: утверждение превосходства иудео-христианской цивилизации. Следовательно, «преимущество» мексиканской темы должно быть связано с тем, что антагонизм религий и мировоззрений в ней явлен с большей контрастностью и драматизмом.

Сам Арто объясняет свой выбор «чрезвычайной» актуальностью социально-духовных проблем, вызванных гегемонией западноевропейской культуры в мире, и необходимостью рассудить по справедливости «христианские» и «языческие расы». В первой, общетеоретической, части манифеста говорится:

Театр Жестокости изберет те сюжеты и темы, что отвечают тревогам и волнениям нашего времени. [...] Это будут космические, всеобъемлющие темы, интерпретации старинных текстов, древних космогоний: мексиканской, индийской, иудейской, иранской и проч. [...] Великие социальные перевороты, борьба народов и рас, природные стихии, игра случая, притяжение неотвратимого обнаружат себя либо косвенно, в возбужденных жестах персонажей под стать богам, героям или чудовищам мифического масштаба, либо прямо, в формах материальных, полученных новыми научными методами. Эти боги или герои, эти чудовища, эти природные и космические стихии будут

⁹ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV. P.: Gallimard, 1964: 119. Арто говорит об эпизоде библейской, а не средневековой истории: скорее всего, он имел в виду приход к власти царя Ирода Великого.

¹⁰ Ramos Smith, M. *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1979: 17, 21–25. В 1539 г. в Глашкале было разыграно «Взятие Иерусалима», в Мехико – «Взятие Родоса».

¹¹ *Literatura maya*. Caracas: Biblioteca Ayacucho; Editorial Galaxis, 1980: 292, 349.

представлены в соответствии с образами старинных священных текстов и древних космогоний¹².

Обращает на себя внимание настойчивая апелляция к текстам, мотивируемая желанием вскрыть мифическое измерение современности (“...dégager les Mythes de l’homme et de la vie moderne”¹³), ее метафизические основы, что несколько не противоречит стремлению Арто преодолеть зависимость современного театра от слова, поскольку работа с источниками, по его мысли, ограничивается планом содержания. В плане выражения же ведущая роль переходит к невербальным составляющим спектакля: когда театр проникнется поэзией «первоначальных Мифов» (“Mythes primitifs”), способной захватить самого рассеянного зрителя, «мы потребуем, чтобы эти древние конфликты воплотились и, главное, актуализировались не в тексте, а на сцене», то есть были переданы движениями и жестами, не опосредованными речью.

«Устав от опытов Копо, Дюллена, Бати, занятых сценической пластикой, молодой французский театр ищет миф, и он почти у цели. Пресловутое “уважение к тексту”, придуманное Жаком Копо, ничего, кроме старых текстов, не принесло, тогда как современному театру нужны не тексты, а “язык”, и этот “язык” – не в том, что говорит хор, он – в пространстве»¹⁴, – так начинает Арто написанную в Мексике статью «Французский театр в поисках мифа» (1936). События Конкиты – момент гибели «Мифов, чья сила продолжала расти»¹⁵ – открывали для такого поиска широкое поле. Именно поэтому у драмы нет однозначной развязки. Остановливая действие в момент погребения Монтесумы, то есть почти за год до начала осады Теночтитлана, Арто будто надеется запечатлеть Мифы в канун катастрофы, обратить

¹² Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 147–148.

¹³ Ibid.: 147.

¹⁴ “El teatro francés busca un mito”, опубли. 28 июня 1936 г. в газете *El Nacional*. [Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*: 154]. Эта и целый ряд других статей, собранных Луисом Кардосой-и-Арагоном, известны нам только в переводе на испанский, французские оригиналы утрачены. В Собрании сочинений Арто данные тексты представлены в обратном переводе Мари Дезон (под этим псевдонимом была вынуждена скрываться Пола Тевенен, которой Арто доверил издание всего им написанного) и Филиппа Соллерса [Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII: 254; Bradu, F. *Artaud, todavía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008: 106].

¹⁵ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.VIII: 162. Из подготовительных материалов к мексиканским лекциям («Мексика и цивилизация»).

историю вспять. Финальная сцена может быть интерпретирована в свете чудовищного поражения испанцев в ночь с 30 июня на 1 июля 1520 г. – так называемой «Ночи печали» (*La noche triste*):

Повсюду – будто глухое цветение, распускаются звуки, слова, ядовитые цветы, взрывающиеся у самой земли. Взметнулся религиозный дух – и склонились головы, до слуха доносится рев, грозные, отрывистые звуки вторят прихотливым напевам моря, набегающего на широкий песчаный берег, вторят скалам, дробящим утес. Погребение Монтекумы. Топот, шепот. Толпа индейцев, чьи шаги звенят, как клешни скорпиона. Затем – смятение, тление, огромные головы с раздувшимися от запахов носами, везде, всюду – громадные испанцы-калеки. Как гигантская волна, внезапная гроза, дождь, захлестывающий море, – восстание, увлекающее за собой толпу со всех концов, вместе с мертвым телом Монтекумы, раскачивающимся над головами, как корабль. Судороги схватки, головы загнанных испанцев пеняются, разбитые в кровь, по замшелым стенам¹⁶.

Представляя свое видение Конкисты как борьбы европейского хаоса и анархии с «глубокой духовной гармонией» индейской цивилизации, Арто дает проявиться архетипическому конфликту судьбы и человеческой воли, сталкивая Монтекуму¹⁷ с самим собой, с Кортесом и с восставшим народом, чтобы в конечном итоге вывести на поверхность «ложной цивилизованности» заряженные коллективной энергией Мифы, посредством которых можно обрести «силу» (одно из ключевых в эстетике Арто понятий) и ту «истинную культуру», что претворяется в его воображении в образе Пернатого Змея, открывающем книгу «Театр и его двойник»: «В бесконечных изгибах тела Змея Кетцалькоатля есть гармония, потому как в них, извиваясь и застывая, выражает себя дремлющая сила; напряженность форм призвана пленить и пробудить силу пронзительных музыкальных созвучий»¹⁸ («Театр и культура»). Именно Пернатый Змей становится героем пьесы Астуриаса «Кукулькан»¹⁹, на основе которой и был создан манифест

¹⁶ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.V: 28–29.

¹⁷ Имя дается не в индейской, а европейской огласовке, в той форме, в какой его использует Арто.

¹⁸ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 15.

¹⁹ Так майя именовали легендарного предводителя тольтеков Кетцалькоатля.

«Возможности американского театра», но его образ отвечает иной концепции мифа.

По многочисленным хроникам, статьям и репортажам, написанным Астуриасом для гватемальской газеты *El Imparcial* за девять лет жизни в Париже (1924–1933), мы можем установить, что над первой версией «Кукулькана» он работал в 1928–1932 гг., то есть параллельно с «Легендами Гватемалы»²⁰: «...по договоренности с директором одного известного мадридского театра я готовлю небольшую одноактную пьесу на майяскую тему, с тремя персонажами и очень простыми декорациями»²¹ (23 августа 1930); «В одной статье [«Возможности американского театра» – А.Г.], которую в прошлом году опубликовало несколько южноамериканских газет, я отстаивал мысль, что театру в Америке следует прежде всего вернуться к маскам, и наметил контуры пьесы “Кукулькан”: с тех пор я успел ее написать, а мексиканский скульптор Херман Куэто – изготовить маски»²² (1 января 1932). Генетическая связь пьесы с «Легендами» подтверждается тем, что в архиве писателя было обнаружено четыре варианта прозаической «Легенды о Кукуле», текстуально очень близких к первым сценам²³. Окончательную форму пьесы примет только в составе второго, расширенного издания «Легенд», увидевшего свет в год смерти Арто²⁴.

²⁰ Первое издание «Легенд Гватемалы» вышло в апреле 1930 г. в Мадриде малым тиражом (всего 200 экземпляров). Вскоре, стараниями друзей писателя, во французских журналах стали появляться переводы фрагментов книги. Тогда же «Легенды» привлекают внимание авторитетного переводчика испаноязычной литературы Франсиса де Миомандра: он был настолько захвачен текстом, что обратился к автору с просьбой предоставить ему права на перевод, уже наполовину завершив работу. В следующем же году Астуриас был удостоен премии Силья Монсегюр, присуждаемой лучшей книге испано-американского автора в переводе на французский язык. По просьбе Миомандра, Поль Валери пишет небольшое письмо–предисловие для первого французского издания, увидевшего свет в Марселе в конце 1932 г. Впоследствии этот текст Валери воспроизводился во всех испаноязычных изданиях Астуриаса.

²¹ Asturias, M.A. *París, 1924–1933: Periodismo y creación literaria*. Madrid: ALLCA XX, 1988: 440. Здесь и далее указываются даты публикации хроник, даты написания же остаются нам неизвестны.

²² Asturias, M.A. *París*: 465.

²³ Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000: 333–347. Однако сам Астуриас подчеркивал, что «Кукулькан», в отличие от «Легенд» – плод работы сил «бессознательного» [López Álvarez, L. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974: 80].

²⁴ Asturias, M.A. *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Pleamar, 1948. Во второе издание также вошла легенда «Колдуны весенней бури» (*Los brujos de la tormenta primavera*).

За это время Астуриас, конечно, мог прочитать его работы и в оригинале, и в переводе²⁵, однако основные положения театральной теории, нашедшей воплощение в «Кукулькане», изменений не претерпели, как о том свидетельствует рецензия на спектакль гватемальца Карлоса Хирона Серны, опубликованная 27 августа 1947 г. в *El Imparcial*:

Много лет назад на страницах газеты, которую вы держите в руках, в той же самой рубрике, я напечатал эссе о возможностях гватемальского театра в индейском духе и с тех пор, увлекшись романом и поэзией, к этому вопросу не возвращался. Но по счастливому стечению обстоятельств недавно я побывал на драме-балете «Киче-ачи» Карлоса Хироны Серны [...] и все мои интуиции относительно того, что может дать театр, впитавший цвета гватемальской – и, шире, американской – природы и легенд, получили подтверждение²⁶.

Переходя к анализу концепции Астуриаса, необходимо представить сам текст манифеста:

ВОЗМОЖНОСТИ АМЕРИКАНСКОГО ТЕАТРА²⁷

Пьеса на основе мифа майя-киче – литературная авантюра, на которую нас уговорил один озорник, – заставила нас задуматься о том, что может дать Америка – американская сельва – современной сцене. Нижеследующие заметки – плод этих размышлений.

1. Источники.

Задумавшись о том, какими средствами мы располагаем, и обратившись к источникам (а их в общем и целом огромное множество), мы должны сказать, что в Америке есть только две подлинно автохтонные драмы: «Воин из Рабиналя» (майя-киче) и «Ольянтай» (инки), – правда, последняя несет на себе след испанского влияния, так что некоторые даже

²⁵ За девять месяцев пребывания в Мексике, с 7 февраля по 31 октября 1936 г., Арто опубликовал порядка двадцати статей, а вскоре после его отъезда, 23 мая 1937 г., в газете *El Nacional* печатается сокращенный перевод первого манифеста «Театра жестокости».

²⁶ Asturias, M.A. *Teatro*. Madrid: ALLCA XX; Université Paris X, 2003: 917.

²⁷ Перевод выполнен по Asturias, M.A. *Paris*: 476–479.

думают, что она была написана в колониальный период, в XVIII в. Несомненно, произведений такого рода существовало гораздо больше; но они были уничтожены – в том случае, если были записаны, – конкистадорами, или же утрачены со смертью тех, кто поддерживал устную традицию. То же, что писалось для театра по-испански в колониальную эпоху и после, нас не интересует.

2. Лоа, религиозные действия, танцы мавров и т.д.

Все эти театральные формы, способные сбить с пути, если обращаться с ними без должной осторожности, представляют для нас большую ценность в выразительном плане. Образцом такого рода театра, где первичные техники соединились с испанскими религиозными темами, является «Машимон»²⁸. Гватемальский «Машимон» далек от «Страстей Христовых» в Обераммергау, хоть и разыгрывается на Страстной неделе. Сюжет его прост. В основе «Машимона», вероятно, лежит миф – индейское переложение истории Иуды, но Иуда этот напоминает не евангельского Иуду Искариота, а конкистадора дона Педро де Альварадо. Простота сюжета нисколько не умаляет великолепия хореографического исполнения: этот незамутненный источник и должен питать будущие американские «балеты». «Машимон» – самое значимое из представлений полурелигиозного характера, которые еще ставят современные индейцы – наследники великих майя. Роскошные костюмы и аранжировка танцевальных номеров отличает подлинно американское своеобразие, а потому нам стоит взять их на вооружение. Религиозные действия, танцы мавров и т.д. также заслуживают нашего внимания, поскольку несут на себе живой след нагуализма, глубоко укорененного в сознании индейцев Нового Света. Нагуализм – вера в животное-защитника, своего рода ангела-хранителя; все участники танцев мавров и религиозных действий, несмотря на их католический характер, надевают костюмы животных, маски быков, ягуаров, львов, змей – дьявольские, на взгляд непосвященных, обличья. Из-за недостатка средств и не-

²⁸ Побывав в Атитлане на Страстной неделе, в 1946 г. Астуриас напишет о Машимоне отдельную статью: Asturias, M.A. “Maximón, divinidad de agua dulce.” Asturias, M.A. *Hombres de maíz*. Madrid: ALLCA XX, 1992: 423–427.

расторопности тех, кто берется сдавать и чинить костюмы и маски, такие театральные празднества стали проводиться гораздо реже. О лоа и пасторалях нам почти нечего сказать, они в известной мере лишены американского значения, поскольку автохтонное в них исказили, умалили, подчинили требованиям старозаветных приходских театриков.

3. Несвоевременные мысли.

Бескрайние пылающие тропики, переполненная звуками сельва, пахнущие вечностью моря, горы, «смыкающие руки под покровом сумерек», бурные реки, вулканы, что в юности венчают столпы дыма, а в старости седины вечных снегов – все это и многое другое, несказанное, ждет театрального воплощения – не в декорациях, а как порыв ветра, символ, словесная стихия, заклинательная сила, что создаст новое пространство²⁹, пространство американской сцены.

От избытка такого рода явлений возникает беспутное влечение к иностранному – самому простому, а точнее, посредственному: со свойственной тропикам непринужденностью мы хотим применить европейские формулы, в большинстве своем устаревшие, к тому, что вот-вот должно родиться как наше собственное видение нас самих – Америки.

Следовательно, самое трудное – открыть на просторах Америки сугубо американскую театральную форму, именно к этому должны стремиться все те драматурги наших земель, кто пишет на манер Бенаvente³⁰, на манер Батайя³¹, на манер Пиранделло. Несколько лет назад в Париже я имел неудовольствие присутствовать на комедии одного южноамериканского автора: я говорю неудовольствие, поскольку критики были единодушны в том, что наш латиноамериканец обманул ожи-

²⁹ В оригинале – “ambiente”, что значит «среда, атмосфера». Поскольку концептуально Астуриас здесь очень близок к Арто, мы решили перевести это слово как «пространство».

³⁰ Хасинто Бенаvente Мартинес (Jacinto Benavente Martínez, 1866–1954) – плодовитый и очень популярный испанский драматург, работы которого тяготеют к «хорошо сделанным» пьесам, жанру светской хроники. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1922).

³¹ Анри Батай (Henry Bataille, 1872–1922) – французский драматург, автор светских, мелодраматических пьес. Адаптировал для сцены роман «Воскресение» Л.Н. Толстого. Один из героев «Второй книги масок» (1898) Реми де Гурмона.

дания французских зрителей, жаждавших экзотизма, но вместо спектакля американской заправки им преподнесли пьеску французского образца, более чем заурядную.

а). Декорации.

В китайском театре декорации создаются словами. Актер говорит: «Наступила ночь», и наступает ночь, так что не надо гасить свет, затенять падуги или изображать небо с луной и звездами. В театре майя-киче, каким мы хотим его создать – под открытым небом, без подмостков, вровень с залом, – декорации будут предельно просты: к примеру, цветной занавес, желтый – утром, красный – вечером, черный – ночью³². Магия первичного цвета воздействует на зрителя, как фраза, все время стоящая у него перед глазами и вызывающая ассоциации. Занавес будет участвовать в действии, говорить, перенимая движения ветра, слабого ли, сильного, станет активным элементом сцены. В то же время желательно, чтобы декорации были непропорциональны. Огромные деревья и крошечные животные, а люди – еще того меньше. Деревья начнут расхаживать по сцене, вверх–вниз по горам, будут спорить со звездами, призывать благодатные дожди... все это – фантастическое, фантастическое до абсурда, – возможно лишь в краях «солнечного безумия». Магия цвета и диспропорция – вот два принципа, которых нужно придерживаться в декорациях.

б). Сценическая речь.

Имея целью возвращение к первичным театральным формам, мы требуем не декламации, а монотонной читки. Декламировать значит интерпретировать; повторять – говорить, и не более. Мы не задаемся вопросом о преимуществах и недостатках декламации: мы хотим освободить театр от риторики, а потому требуем, чтобы актеры просто повторяли текст, как дети пересказывают свои первые сказки друзьям и родным, как дети произносят условные фразы в игре, без интонации, когда

³² Развитие действия в «Кукулькане» подчиняется солнечному циклу: в каждом из трех условных «актов» разыгрываются три сцены, отнесенные к определенному времени суток, на что указывает цвет занавеса – желтый (утро), красный (полдень), черный (вечер).

сознание их погружается в полусон, а души пробуждаются среди чарующей природы, не переставая всему изумляться.

Наш театр берет начало во многих детских играх, на которые не обращали внимания, поскольку мерили их риторической меркой и смотрели на них глазами воспитателя, замечающего только то, что подчиняется выхолощенной школьной дисциплине, укладывается в рамки вопросов–ответов на уроке, следует правилам подражательной «гимнастики». Узость взглядов наших учителей такова, что по всей Америке, за исключением Мексики, американское на детских праздниках вытесняется тем, что не пристало смотреть детям, как, например, танцы апашей.

Игры наших детей станут опорой и ориентиром для нашего собственного творчества, ведь оно должно быть детским развлечением, и только. Америка не вышла из возраста игр, зачем же нам старить ее эстетическими заботами взрослых народов? И если дети зовут друг друга: поиграем в бой быков! поиграем в кошки–мышки! поиграем в ручеек³³! – не иначе хотим мы говорить об американском театре... Поиграем в Кукулькана! – как называем мы трижды три майяских сцены, которые сейчас сочиняем.

В какой мере мексиканская живопись обязана своим обновлением работам детей (влияние, безусловно, благотворное), обучающихся в школах живописи под открытым небом?

Но это, разумеется, только первый шаг. Постепенно, в процессе игры мы начнем решать социальные проблемы, волнующие наш американский мир и требующие сценического воплощения под пером настоящих революционеров, чтобы массы восприняли дух американских мыслителей, жаждущих полного обновления наших демократических систем, давно себя дискредитировавших.

И тут уже придет черед декламации. В социальном театре не будет монотонной читки. Ребенок перестал повторять свои сказки, как попугай, он достаточно повзрослел, чтобы начать выражать себя.

³³ В оригинале: “jugar a andares”. Гватемальская игра “Andares–andares” по технике напоминает русский «ручеек». Астуриас упоминает ее в первом тексте «Легенд» – «Гватемала».

с). *Фабула.*

Для настоящей фавулы правдоподобие не имеет никакого значения. Повествование должно быть организовано по принципу соположения. Пусть события накладываются друг на друга, не переплетаясь. Тогда обнаженное, резкое, пульсирующее слово обретет то новое в известной мере качество, что отнимает у него чрезмерная риторика. Что касается языка, хорошо бы сделать его беспредметным, чтобы он летал, чтобы он стал свободным, религиозным.

д). *Действия.*

Короткие сцены, вероятно, стимулируют приток крови к мозгу зрителей, а потому могут передать ощущение американских тропиков. Вращаясь, как звезды на безоблачном небосклоне, эти короткие сцены движутся, оставаясь неподвижными, и создают ту атмосферу реальности и вымысла, что присуща нашим американским широтам. Кинематографические сцены доставят удовольствие верным зрителям и взбудоражат равнодушных.

е). *Маски.*

Очень важно дать место традиционным в нашем автохтонном театре маскам. Персонажи-животные наденут маски животных и будут ковылять по сцене, как пьяные; другие персонажи также наденут маски животных, но двигаться будут, как люди, гораздо свободнее. Непременно появится персонаж (человек или животное) в черной маске, и это значит, что он участвует в действии, но его нет, или же он существует во мраке небытия. Кодексы и рельефы храмов майя (Киригуа, Копан, Ушмаль) – кладезь жестов и поз – следует использовать как руководство по сценической пластике.

4. *Еще одна мысль.*

Коль скоро у театра есть голова, туловище и конечности, роль конечностей (извините за выражение) берут на себя зрители, которые либо хлопают, либо топают. Что касается почтенной публики, то я советовал бы ей следующее: собираясь на задуманный нами спектакль по мифу майя-киче, она должна забыть о том, что идет в театр, в противном случае

ее неминуемо настигнет разочарование, какое испытал бы человек, которому вместо «Фауста» показали игру в фанты. Переходя на деловой язык: нам требуется зритель, который был бы на пятьдесят процентов – верующим на мессе, на двадцать пять процентов – любителем музеев восковых фигур и музеев вообще, и на оставшиеся двадцать пять – поэтом и ребенком. Но поскольку такого идеального зрителя не найти и с фонарем Диогена, мы будем рады хотя бы тому, кто сможет полчаса валять дурака. Таких наберется немного. Театр – развлечение серьезное (и дорогостоящее!), думают те, кто превратил театральные залы в место работы желудков. Занятый перевариванием своего ужина (горох, фасоль, тушеное мясо и десерт со сгущенкой) буржуа ни за что не станет валять дурака: он хочет, чтобы его всерьез – это-то и трагично – потчевали пьесами, которые ни в чем не противоречат его убеждениям, а значит не помешают *его* пищеварению. В нынешней атмосфере сытых желудков вместо театральных произведений мы получаем рагу из слов среди декораций, дряхлые внутренности, вываливающиеся из животов. От такого театра – то ли пищеварения, то ли несварения – становится тошно, уж лучше остаться на улице и любоваться на звезды.

Изложенный выше план работы, который предстоит еще дорабатывать и бесконечно дополнять, – пример того, как можно было бы начать создавать американский театр; ни на что не притязая (притязания – привилегия людей праздных), я просто записал свои мысли и не ставлю точку в надежде на то, что более опытные люди найдут для себя ориентир, откроют прямой путь к тому, что свойственно именно нам, что бьется в нас и что мы должны дать театру, – Америке.

Заметим, что как на композиционном (тематические разделы), так и на идейном уровне (за вычетом латиноамериканской проблематики) текст Астуриаса изоморфен первому манифесту «театра жестокости», опубликованному 1 октября 1932 г. в журнале *Nouvelle Revue Française*. Арто и Астуриас совпадают в стремлении упростить декорации, сделать их менее «правдоподобными» (отсюда – усиление цвета и диспропорций); вернуть на сцену маски; упорядочить телесный язык («кодексы и рельефы храмов майя – кладезь жестов и поз»); освободить сценическую речь от риторики, а слово – от

референций (по мысли Арто, слова должны приобрести то значение, какое они имеют в наших снах); упразднить подмостки. Особенно следует отметить важное для Арто слово «символ» в применении к новой театральной реальности, призванной выразить первозданную американскую природу.

Учитывая, что Астуриас в определенной мере опередил Арто, представляется важным понять, как соотносятся его театральные идеи с концепциями современников, какие генетические и типологические связи выявляются при параллельном чтении манифеста и хроник. Должны ли мы вслед за французским исследователем Марком Чеймолом удивляться отсутствию какого бы то ни было упоминания Арто?³⁴ Примечательно, что в статьях жившего в это же время в Париже (1928–1939) Алехо Карпентьера, знавшего Арто лично, мы также не встретим его имени³⁵. Значит ли это, что спектакли «Театра “Альфред Жарри”» не вызвали у обоих латиноамериканцев интереса (пусть заочного), даже такой громкий, как «Сновидение» по пьесе «Игра снов» А. Стриндберга? За этим вопросом стоит другой, более общий: можно ли читать парижские хроники как писательские «дневники»? К такой трактовке склоняется Джеральд Мартин: по его мнению, Астуриас-журналист отбирал для статей то, чему даст развитие в собственном творчестве, отсюда – значимые умолчания, например, в отношении «Андалузского пса»³⁶. Данное суждение справедливо лишь отчасти, поскольку Мартин не учитывает того, что Астуриас писал с оглядкой на аудиторию латиноамериканской глубинки: заслуживали ли ее внимания однократные экспериментальные постановки или провокационные кинопоказы, можно ли было распознать в них зачатки магистральных направлений искусства XX столетия? О важности рецептивного аспекта при анализе хроник писал координатор издания Амос Сегала, характеризуя отношение Астуриаса к парижской современности как трезвое, осторожное, далекое от снобизма и позерства. По его мысли, Астуриас не решался или не хотел представлять свой опыт как «экзотический», обнаруживать излишнюю осведомленность в вопросах авангардного искусства со всеми его крайностями, по-

³⁴ Cheymol, M. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses universitaires, 1987: 179.

³⁵ Cf. Carpentier, A. *Crónicas: En 2 vol.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

³⁶ Asturias, M.A. *París: 573*. Датировка фильма в разных источниках колеблется между 1928 и 1929 гг.

скольку это отдалило бы его от мира, в котором он хотел принимать деятельное участие³⁷. Именно поэтому, надо думать, Астуриас, в отличие от Карпентьера, часто не анализирует, а воссоздает увиденное и услышанное, добываясь «эффекта присутствия», и в некоторых случаях его репортажи становятся слишком импрессионистичными. Хотя мы не можем быть уверены в том, что Астуриас говорил обо всем, что считал важным, имеющихся в нашем распоряжении хроник достаточно для того, чтобы определить роль контекста в формировании его театральной теории. Возвращаясь к намеченной параллели между Арто и Астуриасом, проследим, насколько совпадали их оценки.

Среди первых и самых содержательных парижских хроник Астуриаса – напечатанные с интервалом в месяц (11 июня и 6 июля 1927 г.) рецензии на фильм «Наполеон» Абеля Ганса (премьера 7 апреля 1927 г.), где Арто сыграл Марата, и несколько спектаклей «Русского балета» («Жар-птица», «Князь Игорь», «Меркурий», «Кошка», «Царь Эдип»). Дополняя ассоциативный комментарий Дж. Мартина, ограничивающийся отсылкой к «Сеньору Президенту» в первом случае и к «Кукулькану» во втором, обратим внимание на те элементы, что получат концептуальное продолжение в манифесте.

Так, у Ганса Астуриас мог перенять принцип «соположения» коротких «кинематографических сцен»:

Нам кажется, будто чего-то не хватает: такое же ощущение возникает, когда мы читаем поэтов XX века или смотрим картины авангардных художников [...] Сцены стремительно сменяют друг друга. Мы следим за вспышками молнии. Каждый образ точно взрыв объектива³⁸.

Впрочем, у Астуриаса могли найтись и другие ориентиры, поскольку он регулярно бывал в «Студии урсулинок» в Латинском квартале, где за один сеанс осваивал «полувековую» («1906–1926–1956» – заглавие хроники от 14 декабря 1926 г.) историю киноискусства: двадцать минут довоенного сюжетного кино, двадцать минут «авангардного» кино без субтитров, и оставшиеся двадцать – кино «абсолютного», абстрактно-геометрического, напоминающего дадаистские ленты Ман Рея «Возвращение к разуму» (1923) и «Эмак Бакия» (1926). Именно в «Студии урсулинок» состоялась премьера снятого по

³⁷ Ibid.: LII–LIII.

³⁸ Ibid.: 184.

сценарию Арто фильма «Раковина и священник» (9 февраля 1928 г.). Там же Астуриас увидит фильм Ман Рея «Морская звезда» (премьера 28 сентября 1928 г., рецензия от 28 ноября 1929 г.) по одноименному стихотворению Робера Десноса: абстрагируясь от сюжета, Астуриас пытается передать эффект «ритуальности»³⁹ действия и объяснить оригинальную технику замутненного кадра, для которой придумывает термин «*piscinema*» (от «*piscina*» и «*cinema*»), через сравнения со «всем знакомой» и доступной взгляду «солнечной паутиной» на стенах общественных купален и «золотыми кружевами» в сокровищницах испанских соборов. Знаменательно, что в том же 1929 г. Астуриас отдает в печать свой первый театральный опыт в новоизобретенном жанре «фантомимы»⁴⁰ под обманчиво детским заглавием «Лучик звезды»⁴¹ – упражнение в авангардном письме, на которое его, несомненно, вдохновили Деснос и Ман Рей. Являясь одним из текстов-«спутников» манифеста, фантомима отражает игровую сторону театальной концепции Астуриаса: простейший сказочный сюжет (влюбленный дон Иго должен выдержать три ирреальных испытания, чтобы заполучить неуловимую Звезду: вытянуть нить паутины; достать ресничку из глаза самой маленькой иголки Королевы; протолкнуть через туннель слово), в котором задействованы зооморфные персонажи (Лучик звезды охраняет свирепый «бык» “*Torogil*”, а тело ее состоит из рыбок; дон Иго превращается в рака и, говоря словами манифеста, «ковыляет по сцене, как пьяный»⁴²), обменивающиеся абсурдными репликами в рифму (“*Torogil / comiöse una enana / redonda / como una manazana*”⁴³). В остальном фантомима не отвечает проекту «американского театра в индейском духе» на основе мифа, хотя место

³⁹ Ibid.: 408.

⁴⁰ Единственное косвенное определение жанра встречается в интервью Астуриаса с Луисом Арсом: «...поэмы, представляющие собой попытку дать жизнь призракам индейских легенд в игре слов и сюрреалистической пантомиме». Большое число сопутствующих фактических ошибок о «Лучике звезды», которые, к сожалению, повторяют исследователи, заставляет усомниться в его достоверности. [Harss, L; Dohmann, B. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York, L.: Harper & Row, Publishers, 1967: 77].

⁴¹ Asturias, M.A. *Rayito de estrella*. P.: Impremerie Française de l'Édition, 1929. Эту и другие фантомимы Астуриас включит в поэтический сборник «Висок жаворонка» (*Sien de alondra*, 1949).

⁴² “Que anda cual los beodos / que chocan de lado a lado” [Asturias, M.A. *Obras completas*. T.I. Madrid: Aguilar, 1969: 819].

⁴³ Ibid.: 817.

действия в первой ремарке явно соотносено с Гватемалой, на что обращал внимание уже М. Чеймоль⁴⁴:

На небе луна, а на лице ее – кролик. Взявшись за руки, вертятся горы вокруг земли. Затерявшись среди черных коров, возвращается ночь на скотный двор. Деревья охвачены сумерками. От корней к листьям поднимаются соки и падают, обращенные в тень. Над лужей кружит комар [“zancudo” – Астуриас использует американизм – А.Г.]. Нет, не совсем так, поправка: это лужа летает за комаром, как монокль какого-нибудь ученого мужа⁴⁵.

Не случайно вторая фраза – “Las montañas, agarradas de la mano” – переходит в текст манифеста под видом неточной цитаты в одном из самых «американских» его пассажей: “...las montañas ‘cogidas de la mano a la hora del crepúsculo’”.

В рецензии на «Жар-птицу» отметим эпитеты, восходящие к идее «цветового», игрового спектакля: «Это лазурная сказка. Сказка ни о чем» (“Es el cuento azul. Es el cuento de un nada»), – а также обращение к детям: «Сказка кончается, когда дети уже уснули. [...] Где же дети?»⁴⁶. В «Князе Игоре» (точнее, во фрагменте «Половецких плясок») Астуриас мог почерпнуть не только образ стрелка, из которого вырастет персонаж Чинчибирина в «Кукулькане», но и формулу развязки: кульминацией танца становится жест лучника, натягивающего тетиву так, что «кажется, будто сердце вылетит у него стрелой из груди...»⁴⁷ – аналогично, в финальной сцене Чинчибирин вынимает из собственной груди Луну. Примечательно, что Астуриас акцентирует пластическую выразительность (см. раздел «Маски» манифеста) и бессобытийность действия, повторяя слово “nada”:

Пластика фигур заставляет нас забыть о музыке. [...] Мы не слышим музыки. Цвета не играют большой роли. Пластическая выразительность фигур воинов, как мы уже говорили, приковывает наш взгляд

⁴⁴ Cheymol, M. “Les Légendes du Guatemala.” Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000: 788–789.

⁴⁵ Asturias, M.A. *Obras completas*. T.I: 816.

⁴⁶ Asturias, M.A. *París*: 193–194.

⁴⁷ Ibid.: 194.

к мгновенному рельефу сцены. Их предводителем был Князь Игорь. Но с этим Князем ничего не произошло⁴⁸.

В балете «Меркурий» Астуриаса больше всего впечатлили декорации Пикассо и его работа с цветом в гармонично-ренессансной, а не шокирующе-авангардной манере: «...вспоминаются рафаэлевские ангелы. Изысканное пиршество цвета! Только в Ватикане можно получить столько же удовольствия»⁴⁹. В этой полусерьезной оценке проявляется характерный для латиноамериканских художников эклектизм. Астуриас действительно непоследователен, ведь уже через абзац, говоря о «Кошке», он увлеченно разбирает сложную «лабораторную» конструкцию из стеклянных трубок, по которым поднимается и опускается растворенная в красках музыка, подвижные пузырьки углекислоты и ртути – «алтарь механических богов», выражающий, «безусловно, более новый и революционный дух»⁵⁰.

Последний раздел рецензии, посвященный опере «Царь Эдип» (музыка И. Стравинского, либретто Ж. Кокто по трагедии Софокла, перевод на латынь Жана Даниэлу), выводит нас к проблеме возрождения мифа в театре и заставляет вспомнить рассуждение Арто в статье «Покончить с шедеврами»: если современный зритель не понимает трагедию Софокла, то виноват в этом Софокл, а не зритель. Задача режиссера – найти новый, действенный, адекватный современности язык. Произвела ли «мертвая» латынь ожидаемый мистериальный эффект? Судя по сдержанной реакции Астуриаса, нет. Его концепция мифа в театре тяготеет к сказочно-игровой эстетике балетов: показательно, что в рецензии на спектакль Хироны Серны Астуриас предупреждает об опасности русского влияния⁵¹. Отношение же Арто к «Русским балетам» было неоднозначным, как и у многих сюрреалистов⁵². В неоконченном письме Рене Домалю от 14 июля 1931 г. Арто обращает внимание на то, что, в отличие от Франции, Германия

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Ibid.: 195.

⁵¹ “En este terreno es fácil resbalar hacia los otros bailables, el ruso, especialmente, y el peligro en *Quiché-Achí* ha sido bastante bien sorteado” [Asturias, M.A. *Teatro*: 918].

⁵² Бретон и Арагон выступили против участия Жоана Миро и Макса Эрнста в коммерчески успешных «Русских балетах», расценивая их поведение как контрреволюционное (листочка “Protestation”, 18 мая 1926 г.).

и Россия стремятся реабилитировать искусство мизансцены, примером чего могут служить «Русские балеты», возвращающие театру «чувство цвета»⁵³. Но этот опыт теряет в глазах Арто всякую ценность после знакомства с балийским театром, то есть уже через полмесяца, поэтому в книге «Театр и его двойник» об антрепризе говорится с неодобрением и в скобках: «...а “русские балеты” никогда, даже в пору расцвета, не выходили за границы искусства»⁵⁴, то есть оставались зрелищем для масс («Покончить с шедеврами»).

Осенью 1929 г. Астуриас, как и Арто, уверенно констатирует, что французский театр переживает кризис в условиях конкуренции с кино, мюзик-холлами и прочей развлекательной североамериканской продукцией («Театр 1930 г.» от 17 октября 1929 г.). Однако их ориентиры и представления о «новизне» совпадают лишь отчасти, поскольку злободневные социальные сюжеты Астуриас, в отличие от Арто, воспринимал не в метафизическом ключе.

Рецензия от 30 октября 1929 г. на постановку «Волосатой обезьяны» Ю. О’Нила Жоржем Питоевым, в труппе которого некоторое время играл Арто, сводится к подробному пересказу сюжета и оценке не режиссера, а драматурга: Астуриас отмечает несомненный талант «неизвестного нам американского автора», чья пьеса, пусть местами и «тяжеловесная», проникнута тем «новым духом, что, освобождая театр от старья, ведет его к темным вопросам нашего времени: классовая борьба, взрывы, Бог и Дарвин»; «Не знаем, что сказать о Питоеве. Слишком литературным стал у него наш Янки. Вместе с тем заслуживают похвалы замечательные по выразительности декорации»⁵⁵. К «прогрессивным комедиям»⁵⁶ (“comedias de avance”) Астуриас относит «Майю» (*Maya*, 1924) – имевшую огромный успех пьесу С. Гантйона о жизни публичной женщины в постановке Гастона Бати⁵⁷. Показательно, что Астуриас не отказывает ей в новизне и два

⁵³ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.III. P.: Gallimard, 1961: 215.

⁵⁴ Artaud, A. *Œuvres complètes*. T.IV: 94.

⁵⁵ Asturias, M.A. *Paris*: 399.

⁵⁶ *Ibid.*: 390.

⁵⁷ Астуриас также высоко оценил другую постановку Бати – «Преступление и наказание» по роману Ф.М. Достоевского, которой посвящает одну из последних своих рецензий (опубл. 24 июня 1933 г.): «...сцены жизни студента – в публичном доме и на кладбище – один из лучших спектаклей, что мы видели в париж, в силу своей простоты и той истинной трагедии, что разыгрывается на глубине, скрытая от наших глаз [...] кто-то говорит об упадке театра? упадке литературы?» (По-видимому, вследствие ошибки в наборе все имена собственные в рецензии написаны со строчных букв [*Ibid.*: 496]).

с половиной года спустя, в хронике «Проблемы сцены» (12 марта 1932 г.), продолжая критиковать современный театр как в Мадриде, так и в Париже. Однако теперь эта критика обретает новое качество, что становится заметно начиная с хроники от 1 января 1932 г., поскольку Астуриас уже сформулировал свою театральную программу. Развивая идеи напечатанного к тому времени манифеста (возвращение к маскам и театр как «детская игра»), Астуриас хвалит «Труппу пятнадцати» под руководством ученика и племянника Копо Мишеля Сен-Дени за умение создать «магическую атмосферу»⁵⁸ в зале. Еще более «современной» представляется ему деятельность пятерых молодых людей, дающих балаганные представления по всей Франции⁵⁹: «Свежесть театра, избавившегося от пыльных декораций [...] Зритель чувствует себя помолодевшим, будто проводит время с детьми, ему кажется, что за словами возникает фантастический мир сказок, и жизнь его становится поэзией вне стихотворных размеров и риторических фигур»⁶⁰. В этой точке Астуриас, максимально сближаясь с Арто⁶¹, предсказывает: «Театр, который должен сейчас появиться на свет, соединит дионисийские восторги греческих празднеств с вечными вопросами человеческой жизни»⁶². Но именно здесь он с ним и расходится, что явствует из сопоставления манифестов. К общей цели – возрождение мифа и обновление театральной техники – Астуриас и Арто идут разными путями, поскольку миф в театре Астуриаса актуализируется не в трагически-ритуальном⁶³, а в игровом модусе. Не случайно он с воодушевлением говорит о «Хуане Кокто»⁶⁴: «...после “Орфея” [премьеры 17 июня 1926 г. – А.Г.] мы ждем не дождемся новых его работ»⁶⁵.

⁵⁸ Ibid.: 465.

⁵⁹ Нам не удалось установить, о какой именно труппе говорит Астуриас.

⁶⁰ Asturias, M.A. *Paris*: 470.

⁶¹ Интересно, что тут же Астуриас говорит о непреходящей современности пьес Софокла, Еврипида, Сервантеса, Кальдерона и Шекспира и о пользе, которую они могут принести национальной культуре, в полном соответствии с тенденциями репертуара Арто.

⁶² Asturias, M.A. *Paris*: 470. “No hay duda, el teatro que tiene que surgir ahora, aunará la alegría dionisiaca del espectáculo griego a los eternos problemas capitales del hombre”.

⁶³ Innes, Ch. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981: 4–17.

⁶⁴ Интересно, что Карпентьер его имя не испанизирует.

⁶⁵ Asturias, M.A. *Paris*: 390. Примечательно, что в письме Питоеву от 1 июля 1926 г. Кокто посвящает пьесу его детям, восхищаясь тем, как они, говоря словами

Вместе с тем миф для Астуриаса прежде всего – унаследованный язык, поэтому ход действия в «Кукулькане» – словесные поединки между хвастуном и Лжецом Гуакамайо по прозванию Великая Слюна Обманного Зеркала (“Gran Saliva de Espejo Engañador”) и истинным богом, Повелителем Неба и Земли Кукульканом; искушение, которому Гуакамайо подвергает Чинчибирину и прекрасную Яи⁶⁶, «играя словами»⁶⁷, дабы нарушить установленный порядок и свергнуть Кукулькана – определяет не «сила», как ее понимал Арто, но «сила Слова»⁶⁸ (“el valor de la Palabra”) индейского предания.

ЛИТЕРАТУРА

Арто А. Вечная культура Мексики / Пер. А.В. Глагошук // Иностранная литература. 2019. №6. С. 234–237.

Глагошук А.В. Мексика в поле сюрреалистической революции // Литература и революция. Век двадцатый. М.: Литфакт, 2018. С. 436–462.

Глагошук А.В. Паломники красной земли // Иностранная литература. 2019. №6. С. 229–233.

REFERENCES

- Artaud, A. “El teatro alquímico.” *Sur* II (1932): 179–184.
Artaud, A. *Œuvres complètes*. P.: Gallimard, 1961–1973.
Artaud, A. *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.
Artaud, A. “Vechnaia kul'tura Meksiki”. [“Mexico’s Eternal Culture”], transl. by A.V. Gladoshchuk. *Inostrannaia literatura* 6 (2019): 234–237. (In Russ.)
Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*. Madrid: ALLCA XX, 2000.
Asturias, M.A. *Leyendas de Guatemala*. Buenos Aires: Pleamar, 1948.
Asturias, M.A. “Maximón, divinidad de agua dulce.” Asturias, M.A. *Hombres de maíz*. Madrid: ALLCA XX, 1992: 423–427.
Asturias, M.A. *Obras completas*: En 3 vol. T.I. Madrid: Aguilar, 1969.

Астуриаса, «играют в “Орфея”» [Cocteau, J. *Romans, poésies, œuvres diverses*. P.: Librairie Générale Française, 2010: 1041].

⁶⁶ Имя «Яи» образовано перестановкой букв в слове “yia”, что значит «трава с золотыми цветами, дикий анис, возжигаемый на алтарях богов».

⁶⁷ Asturias, M.A. *Cuentos y leyendas*: 81, 102.

⁶⁸ *Ibid.*: 49. Примечание Астуриаса в статье обусловленном слушателе-рассказчике «Легенд» по прозванию «Золотая шкура» (“Cuero de oro”), чей образ также соотносится с Кукульканом.

Asturias, M.A. *París, 1924–1933: Periodismo y creación literaria*. Madrid: ALLCA XX, 1988.

Asturias, M.A. *Rayito de estrella*. P.: Imprimerie Française de l'Édition, 1929.

Asturias, M.A. “Réflexions sur la possibilité d'un théâtre américain d'inspiration indigène.” *Revue de l'Amérique Latine* 107: XX (Nov. 1930): 434–439.

Asturias, M.A. *Teatro*. Madrid: ALLCA XX; Université Paris X, 2003.

Bradú, F. *Artaud, todavía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Carpentier, A. *Crónicas: En 2 vol.* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1976.

Cheyamol, M. *Miguel Ángel Asturias dans le Paris des années folles*. Grenoble: Presses universitaires, 1987.

Cocteau, J. *Romans, poésies, œuvres diverses*. P.: Librairie Générale Française, 2010.

Harss, L; Dohmann, B. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York, L.: Harper & Row, Publishers, 1967.

Gladoshchuk, A.V. “Meksika v pole siurrealisticheskoi revoliutsii.” [“Mexico in the Magnetic Field of the Surrealist Revolution”.] *Literatura i revoliutsiia. Vek dvadtsatyi*. [*Literature and Revolution. XX Century*] Moscow: Litfakt Publ., 2018: 436–462. (In Russ.)

Gladoshchuk, A.V. “Palomniki krasnoi zemli.” [“Pilgrims of the Red Land”.] *Inostrannaia literatura* 6 (2019): 229–233. (In Russ.)

Innes, Ch. *Holy Theatre: Ritual and the Avant-Garde*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Literatura maya. Caracas: Biblioteca Ayacucho; Editorial Galaxis, 1980.

López Álvarez, L. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1974.

Obregón, O. “Apuntes sobre el teatro latinoamericano en Francia.” *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 40 (1983): 17–45.

Ramos Smith, M. *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Ediciones Casa de las Américas, 1979.

Received: 29 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

УДК 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-261-282>

Елена ОГНЕВА

В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ: РАБЫНЯ, ПОЛУКРОВКА, СЕНЬОРА

Аннотация: Статья посвящена исследованию генезиса типа «сильной женщины» в латиноамериканской прозе. В ней показывается, что этот тип, традиционно ассоциирующийся с современным романом, появляется в литературе континента еще в XIX веке. Проведенный анализ женских образов, созданных в культовых романах ведущих латиноамериканских писателей (аргентинца Хосе Мармоля, кубинца Сирило Вильяверде и бразильцев Бернардо Гимараэнса и Жозе де Аленкара) в период формирования молодых наций, позволяет сделать вывод о том, что они несут на себе печать хаотичной, сотканной из противоречий действительности. Прослеживается, как отмеченные чертами социальной, гендерной и расовой гибридности, «сильные» героини в поисках своей идентичности самоутверждаются тем или иным способом в мире мужчин. В статье рассматриваются различные пути обретения персонажами собственной идентичности, будь то отмежевание от цивилизующего начала, нежелание или неумение увидеть собственные «корни» или попытки «самосозидания» талантливой личности. Так, Мария Хосефа Эскурра в «Амалии» Мармоля и Аурелия в «Сеньоре» Аленкара – каждая по-своему – становятся «мужчинами в женском обличье»: в образе первой воплощена «варварская» сущность молодой Аргентины, в образе второй – «мужской» прагматизм переходной эпохи в Бразилии. Дерзкая и своевольная Сесилия Вальдес из одноименного романа Вильяверде, «жертва» и «палач» белого мужчины, мучительно осознает свое место в метисном обществе колониальной Кубы, страсти и пороки которого обусловили ее характер. На нижней точке этой «шкалы» осознания себя в прозе этого периода находится рабыня, как это становится видно на примере романа Бернардо Гимараэнса «Рабыня Изаура».

Ключевые слова: латиноамериканская проза, романтизм, женские образы, Хосе Мармоль, Сирило Вильяверде, Жозе де Аленкар, Бернардо Гимараэнс, расовая идентичность, гендерная идентичность.

© 2020 Елена Владимировна Огнева (кандидат филол. наук, ведущий научный сотрудник, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия) ognelen@hotmail.com



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-261-282>

Elena OGNEVA

IN SEARCH OF IDENTITY: A SLAVE, A HALF -BLOOD, A SENHORA

Abstract: The present article is devoted to the study of the genesis of the “strong woman” type in Latin American prose. It shows that this type, traditionally associated with the modern novel, has appeared in the literature of the continent as early as in the XIX century. The analysis of female images created in the cult novels of leading Latin American writers (an Argentinean José Mármol, a Cuban Cirilo Villaverde and Brazilian Bernardo Guimarães and José de Alencar) during the period of formation of young nations, allows to conclude that they bear the imprint of a chaotic contradiction-based reality. There is a pattern performed by the “strong” female characters of the analyzed novels, marked by the features of social, gender, and racial hybridity; in search of their identity they assert themselves in one way or another in the world of men. The article examines various means via which the characters manage to acquire their own identity, be it dissociation from the civilizing principle, unwillingness or inability to recognize their own “roots”, or “self-actualization” attempts of a talented person. Thus, María Josefa Ezcurra in *Amalia* by Mármol and Aurelia in *Senhora* by Alencar – each in her own way – become “men in women’s guise”: the image of the former embodies the “barbaric” essence of young Argentina; the image of the latter embodies “masculine” pragmatism of the transitional era in Brazil. The daring and self-willed Cecilia Valdés from Villaverde’s eponymous novel, the “victim” and “executioner” of a white man, painfully realizes her place in the mestizo society of colonial Cuba, passions and vices of which have determined her character. At the bottom of this scale of self-determination in prose of period there is a slave, as it is illustrated in Bernardo Guimarães’s novel *Isaura, The Slave Girl*.

Keywords: Latin American prose, romanticism, female images, José Mármol, Cirilo Villaverde, José de Alencar, Bernardo Guimarães, racial identity, gender identity.

© 2020 Elena Ogneva (PhD, leading research fellow; Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia) ognelen@hotmail.com

В латиноамериканском художественном сознании отразились процессы, связанные с историческими и социальными сдвигами, изменявшими лицо континента на протяжении XX века. Это, естественно, не могло не затронуть и такой, казалось бы, частный аспект литературы, как формирование женских образов. Уже в 1930-х годах появляется фигура, способная поставить под сомнение миф о власти мачо в латиноамериканской жизни – *mujer hombruna*, *муженщина*¹ – донья Барбара из одноименного романа венесуэльца Ромуло Гальгоса. Своего рода логическое завершение эта тенденция обретет в новеллах Габриэля Гарсиа Маркеса. Его Большая Мама и Жестокосердная Бабка позволяют говорить о том, что в литературе, традиционно обращавшейся к давно отформатированному образу латиноамериканского тирана, отвоевывает свое место тип доминантной женщины, диктаторши – пусть и гротескный, но от этого не менее зловещий. «Встречное течение» в латиноамериканской культуре, также связанное с поисками корней, процессами самоидентификации, приводит к актуализации архетипа «праматери» и обращается к фигурам самого разного масштаба – от «предательницы» Малинче до Эвиты Перон [Башкова 2015; Башкова 2016].

При всем различии индивидуальных поэтик и жанровых конвенций, свойственных прозе Ромуло Гальгоса, Г. Гарсиа Маркеса, мексиканки Лауры Эскивель и аргентинца Абея Поссе представляется возможным говорить об общем признаке созданного ими типа «сильной женщины», возникающего на противоположном от латиноамериканца-мачо полюсе – о гибридности. Гибридности расовой, гендерной, социальной – именно она становится основой их аутентичности, и в ней заключен источник «силы» этих персонажей, принимающих на свои плечи груз культуростроительной миссии. Характер Доньи Барбары существует на границе разных миров – индейского и белого, женского и мужского. «Матриархи» Маркеса приобретают черты печально известных латиноамериканских тиранов. Малинче, праматерь новой, метисной общности – латиноамериканцев, смешивает в их крови любовь и ненависть, гордость и виоленсию, – в этом схожи позиции К. Фуэнтеса и Л. Эскивель. Образ «падшей женщины», ставшей в сознании миллионов «святой Эвитой», матерью нации, воссоздается Х.Л. Борхесом, Х.К. Онетти и А. Поссе так, что в основе его

¹ Такой вариант перевода понятия *mujer hombruna* предложен Ю.Н. Гириным [Гирин 2004: 14, 79].

также оказывается гибридность. Где истоки этого «кентаврического» (формула Ромуло Гальегоса) начала? Насколько ново это явление – и его художественное осознание? Чтобы попытаться ответить на эти вопросы, стоит обратиться к истокам традиции латиноамериканского романа, заглянуть в XIX век.

Первый аргентинский роман «Амалия» (*Amalia*, 1851) принадлежит перу Хосе Мармоля (1817–1871) – писателя, поставившего перед собой две цели: создать коллективный портрет страждущей нации, изнывающей под игом диктатуры Росаса, и рассказать историю о любви. Романтик, представитель так называемого «поколения 37 года», Мармоль по праву считается основоположником антидиктаторского романа в Латинской Америке. Успех «Амалии» (роман быстро снискал поклонников и в России, где был переведен уже в 1868 году) был огромным. Роман-фельетон впоследствии многократно переиздавался, ставился на сцене, экранизировался, сюжет его лег в основу радио- и телесериалов. Автор и не предполагал, что сенсационная, мелодраматическая составляющая, а не его историко-философский пафос обеспечат его детищу долгую жизнь в литературе. Эффектный финал любовного романа – кровь убитого жениха на белом наряде невесты отныне станет своего рода метафорой, которую будут использовать и другие романисты.

Мармоль старается вписать историю юной красавицы-вдовы Амалии, спасшей раненого заговорщика Эдуардо Бельграно, в историко-философский, историко-социальный контекст – и она просто тонет в нем. На первый план выходит процесс познания *себя-Аргентины, нас-аргентинцев* в годы, когда независимость от Испании завоевана, но гармония не достигнута. Наоборот, воцаряется хаос, страна ввергнута в братоубийственную бойню, нет единства, свобода обернулась кровавой тиранией Росаса и его приспешников – «швали», «скотов».

Мармоль мучительно подыскивает формулу аргентинской сущности. Одной из составляющих здесь становится «избранность» народа, первым освободившегося от гнета метрополии, показав пример всем угнетенным. Буэнос-Айрес словно существует «на театре истории», на него взирают народы и страны, восхищенные зрители. Вторая черта – незаурядность, масштаб, который передается людям бескрайней аргентинской пампой, и неукротимость духа, свойственная ее обитателям. И, наконец, инфантильность, наивность молодого народа, его способность творить иллюзию: «Единства мнений, морали, людей, не существовало среди этого народа, верившего

с наивностью ребенка, что, храбро сражаясь на поле битвы, он навеки стал свободным, великим и могучим» [Мармоль 1961: 119]. Поле боя осмысливается Мармолем как битва варварства и цивилизации, звериного и человеческого. Росас и его лагерь изображаются в категориях бестиальности: это гаучо, негры, метисы с огромными ступнями, напоминающими звериные лапы. Этот образ настойчиво повторяется в романе, а с ним контрастирует изображение малюсенькой сафьяновой туфельки Амалии.

Героиня Мармоля с ее любовными переживаниями, впрочем, несколько оттеснена на периферию романа, немного бесплотна. Хотя ее «плоть» как таковая описывается восторженно и постоянно становится поводом для рождения «цветочных» метафор. «Роза», «нарцисс», «гиацинт» – не случайно Амалия родилась в Тукумане, традиционно изображаемом в аргентинской словесности как Эдем. Переезд в Буэнос-Айрес, где царит росасовский террор, в этом контексте воспринимается как изгнание из Рая и сошествие во Ад. Это ангельское начало в Амалии, по Мармолю, становится одной из ипостасей «цивилизации», а за началом «варварским» (Росас, его свояченица, секретарь, гости) прочно закрепляется ряд эпитетов, говорящих об их принадлежности к инфернальной стихии.

И вот в этой группе персонажей на первый план выдвигается полная противоположность Амалии – донья Мария Хосефа Эскурра. Легендарная личность (не стоит забывать, что Мармоль все же пишет исторический роман), женщина, сыгравшая в истории Аргентины, если верить писателю², весьма одиозную роль.

Эта фигура в ее литературном измерении пока не привлекала в трудах отечественных и зарубежных литературоведов того интереса, которого, по нашему мнению, она заслуживает. Как правило, она рассматривается лишь как образчик романтического демонизма, либо как

² В годы, изображенные в «Амалии», доне Марии Хосефе было 55 лет. Судя по портретам, в молодости она была удивительной красавицей и обладала как раз теми чертами, которыми Мармоль наделил Амалию. В зрелом возрасте сеньора Эскурра не утратила благообразия, так что Хосе Мармоль несколько стусил краски. Более того, отказав этому персонажу в женственности и чувствительности, писатель погрешил против истины: в действительности судьба ее была весьма романтической и вполне могла стать сюжетом любовного романа. Возлюбленная прославленного генерала Мануэля Бельграно (по иронии судьбы и авторскому капризу эту громкую фамилию носит гонимый ею жених Амалии), она отдала своего незаконнорожденного сына на воспитание Росасу, а в конце жизни отделилась от диктатора.

часть исторического фона. Так, в недавней обзорной работе о романе Мармоля, где освещаются наиболее характерные ракурсы изучения «Амалии», ее значимость вообще не отражена [Di Meglio 2006].



Мария Хосефа Эскурра
Неизвестный художник XIX века

Свояченица тирана добровольно и с энтузиазмом присвоила себе должность, условно говоря, главы его тайной полиции, «советницы по вопросам идеологии», шпионки. И вот здесь мы сталкиваемся с парадоксальным явлением: Мармоль хотел, чтобы эта фигура «оттенила» светлый облик идеальной Амалии – а она его затмила. Созданная по романтическим канонам зловещая фигура, несмотря

на явную тенденциозность автора, оказывается куда более живой, полноценной – да что там, и куда более «аргентинской»! Крайняя уродливость этой старухи должна вызвать у читателя ассоциации с безобразием «варварского начала», гибельность и разрушительная мощь которого демонстрируется в романе на всех уровнях.

После смерти своей сестры Мария Хосефа становится почти что некоронованной Первой Сеньорой страны, правой рукой тирана. И при всем своем величии не гнушается брать взятки курами и индюшками, слушать доносы негритянок в обносках, пачкающих ее белые ковры грязными босыми ступнями!³ Мармоль хочет показать, как низко она опускается, но позволяет увидеть и то, что она своя среди этого сброда, а сброд – часть того самого народа, за будущее которого готовы жизнь отдать лучшие герои «Амалии»! Живописуя «подвиги» Марии Хосефы на ниве сыска, писатель признает за ней немалую сметку и звериную интуицию. Вот она опрашивает прачек в округе, стараясь «по кровавому следу» выйти на укрытие раненого заговорщика... Вот, заподозрив в Эдуардо того самого беглеца, острым локтем опирается на то место, где подозревает незатянувшуюся рану... Вот выискивает хищным взглядом на балу в нарядах и прическах дам наличие или отсутствие красной ленточки – обязательной эмблемы сторонников Росаса...

С образом Марии Хосефы происходит та же метаморфоза, что и с фигурой легендарного каудильо Факундо, созданного в великой одноименной книге Доминго Фаустино Сармьенто⁴, – умевшего «видеть врагов насквозь»: образ монстра мифологизируется, приобретая сверхчеловеческие черты.

Писатель отказывает доне Марии Хосефе в женственности, подчеркивает свойственную мужчине и политическому деятелю жажду поприща – обширного, беспокойного, бескрайнего (в оригинале – “vasto”, “tumultuoso”, “terrible”). То есть опять-таки в этой характеристике используются составляющие образа, которые ло-

³ Вполне вероятно, что Хосе Мармоль читал в списках очерк своего единомышленника Эстебана Эчевеэри «Бойня» (*El matadero*), опубликованного посмертно в 1872 г. Или это «взаимопроникновение» стихий бестиальной и социальной, лик аргентинского варварства как кровавой бойни, образ гнусных старух, дерущихся в грязи из-за ошметков мяса, вообще был частью публицистического дискурса противников Росаса.

⁴ Имеется в виду книга Sarmiento D.F. *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga. Aspecto físico, costumbres y hábitos de la Republica Argentina*. Вышедшая в 1845 году в Сантьяго, она уже была известна Мармоллю.

жаты в основу творимого в эти годы «варварского мифа». Мармоль отчасти сам себе противоречит: создавая портрет существа, якобы «лишенного красоты, таланта и духовной жизни» [Мармоль 1961: 118], он тут же признает, что Мария Хосефа была ярчайшим воплощением своей кровавой эпохи – эпохи, которую он воссоздает не только с пристрастностью, но и с ностальгией по накалу героических страстей, по масштабу характеров. Его демоническая Мария Хосефа с ее недюжинными страстями, индюшками, красными ленточками и хитроумными ловушками неожиданно становится в романе более «своей», «местной» – “*porteña*”, чем изысканный цветок – Амалия. В доме Амалии речи, исполненные патриотической риторики, звучат на фоне итальянских ковров и фламандских кружев, объяснения в любви – с томиком Байрона в руках, а судьбы страны обсуждаются с экскурсами в историю Венеции или Франции.

Мария Хосефа – первая, пожалуй, *mijer hombruna* – *муженщина* в истории латиноамериканского романа, чья «кентаврическая» сущность оказывается сродни бурлящей, в процессе становления находящейся действительности.

Выдающиеся отечественные латиноамериканисты В.Н. Кутейщикова и И.А. Тертерян в своем исследовании, посвященном национальному своеобразию литератур континента, справедливо отмечали, что лучшие, любимые персонажи Мармоля, «цвет нации» не более чем «статичные изваяния, символизирующие красоту, благородство добродетель» [Кутейщикова Тертерян 1970: 27]. Действительно, они становятся чем-то вроде иллюстрации в романе, который исполнен антидиктаторского пафоса и порой напоминает то хронику, то политический трактат, то памфлет. Если развить далее их мысль и присмотреться к другой «составляющей» нации – «человеко-зверям», служащим, по мысли Мармоля, «силам зла», то они-то, наоборот, и стали полнокровными образами. Выхваченные из живой жизни и уже на глазах превращающиеся в национальный миф, они стоят у истоков «изобретаемой традиции».

В судьбе кубинского журналиста и писателя Сирило Вильяверде (1812–1894) есть немало общего с участием Хосе Мармоля. И ему пришлось испытать изгнание и следить за происходящим на родине издалека, кипя от негодования. Вынужденный часть жизни провести в США, страстный сторонник независимости Кубы, он, как и Мармоль, привносит в свои литературные произведения черты памфлета и костюмбристского очерка, журналистский накал живого обращения

к читателю. Современник Мармоля, Сирило Вильяверде, однако, существует в иной исторической реальности – его страна еще не добилась независимости. Более того, в ней еще не отменено рабовладение. Ограничительные законы хотя и принимаются под давлением извне, но не соблюдаются. И «рабство тощее» рядом с «барством диким» просуществует почти до конца XIX века.

Аболиционистская литература появляется на Кубе уже в 30-е годы XIX века. Это «плантаторский роман», жанр, первые образцы которого разработаны Ансельмо Суаресом и Ромеро (Anselmo Suárez y Romero, 1818–1878) и Феликсом Танко (Félix Tanco, 1787–1871). Вывезенные в Англию тогдашним консулом Р.Р. Мэддоном, убежденным противником рабства, и впервые напечатанные в переводе на английский⁵, они могли бы подсказать Вильяверде возможные варианты сюжета, который он будет разрабатывать в разных вариациях... Но такой сюжет, как самоубийство затравленного раба или кровосмешение, ставшее результатом влечения хозяев разных поколений к рабыням, были явлением распространенным, и отголоски темы буквально «носились в воздухе».

Так или иначе, к элементам сюжетов, освоенных первыми аболиционистами, Вильяверде будет обращаться неоднократно. В 1839 году он создает новеллу «Сесилия Вальдес» (*Cecilia Valdés*), а в 1882 – ее переработанную и дополненную версию – роман «Сесилия Вальдес, или Холм Ангела» (*Cecilia Valdés, o La Loma del Ángel*). Как и Мармоль, вписавший романтическую любовную коллизию в историческую хронику, Вильяверде делает судьбу квартиронки Сесилии Вальдес частью «картины кубинских нравов» 30-х годов XIX века (именно таков подзаголовок романа). Повествование о губительной страсти, всемерно усложняясь на пути от «проторомана» к роману, действительно обрастает огромным количеством «картин» – описаний обычаев и нравов тогдашней Гаваны, экскурсов в область права и устройства плантаций, бытовых зарисовок домашней жизни разных слоев общества. В центре внимания писателя – кубинское общество и его младшее поколение, уже явственно осознающее себя как «креольское». Антииспанские настроения разделяет даже один

⁵ Повесть Ф. Танко «Петрона и Росалия» (*Petrona y Rosalia*) была опубликована на Кубе только в 1925 году, а роман А. Суареса и Ромеро «Франсиско. Сахарный завод, или Сельские радости» (*Francisco. Ingenio o Delicia del campo*) вышел в США в 1880 году.

из главных героев, молодой светский щеголь Леонардито, креол по линии матери, испанец по отцу.



Разговор на улице

Виктор Патрисио де Ландалузе (Куба, 1889)

Однако оппозиция «креольское – испанское», весьма актуальная для политической жизни колонии той эпохи, отходит у Вильяверде на второй план, а на первый выдвигается другая – «белый – цветной». Мир, изображенный писателем, находится в процессе метисации, это «мулатский» мир, при этом упрямо придерживающийся царящих в обществе расовых предрассудков и запретов⁶. Два уклада, две стихии

⁶ За два последние десятилетия появился ряд интересных работ, затрагивающих различные аспекты этой темы [Cámara 1999; Álvarez-Amell 2000].

существуют бок о бок: рабовладение, допускающее самые жестокие крайности в обращении с «живой вещью» – и мир свободных цветных, буйный, красочный. Люди этого мира стремятся всеми средствами адаптироваться, вписаться в жизнь гаванского социума, отвоевать себе в нем место получше – и максимально дистанцироваться от рабов.

На скрещении этих миров, рабовладельческого и вольного мира гаванских цветных, и развивается драма подкидыша Сесилии Вальдес⁷, по неведению полубившей своего сводного брата, белого «сеньорито» Леонардо, и из ревности погубившей его. Подзаголовок романа, отсылающий нас к гаванскому урбанониму, Холму Ангела, связан со страшной городской легендой о непослушной мулаточке, которая заигралась на улице до темноты и была унесена на Холм нечистым. Причем дьявол не случайно является девочке в образе белого красавца, кавалера-искусителя: житейская мудрость и личный опыт бабушки и подруг пророчат Сесилии, полюбившей белого господина, печальный конец. Все в романе, где читательские ожидания «подогреваются» намеками на прошлое матери Сесилии, говорит о том, что прекрасная квартиронка и ее незаконнорожденное дитя вступят в порочный круг, уготованный в креольском обществе «не вполне людям».

Расовая идентификация и самоидентификация Сесилии в романе важнее социальной. Точнее, одна «подправляет» другую. Вильяверде постоянно заостряет внимание на той «шкале цветов и оттенков», которая подарила языку кубинцев богатейший ряд обозначений, позволявший в XIX веке создавать своеобразную иерархию цветных. Нехитрый смысл ее в том, что максимум осветления давал и максимум шансов преуспеть. Сесилия до поры до времени, не зная тайны своего происхождения, считает себя бедной, незаконнорожденной сиротой, но – «почти совсем белой». Однако подсказки, рассчитанные на читателя-кубинца, современника писателя, то тут, то там высвечивают такие черты портрета красавицы, как «темный ободок» вокруг губ, густота кудрявых волос, лиловатые тени на веках. Для ее самооценки огромное значение имеет эта таинственная дробь, доля негритянской крови: на разных полюсах шкалы находятся окторонки и квартиронки – и мулаты (от светлых к темным, и «чумазые» – дети от брака мулатов и негров). Поэтому Сесилия отвергает преданную

⁷ Героиня носит говорящую фамилию: так нарекали всех незаконных детей, отданных в приют, основанный епископом Вальдесом. Человек с такой фамилией не заблуждался насчет своего социального статуса и стартовых возможностей в гаванском обществе XIX века.

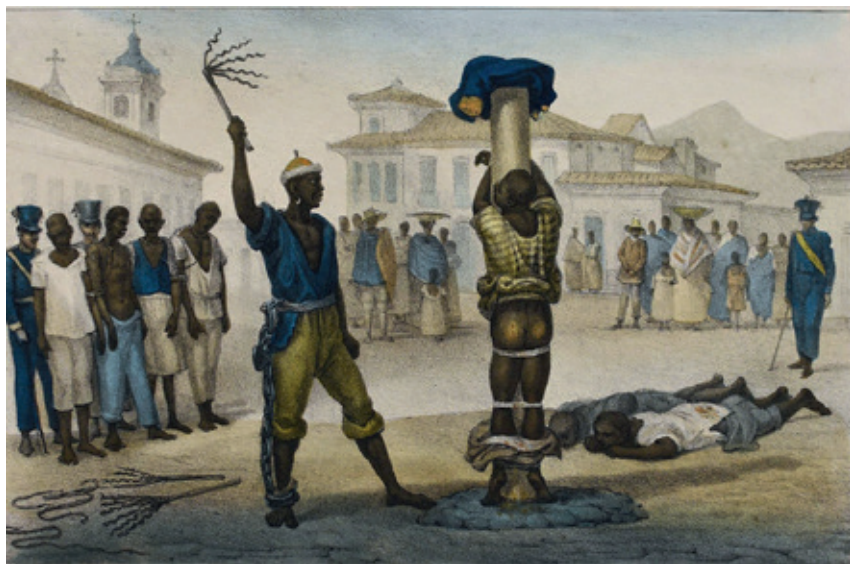
любовь мулата, поэтому через силу, по обязанности соглашается танцевать с темнокожими на балу цветных. Ощущение себя «самой белой из цветных», с одной стороны, вызывает прилив тщеславия, с другой – желание отмежеваться от того, что тянет ее «вниз». Эта раздвоенность сознания мешает ей понять горькую правду, брошенную ей в лицо оскорбленным ее заносчивостью негром Игнасио. Тот, зная ее происхождение, запальчиво называет Сесилию мулаткой! Примечательно, что девушка не вслушивается в подробности, знание которых спасло бы ее, возможно, от incesta и страданий: ее ужасает оскорбительный «перевод» в класс более темнокожих!

То, что не желает видеть в себе Сесилия – след другой расы, особый темперамент, тем не менее обуславливает драматическое развитие ее отношений с Леонардо. Характер, структурированный по-романтически («одна, но пламенная страсть») по ходу превращения первого наброска в роман все подробнее, всестороннее детерминировано межрасовым статусом героини. «Бешенство» Сесилии, ее своеволие позиционируется именно как результат метисации, скрещения двух типов «природы», даровавшей ее отцу-испанцу упрямство и жестокость, а матери-мулатке – томность и чувственность. И вот здесь писатель вносит коррективы в поэтический образ «бронзовой мадонны», воспеваемой поэтами⁸. Влюбленная Сесилия, искусительница, заказывает убийство ненавистной белой соперницы – и невольно провоцирует смерть Леонардо. Так обретает новый, прямо противоположный смысл легенда о Холме Ангела. Да, любовь белого мужчины ломает жизнь Сесилии, но именно она, полукровка, живущая близ Холма, становится «демонической» губительницей Леонардо. Кровь жениха на белом наряде невесты в финале романа вновь, как и у Хосе Мармоля, символизирует невозможность гармонии в кипящей, «неоформленной» латиноамериканской жизни XIX века. Неукротимость, сверхнормативность страстей, по Вильяверде (при всем его самом искреннем аболиционизме!) делает его героиню-полукровку существом опасным. Жертва и тиран, живущие в ее душе, в ее «крови», порождают хаос, который под стать хаосу на излете колониальной эпохи, как

⁸ Портрет и характер красавицы Сесилии очерчен так, что в них настойчиво проскальзывают черты, несовместимые с «ангельским» обликом жертвы: в лице ее мелькает что-то «злое», она ради забавы сбивает с пути собаку слепца, еще подростком ворует фрукты – как потом украдет у белой соперницы жениха. И Вильяверде словно колеблется, балансируя на той грани, что отделяет «милые шалости» героини от преступного своеволия.

бы лицемерно тот ни прятался за фасадом социально упорядоченного существования.

Образ Сесилии Вальдес, как неоднократно повторял его создатель в интервью и предисловиях, еще при жизни писателя превратился в миф (*una leyenda, un mito*). Примечательно, что в те же годы в другой национальной литературе – бразильской – создавался схожий образ, но мифологизировался он по другим законам. Речь идет о романе Бернардо Гимараэнса (Bernardo Guimaraães, 1825–1884) «Рабыня Изаура» (*A escrava Isaura*, 1875). Политическая ситуация в Бразилии, империи, где до отмены рабства оставалось еще несколько лет (так называемый «Золотой закон» был принят лишь в 1888), способствовала порождению казусов, подобных описываемому в романе: белокожая квартиронка, воспитанная как сеньорита, по капризу своего хозяина могла не только быть отправлена на плантацию, но рисковала и встать к позорному столбу, под плеть надсмотрщика.



Наказание раба
Жан Батист Дебре (1839)

Но в том-то и отличие Изауры от Сесилии Вальдес, что и «черты расы», и самосознание у героини Гимараэнса «стерты». Изаура интересна ему как «мученица», с одной стороны, и как «дева в беде». Нельзя не предположить, что существенное влияние на выбор сюжета оказала и «Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, и «Квартиронка» Майн

Рида. Увлечательность романа, перипетии которого связаны с преследованием беглой рабыни, призвана восполнить пустоту там, где ожидаешь найти диалектику самопознания личности, оказавшейся меж двух миров. Несчастливая Изаура не ощущает себя ни белой, ни цветной – только рабыней. Она с готовностью подхватывает формулу, предложенную мужчинами-господами – «предмет роскоши», то есть все-таки «вещь».⁹

Дальнейшие повороты судьбы предлагается увидеть в рамках исходной метафоры: она – венецианское зеркало, которое неуместно на кухне, но украсило бы спальню. Она ваза, в которую хозяин волен поставить любые цветы. Хозяин вправе и разбить свою вазу, волен и унижить ее «постыдным использованием»! Целомудренная Изаура втягивается в диалог со своим мучителем, понимая всю оскорбительность этих эротических и раблезианских аллюзий. Ведь именно такой она себя и считает. Даже скрываясь в другом штате, ведя вполне обеспеченную и светскую жизнь, всей кожей она чувствует свое рабское положение. И понимает, что она женщина, достойная любви, лишь увидев себя глазами любившего ее человека. Бернардо Гимараэнс описал любопытный психологический феномен, следствие рабства: раб «теряет» себя как индивид, он не способен на самоидентификацию, он ждет, чтобы другие его признали и назвали человеком.

В год выхода «Рабыни Изауры» в Бразилии была опубликована еще одна книга с сенсационным сюжетом, которая смогла поспорить за читательское внимание с романом Гимараэнса. Это роман «Сеньора» (*Senhora*) его соотечественника, живого классика бразильской литературы Жозе де Аленкара (José de Alencar, 1817–1877).¹⁰ Юрист и политик, знаток родной истории, эрудит и увлеченный этнограф, все свои знания и таланты он отдал на службу литературе. Аленкар принадлежал к первому поколению бразильских романтиков, которое прославилось своими поисками национальной самобытности. Писатель создал поистине впечатляющую палитру образов соотечествен-

⁹ Любопытно, что Изаура, воспринимаемая как «утварь» мужчинами из семьи хозяев, претендующими на ее благосклонность, ценится ими именно как *бразильская* утварь. Сравнивая ее красоту с прелестью европейских женщин, оба соперника отдают пальму первенства национальному типу красоты, который сформировался буквально на их глазах.

¹⁰ Основу фрагмента настоящей статьи, посвященного «Сеньоре» Жозе де Аленкара, составляет материал предисловия к недавно осуществленному переводу этого романа [Огнева 2020].

ников: первопроходцев и воинов, индейцев и миссионеров, славных предков и своих современников. Поиск «корней», основ «национальной души» осуществлялся им и в обращении к «городскому роману», к горизонтальному срезу эпохи. Так, в 1860–1870-е годы он публикует своеобразный цикл романов о бразильской женщине: «Лусиола» (*Luciola*, 1862), «Дива» (*Diva*, 1864) и «Сеньора» (*Senhora*, 1975).

Еще в 1850-е годы он осваивает жанр романа-фельетона. Именно в эти годы и именно так публиковал Хосе Мармоль свою «Амалию». Впрочем, читателей «Амалии» отделяло от изображаемых в романе событий почти 15 лет и слом эпох, что, на взгляд автора требовало пространных пояснений. Аленкар же оказался в иной ситуации. Четвертьвековой путь не прошел даром для опытного журналиста: в 1875 г. автор лишает «Сеньору» всего, что «утяжеляло» бы его повествование. Подробные исторические экскурсы, выдержки из документов, ссылки и сноски, которыми уснастил свой текст его аргентинский собрат по перу, Аленкар в свой новый роман не включает. Да, когда-то они казались необходимыми и ему: индейский мир его романов «Гуарани» (*O Guarani*, 1857) и «Ирасема» (*Iracema*, 1865) требовал расшифровки, пояснений, толкований. Теперь же он обращается к читателю, который должен уловить пульс современности и узнать в романе «свой» мир.

Жанр накладывал на автора особые обязательства: запутанность интриги, увлекательность, загадки, обрыв повествования на самом интересном месте, – все это должно было держать читателя в напряжении. Этими литературными и журналистскими навыками, отточенными в таких изданиях, как *Correio Mercantil* и *Diário do Rio de Janeiro*, Аленкар владел в совершенстве, что и продемонстрировал в «Сеньоре».

По «городским» повестям и романам писателя можно составить себе представление о разных сторонах тогдашней жизни, о ее повседневных мелочах, и этим они схожи с произведениями Мармоля и Вильяверде. Вот начинается утро в семье небогатого чиновника, вот возвращается с бала супружеская чета, а вот каково убранство кабинета светского щеголя... Эти зарисовки дополняются любопытными картинками национальных нравов. Так, например, читатель подивится парадоксальной, на наш взгляд, но типичной для Бразилии 1870-х годов ситуации: рабов имеют даже малообеспеченные жители Рио и, чтобы свести концы с концами, сдают их в аренду – или даже трудятся над выполнением портновских заказов бок о бок с ними, как это

происходит в семье Фернандо Сейшаса, главного героя «Сеньоры». Роман написан за 13 лет до подписания императором «Золотого закона», знаменующего собой отмену рабства в Бразилии... Или еще одна колоритная деталь: девушки из небогатых семей, которых некому или не на что было «вывозить» в свет для знакомства с женихами, традиционно «высаживались» к окну, и наиболее удачливые и пригожие таким путем находили себе женихов.

Впрочем, Аленкар не стремился построить историю «Сеньоры» на основе нравоописания, это – фон, на котором разворачивается драма страсти, «воспитания чувств», ослепления и прозрения. В «Лусиоле», «Диве» и «Сеньоре» писатель замыслил набросать три «женских профиля», три зарисовки к портрету, где отразились бы во всем разнообразии черты современного ему национального характера. Гордость и способность к самопожертвованию бразильской «травяты» Лусии, Лусиолы-Светлячка («Лусиола»); ревность и нежность бывшей пациентки к спасшему ее в детстве врачу («Дива»); изощренная месть отвергнутой возлюбленной («Сеньора») – диапазон оттенков и переходов чувств, интересующих писателя, весьма широк.

Однако нельзя не заметить, что творческие поиски Жозе де Аленкара, знатока и ценителя всемирной литературы, проходят не в некоем вакууме – они находятся в точке пересечения нескольких литературных координат. Как мы видим, они созвучны тому, что в других лагиноамериканских литературах в те же годы делают его собратья по перу – каждый на своем национальном материале.

И «уроки» Бальзака, научившего литературу говорить не только о чувствах, но и о власти франков, су и луидоров, не проходят бесследно для автора «Сеньоры». Любители бальзаковской прозы сразу заметят параллели, аллюзии и отсылки к произведениям французского мэтра: жертвенное служение домашних молодому денди Фернандо Сейшасу напомнит историю Растиньяка и его семьи из романа «Отец Горио». Унизительная сцена в опере, где героя заставляют стыдиться матери и сестры, во многом повторяет эпизод из «Утраченных иллюзий», а метаморфоза, произошедшая с Аурелией после получения наследства – перемены в судьбе скромницы Модесты Миньон из одноименной повести Бальзака. Впрочем, никто из современников, узнавая эти реминисценции, не упрекнул бы Аленкара в заимствованиях: он переводит французский пример в область общечеловеческих драм и прослеживает их преломление на бразильском материале. Вместо су и франков у него милрейсы

и конто, бразильские предрассудки и условности, возможности национальной жизни, среды, воспитания, традиций. Внутренний мир его персонажей сформирован именно национальной действительностью, и автор выступает как исследователь противоречий именно бразильской души.

Аленкара интересует не оригинальный «казус», не удивительная издержка семейного права – но версия национального характера, которая могла «отлиться» именно в эти годы. По мнению исследователей, Аурелия – дитя именно этого периода бразильской жизни, когда в причудливом смешении сосуществовали «патерналистские черты» рабовладельческой эпохи и «либерализм формирующихся капиталистических отношений». Ее характер отражает характер перемен в стране (букв.: *alegoria desta mudança*) [Granja Tigre Lima 2019]. Независимость Аурелии – независимость вчерашней нищей девчонки, которой нечего терять, а своеобразный волюнтаризм – своеволие «новой богачки», для которой нет авторитетов.

Рио-де-Жанейро времен Второй Империи предстает в романе «Сеньора» процветающим городом, столицей новых экономических возможностей, местом, где ловкий честолюбец может относительно быстро нажить состояние. Займы, концессии, деньги под проценты и, конечно, умение сделать хорошую партию могут позволить подняться на очередные ступеньки общественной лестницы, обеспечат возможность стать участником «праздника жизни», о котором мечтает Фернандо Сейшас. Жозе де Аленкар, создавая в романе своего рода моментальный снимок эпохи, с горечью и презрением то тут, то там роняет слова об этой эре «шарлатанов», алчных корыстолюбцев, всеобщего угара от «быстрых денег». В этой атмосфере формируется уникальный характер Аурелии. Ей самой судьбой вроде бы предназначена роль жертвы, заложницы материальных обстоятельств. Однако в отличие от героини романа Гимараэнса, Аурелия у Аленкара – сильная и волевая личность, способная трезво и расчетливо поставить дерзкий эксперимент: «купив» себе в мужа отвергнувшего ее в годы бедности и безвестности мужчину, унижить его и превратить почти на год в своего «белого раба».

Части романа озаглавлены: «Цена», «Сделка», «Владение» и «Выкуп». Постоянные апелляции к миру финансов в романе не просто дань броской метафоре – на язык «материальных ценностей» переводится вся история брака, основанного на мести оскорбленной женщины. Писатель наделяет свою героиню не только искусительной



Плохие новости
Родолфо Амоздо (Бразилия, 1895)

красотой, но и чисто мужскими способностями оперировать финансами. Немыслимая для женщины той эпохи быстрота счета, умение вычислять проценты и дивиденды, помнить курсы и котировки, вести бухгалтерию составляет разительный контраст с портретом молодой нежной красавицы, в душе которой бушуют неистовые страсти. Аленкар, сумевший мастерски овладеть тонкостями жанра романа-фельетона, выстраивает по его канонам эффектный эпизод первой брачной ночи героев, подготовив обман читательских ожиданий. Аурелия в соблазнительном дезабиле отпирает секретер и начинает холодно вести с ошеломленным женихом разговор о деньгах и расписках. Он куплен, порабощен, унижен фиктивным браком, обречен исполнять роль красивой игрушки в руках своей Сеньоры – не просто супруги, но владычицы.

Исполненная страсти «дуэль» между молодоженами развивается по законам любви-ненависти. Писатель прослеживает все стадии разрушительного, изнуряющего обоих супругов притворства. Он заставляет их почувствовать и театральность их неестественной жизни. И Аурелия, и Фернандо живут как на сцене, разыгрывая на подмостках светского Рио то комедию, то драму счастливой семейной жизни, которой на самом деле нет.

Обстоятельства заочной «покупки» Аурелией своего «белого раба», сватовства вслепую могут показаться современному читателю романтическим преувеличением. Однако, как подчеркивает писатель, в ту пору в бразильском обществе некоторые браки так и совершались. В памяти у всех бразильцев еще была свежа история женитьбы их собственного императора Педро Второго. Голубоглазый красавец-великан с волевым «габсбургским» подбородком, покровитель наук и искусств, полиглот и сторонник отмены рабства сам по себе был завидным женихом, но как наследник бразильского трона не особенно привлекал августейших родителей в Европе. Отдать за него согласились лишь принцессу Терезу Кристину Бурбон-Сицилийскую. Сватовство проходило заочно, по портрету, и внешность невесты была сильно приукрашена. Увидев ее вживую, бразильский наследник буквально отшатнулся – так она была нехороша. Но взять назад слово чести не смог, и в дальнейшем это стало залогом долгого счастливого брака... Фернандо Сейшас оказывается почти в той же ситуации – сначала дает слово, и только потом видит невесту, девушку, любовью которой когда-то пренебрег. Отказаться он уже не может, так как задаток из ее приданого им истрачен.

Но романная ситуация, задуманная в «бальзаковских» категориях, под пером Жозе де Аленкара будет развиваться по иным – романтическим – канонам. И пусть писатель щедро разбрасывает упоминания о «среде», «обществе» и «воспитании» своих героев, как это делали европейские реалисты... Пусть отдает дань и нарождающемуся натурализму, рассуждая о физиологии ревности или о том, какое чувственное воздействие оказывает вальс на бразильский темперамент...¹¹ Созданную им картину мира это не меняет. Характеры его героев созданы по романтическим законам. Аурелия мстит Сейшасу не за то, что тот отказался от нее ради светского успеха и богатства, а за то, что он предал ее представление об Идеале, об Абсолюте. Он мог бы когда-то, полюбив ее бескорыстно, стать идеальным Творцом, а она – его Творением. Чувства, которые они питают друг к другу, не случайно сравниваются с теми, что влекли Пигмалиона к Галатее. Но теперь оживляющее, одухотворяющее начало любви, связующее героев античного мифа, в жестоком фарсе, который разыгрывают персонажи Аленкара, вывернуто наизнанку, снижено. Пигмалион и Галатее меняются местами. Только в финале романа «язык торга» (выражение Т.Д. Венедиктовой) уступает место языку поэзии.

Любовь показана в «Сеньоре» как великая преобразующая сила. В художественном арсенале Аленкара она выступает вместе со своими двумя союзниками – миром природы и культуры. Пьянящее дыхание южной ночи, чарующие запахи сада, красота цветущих растений искушают героев, словно призывая их сдаться, отречься от низменных и сиюминутных расчетов. Именно тогда и там в Сейшасе, импровизирующем на темы байроновского «Корсара» и «Паризины», просыпается истинный поэт, и исчезает подражатель, фат, носивший до сих пор лишь модную маску «байронической личности». «Корсар» Байрона с его неукротимыми страстями, с образом роковой мстительницы как бы «удваивает» историю Аурелии, гиперболизирует ее.

Аленкар прослеживает эволюцию чувства Сеньоры к ее белому рабу, показывает, как скрывается рвущееся наружу «природное начало», страсть и чувственность, которой позволено торжествовать лишь

¹¹ Такая открытость, даже аморфность эстетической системы, характерной для творчества Аленкара этих лет, по мнению современных исследователей [Granja Tigre Lima 2019], позволяет выстроить логическую цепочку: характер героини – художественная картина мира – образ бразильского общества. Все три компонента маркированы признаками «чуда/чудища» и неоформленности (букв.: *monstruo disforme*).

тогда, когда победа одержана. Героине Аленкара под силу оказывается не только почувствовать себя госпожой и хозяйкой мужчины, поменяться с ним социальными ролями, успешно продемонстрировав потенциал *мужесцины*, но и утвердиться в ином качестве: она превращается в Творца, пере-создавая и себя, и своего любимого, возвышая его и одухотворяя.

Три национальные литературы, три модели, конечно, еще не дают исчерпывающего представления обо всех путях и способах поисков идентичности и обретении представления о себе – аргентинке, кубинке, бразильянке, своей расовой и гендерной сущности, социальной роли. Материал для дальнейших размышлений на эту тему дает и мексиканская, и чилийская литература XIX века. Очевидно одно: генезис образа «сильной женщины» просматривается в латиноамериканской прозе XIX века, он утверждается в динамике, рождается из оппозиций «мужского» и «женского», «белого» и «цветного», «дикого» и «цивилизованного». Неоднородность, гибридность, «кентаврическая» основа женских образов в романах этой эпохи позволяет лучше понять и продолжение традиции – преломление этих образов в литературе последующих веков.

ЛИТЕРАТУРА

[Башкова 2016] – *Башкова Е.В.* Мифообраз Эвиты Перон в аргентинской культуре и литературе XX–XXI вв. // Вестник Воронежского государственного университета. 2016. № 10. С. 5–9.

[Башкова 2015] – *Башкова Е.В.* Образ Праматери – Ла Малинче в мексиканской литературе второй половины XX века // Вестник УРАО. 2015. № 3. С. 107–112.

[Гирин 2004] – *Гирин Ю.Н.* Литература Венесуэлы. Литература Колумбии // История литератур Латинской Америки. Т. 4, ч. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5–134.

[Кутейщикова Тертерян 1970] – *Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А.* Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. М.: Наука. 1970. С. 3–35.

[Мармоль 1961] – *Мармоль Х.* Амалия. М.: ГИХЛ, 1961.

[Огнева 2020] – *Огнева Е.В.* Сеньора и ее белый раб // Аленкар Ж. Сеньора. М.: Ридеро, 2020. С. 1–19.

REFERENCES

[Álvarez-Amell 2000] – Álvarez-Amell, D. “Las dos caras de Cecilia Valdés: entre el romanticismo y el nacionalismo cubano.” *Hispania* 83:1 (2000): 1–10.

Bashkova, E.V. “Obraz Pramateri – La Malinche v meksikanskoj literature vtoroy poloviny XX veka.” [“The Image of Foremother – La Malinche in the Mexican Literature of the Second Half of the 20th Century.”] *Vestnik URAO* 3 (2015): 107–112. (In Russ.)

Bashkova, E.V. “Mifoobraz Evity Peron v argentinskoj kul'ture i literature XX–XXI vv.” [“The Mythoimage of Evita Peron in Argentine Culture and Literature of the XX–XXI Centuries.”] *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta* 10 (2016): 5–9. (In Russ.)

[Cámara 1999] – Cámara, M. “La mulata, un cuerpo sin voz en la cultura cubana.” *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 109 (1999): 75–81.

[Di Meglio 2006] – Di Meglio, M. “Miradas complementarias: lecturas y relecturas de *Amalia*.” *Especulo. Revista de estudios literarios* 33 (2006). Online at <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/amalia.html>

Girin, Yu.N. “Literatura Venesuely. Literatura Kolumbii.” [“Literature of Venezuela. Literature of Colombia.”] *Istoriia literatur Latinskoj Ameriki* [*The History of the Literature of Latin America*]. Vol. 4, p. 2. Moscow: IMLI RAN Publ., 2004: 5–134. (In Russ.)

[Granja Tigre Lima 2019] – Granja, L.; Tigre Lima, L. “Ideas no lugar: *Senhora* de José de Alencar.” *Alea* 21:3 (sept./dec. 2019): 49–63.

Kuteishchikova, V.N., Terterian, I.A. “Formirovanie natsional'nykh literatur Latinskoj Ameriki i romantizm” [“Formation of National Literatures of Latin America and Romanticism.”] *Formirovanie natsional'nykh literatur Latinskoj Ameriki* [*Formation of National Literatures of Latin America*], ed. V.N. Kuteishchikova. Moscow: Nauka Publ., 1970: 3–35. (In Russ.)

Mármol, J. *Amalia* [*Amalia*]. Moscow: GIHKL Publ., 1961. (In Russ.)

Ogneva, E.V. “Sen'ora i ee belyi rab” [“Senhora and Her Slave.”] Alencar, J. *Sen'ora* [*Senhora*]. Moscow: Ridero Publ., 2020: 11–19. (In Russ.)

Received: 9 Oct. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

ИСТОРИЯ АМЕРИКАНИСТИКИ

УДК 82(091)

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-283-307>

Андрей КОФМАН

МАТРИАРХА РОССИЙСКОЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНИСТИКИ К СТОЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ ВЕРЫ НИКОЛАЕВНЫ КУТЕЙЩИКОВОЙ

Аннотация: Статья посвящена известному российскому латиноамериканисту В.Н. Кутейщиковой (1919–2012), которая стала второй после Коллонтай русской женщиной, награжденной государственным орденом Мексики «Ацтекский Орел» за заслуги в изучении мексиканской литературы. Однако Кутейщикова занималась далеко не только мексиканской литературой; в статье ее научная деятельность представлена гораздо шире. Автор показывает, что фактически она заложила основы научного изучения латиноамериканской литературы и наметила пути ее дальнейшего развития. Поэтому жизненный и творческий путь В.Н. Кутейщиковой рассматривается в неразрывном контексте с развитием российской латиноамериканистики в области литературоведения. Списки изданных до начала 60-х гг. XX в. произведений латиноамериканских авторов и критических работ ясно свидетельствуют о том, что латиноамериканистика в качестве самостоятельной отрасли филологической науки в российском литературоведении не существовало, поскольку не имелось сколько-нибудь внятных представлений о латиноамериканской литературе. Первым научным филологическим исследованием латиноамериканской литературы стала монография В.Н. Кутейщиковой «Роман Латинской Америки в XX веке» (1964). Поэтому автор статьи уделяет особое внимание этому этапному труду. Анализ этой книги наглядно доказывает, что ее автор обозначила и раскрыла ряд насущных тем и проблем, которые встанут в центр проблематики российской латиноамериканистики. Фактически В.Н. Кутейщикова стала провозвестником цивилизационного подхода к изучению латиноамериканской культуры и с удивительной прозорливостью наметила программу латиноамериканистских штудий на полвека вперед. Эти идеи получили развитие в работах 70-х гг., в частности, в книге «Новый латиноамериканский роман» (1976), написанной совместно с мужем, Л.С. Осповатом. В статье показано участие В.Н. Кутейщиковой в создании пятитомной «Истории литератур Латинской Америки»; подробно представлена ее последняя книга «Москва — Мехико — Москва. Дорога длиной в жизнь» (2000). В финале статьи дается духовный портрет В.Н. Кутейщиковой.

Ключевые слова: Вера Николаевна Кутейщикова, латиноамериканистика, Мексика, латиноамериканская литература.

© 2020 Андрей Федорович Кофман (доктор филол. наук, заместитель директора по научной работе и заведующий Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва, Россия) andrey.kofman@gmail.com



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-283-307>

Andrey KOFMAN

MATRIARCH OF LATIN AMERICAN STUDIES IN RUSSIA VERA KUTEISHCHIKOVA'S BIRTH CENTENARY

Abstract: The paper is dedicated to the famous Russian Latin Americanist Vera Nikolaevna Kuteishchikova (1919–2012), who became the second Russian woman after A. Kollontai to be awarded with the Mexican Order of the Aztec Eagle for her merits in the study of Mexican literature. However, V. Kuteishchikova's specialization was not limited to the Mexican literature; her academic interests included a wide range of issues. The paper demonstrates that she laid the foundations for the scientific study of Latin American literature in Russia and outlined the ways for further research in the field. Therefore, V. Kuteishchikova's life and work are considered in an inseparable context with the development of Latin American literary studies in Russia. The list of the Russian editions and translations of Latin American writers and the number of critical works published before the 1960s clearly confirm the fact that until then Latin American literary studies did not exist as an independent branch of philological science in Russia, since Russian scholars had a very vague notion of the Latin American literature. The first research work in philology on the Latin American literature was the monograph by V.N. Kuteishchikova *Latin American Novel in the XX century* (1964). The paper pays special attention to this significant work. An analysis of this book proves that its author identified and revealed a number of essential topics and problems that would be center of Latin American studies in Russia. With an amazing sagacity V.N. Kuteishchikova mapped out a program for Latin American studies for half a century ahead. These ideas were developed in her work in 1970s, in particular, in *New Latin American Novel* (1976), co-written with her husband, L.S. Ospovat. The paper traces the participation of V.N. Kuteishchikova in the creation of the academic five-volume *History of Latin American Literatures*; analyzes her last book *Moscow – Mexico – Moscow. A Lifelong Road* (2000), gives a spiritual portrait of the Russian scholar.

Keywords: Vera Nikolaevna Kuteishchikova, Latin American Studies, Mexico, Latin American literature.

© 2020 Andrey F. Kofman (Doctor Hab. of Philology, Deputy director and head of the Department of Modern European and American Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia) andrey.kofman@gmail.com



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-283-307>

Andrey KOFMAN

LA MATRIARCA DE LOS ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EN RUSIA CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE VERA KUTÉISHCHIKOVA

Resumen: El artículo está dedicado a la investigadora rusa de la literatura latinoamericana Vera Nikolaevna Kutéishchikova (1919 – 2012), que fue la segunda mujer rusa después de A. Kolontai, condecorada de la Orden Mexicana del Águila Azteca por los logros en el campo de la literatura mexicana. Sin embargo, Kutéishchikova estudiaba no solo la literatura mexicana, en el presente artículo su actividad científica se trata muy ampliamente. El trabajo demuestra que fue ella quien formó la base de los estudios científicos de la literatura latinoamericana en Rusia y trazó el camino para su desarrollo, por lo cual la ruta de la vida y de la creación de Kutéishchikova se analiza en el contexto de la evolución de los estudios latinoamericanos en Rusia. La lista de las obras de los escritores latinoamericanos, traducidas y editadas en Rusia, y de los trabajos de crítica literaria publicados hasta la década de 1960 confirman claramente que hasta aquel entonces no existían los estudios de la literatura latinoamericana, ya que los rusos tenían una noción muy vaga de la literatura latinoamericana como tal. La primera investigación científica en el pleno sentido de la palabra fue el libro de Kutéishchikova *La novela de América Latina en el siglo XX* (1964), por ello, el autor de este artículo le presta una atención especial. El análisis de este libro demuestra que Kutéishchikova destacó y reveló algunos temas y problemas que van a constituir el núcleo de la problemática de los futuros estudios literarios latinoamericanos y con una sagacidad milagrosa proyectó el programa de la investigación de literatura latinoamericana para el próximo medio siglo. Estas ideas se desarrollaron en los trabajos de los años 70, en particular, en el libro *La nueva novela latinoamericana* (1976), escrita en colaboración con su esposo, León Ospovat. El artículo describe la participación de Kutéishchikova en la *Historia de la literatura Latinoamericana* de cinco volúmenes, presenta con detalle su último libro titulado *Moscú – México – Moscú. La ruta larga como la vida*, pinta el retrato espiritual de la investigadora rusa.

Palabras clave: Vera Nikolaevna Kutéishchikova, los estudios latinoamericanos, México, la literatura latinoamericana.

© 2020 Andrey F. Kofman (Doctor habilitado en filología, vicedirector y jefe del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de Literatura Mundial Máximo Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Moscú, Rusia) andrey.kofman@gmail.com

Последняя книга Веры Николаевны Кутейщиковой (1919–2012) называлась «Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь». Об этой замечательной книге разговор пойдет позже; пока же отмечу, что «дорога длиною в жизнь» автора пролегла не только по маршруту «Москва — Мехико — Москва»: этот путь, куда более широкий и значимый, оказался, скажем так, длиною в целую отрасль филологической науки — российской латиноамериканистики, считая от ее начала. И потому мы, представители младшего поколения российских латиноамериканистов, почтительно именовали Веру Николаевну «матриархой». Судьба вывела ее на эту дорогу по неведомой нам прихоти, но вывела должного для этого поприща человека, который уже не сворачивал с избравшего его пути.

Скупым штрихом очерчу биографию Матриархи. Вера Николаевна родилась 29 декабря 1919 г. в г. Тула. Отец до революции был служащим банка, в советское время нашел себе применение в качестве бухгалтера-экономиста; мать была домохозяйкой. В 1937 г. Вера Николаевна поступила на исторический факультет МГУ. В 1941 г. по решению Министерства Просвещения по окончании четвертого курса была направлена без защиты диплома в Хабаровский педагогический институт для преподавания курса всеобщей истории. Эта поездка имела судьбоносное значение. В Хабаровске она познакомилась с Львом Самойловичем Осповатом, будущим спутником жизни, а пока они вынуждены были расстаться на несколько лет, когда Льву Самойловичу исполнилось 18 лет и он был призван на фронт. После того, как Лев Самойлович вернулся с войны, они женились (1947). Их семья оказалась не просто счастливой и гармоничной, она стала творческим содружеством двух людей, посвятивших себя изучению и пропаганде латиноамериканской культуры. Вера Николаевна вовлекла мужа в круг своих интересов, помогла ему выучить испанский язык, и он стал авторитетнейшим знатоком испанской и латиноамериканской литературы (и не только литературы), автором ряда блестящих книг, не утерявших своего значения донныне, так что его с полным на то основанием можно называть Патриархом российской латиноамериканистики. В 2022 г. исполнится сто лет со дня его рождения, и я надеюсь к юбилею дополнить эту статью работой о творчестве и о личности Льва Самойловича.

Вернемся в военные годы. В 1943 г. Вера Николаевна возвратилась в Москву, где в тот же год случилось Событие, определившее дальнейший маршрут ее жизни. По рекомендации ее пригласили рабо-

тать во Всесоюзном обществе культурной связи с заграницей (ВОКС), курировать связи с Латинской Америкой. Имеет смысл предоставить слово самой Вере Николаевне и привести фрагменты ее воспоминаний из упомянутой книги:

ВОКС состоял из нескольких так называемых территориальных отделов, главными из которых являлись английский и американский. Контакты с оккупированной Европой, естественно, отсутствовали, а вот с Обществами дружбы, возникшими в Великобритании, США и Латинской Америке в поддержку воюющей России, была налажена постоянная связь. Многие выдающиеся деятели культуры США выражали тогда солидарность с нашей страной: помню обмен телеграммами с Чарли Чаплиным, Леопольдом Стоковским, восстановление отношений с Сергеем Рахманиновым. Для писательницы Лилиан Хеллман была даже организована поездка на фронт. Пожаловала ко Дню Победы и мадам Черчилль, патронировавшая в качестве супруги премьер-министра Великобритании помощь России; ее приезд вызвал немалый переполох.

В отделе американских стран, как и в целом в ВОКСе, работали по преимуществу женщины (мужчин назначали начальниками). Почти все мы были молоды, а некоторые уже успели стать вдовами. И вот что удивительно: ни раны, нанесенные войной, ни тревоги, ни бесконечные бытовые трудности не являлись помехой в работе — именно здесь и находила выход наша еще не растроченная жизненная энергия.

Недавние выпускницы-гуманитарии, мы стремились сохранить дух студенческого товарищества и особенно чувство юмора, столь необходимое для того, чтобы переносить тупость некоторых из начальников или иронизировать над собственным нашим участием в международных делах, — срабатывал здоровый инстинкт самосохранения от вируса тщеславной суетности. Впрочем, бороться с этим вирусом помогала и общая спартанская обстановка, в которой нашему брату, а точнее нашей сестре, было трудно забаловаться. Наутро после какого-нибудь вечернего приема, где, весело щебеча, мы изображали светскую беспечность, приходилось перетаскивать тяжелые пакеты с почтой, выслушивать idiotские наставления или разносы. Изредка выходя на авансцену, мы всегда помнили, что на самом деле оставались простыми рабочими за кулисами.

Сегодня, пытаясь представить атмосферу тех лет, я нередко задумываюсь: откуда брались в нас чувство повышенной ответствен-

ности, дисциплинированность, способность к самоотдаче? В целом эти качества были присущи большинству людей того времени. Но сотрудников ВОКСа характеризовала еще одна черта, а именно сознание особой причастности к делам политическим и отсюда неотступный страх совершить какой-нибудь промах, особенно если речь шла о секретной переписке. В ВОКСе, конечно же, существовала так называемая спецчасть, бдительно охранявшая свои бумаги, а заодно и нас, постоянно работавших с ними. Порой раздавались грозные окрики из этого отдела, но очень часто его же сотрудники «спасали» нас, когда мы забывали вовремя вернуть секретные документы.

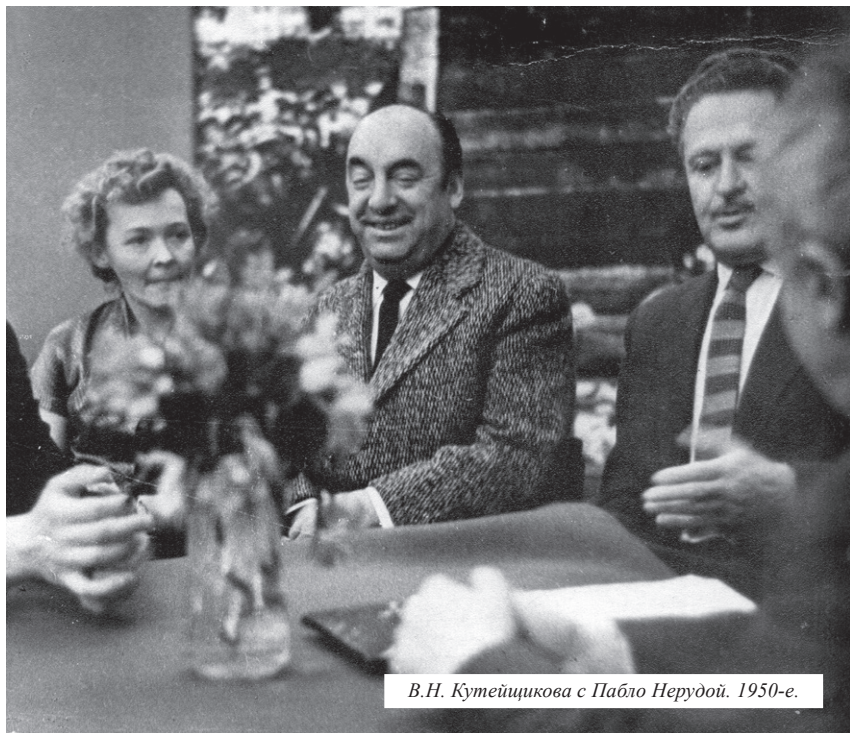
На высоком уровне и с большим пафосом проводилась в ВОКСе политическая работа: нам внушали, что, находясь на границе с чуждым, враждебным миром, мы должны не только проявлять идейную бдительность, но и строжайше соблюдать моральные нормы. Получение референтом-переводчиком подарка от иностранного гостя считалось криминалом. Позже было принято соломоново решение: чтобы не обидеть гостя, принять подарок и передать его в некий фонд (понятие весьма расплывчатое), — но и тогда, кажется, находились сотрудники, не боявшиеся ответственности и оставлявшие подарки в своем личном пользовании. Эта тема вошла в наш фольклор: мы сочинили куплеты о популярном уже в ту пору диснеевском мышонке Микки-Маусе, который ходил босиком, лишь бы его не заподозрили в получении иностранных чулок. [...]

В нашей среде ценились профессионализм, образованность, переводческое мастерство. Все это мне еще предстояло приобретать и осваивать: уровень моей подготовки весьма мало соответствовал столь высоким требованиям. [...] Прежде всего я взялась за испанский язык — в Москве тогда мало кто его знал. [...] Набирая темп в чтении, я не успевала вникнуть в грамматику. На помощь приходила дерзость — я начала самостоятельно складывать фразы, не думая о правилах¹.

Вскоре Вера Николаевна могла работать переводчиком и сопровождать гостей из Латинской Америки. Так она познакомилась с мексиканскими художниками Сикейросом и Риверой и с чилийцем Пабло Нерудой, с которым завязалась долгая и крепкая дружба. С 1949

¹ *Кутейщикова В.Н.* Москва – Мехико - Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000. С. 8–10.

по 1953 г. Вера Николаевна, как тогда говорили, «без отрыва от производства» училась в заочной аспирантуре на кафедре новой истории Исторического факультета МГУ, где подготовила и в 1953 г. защитила диссертацию, став кандидатом исторических наук. Одновременно она делала первые, но вполне решительные шаги в изучении латиноамериканской литературы и опубликовала ряд статей по этой тематике в «Литературной газете», «Известиях», журналах «Новый мир», «Звезда», «Вопросы истории»; а также издала две брошюры – «Пабло Неруда» (1952) и «Жоржи Амаду» (1954). С 1953 по 1955 г. она по совместительству преподавала на историческом факультете МГУ, где читала лекции и вела семинар по истории Мексики.



В.Н. Кутейщикова с Пабло Нерудой. 1950-е.

Окончательный выбор научного пути в направлении филологии произошел в 1956 г. Тогдашний директор Института мировой литературы АН СССР с удивлением и неудовольствием обнаружил, что в его институте есть специалисты по самым малым и экзотическим литературам, вроде эскимосской, и нет ни одного специалиста по литературам Латинской Америки, тогда как последняя включает в себя больше

двадцати стран, каждая со своей, иногда весьма богатой, литературной традицией. Абсурдную ситуацию надо было срочно исправлять, и он пригласил работать в институт сразу двух человек заниматься Латинской Америкой: Веру Николаевну отвечать за Испанскую Америку, а к ней в пару молодую талантливую Инессу Арташесовну Тертерян изучать литературу Бразилии. Почему выбор пал на В. Кутейщикову? Потому что других просто не было. Ф.В. Кельин, единственный на тот момент филолог, что-то знавший о латиноамериканской литературе, находился в пенсионном возрасте (63 года). Так что конкурентов у Веры Николаевны не имелось. Она же, уставшая от бесконечной нервозности – от работы в ВОКС, без особых раздумий согласилась и встала на путь литературоведения. Получилось же так, что оба они, директор ИМЛИ и Вера Николаевна, можно сказать, проявили ясно-



В.Н. Кутейщикова выступает с докладом

видческий дар. Пройдет три года, грянет Кубинская революция, и взоры Страны Советов будут прикованы к «пылающему континенту»; пройдет еще десяток лет и грянет «бум» «нового» латиноамериканского романа, и уже взоры всего мира будут прикованы к латиноамериканской литературе.

Итак, Вера Николаевна пошла в ИМЛИ торить тропу новой специализации, новой не только для института, но и для отечественной науки в целом. Чтобы придать обоснованность этой фразе, необходимо сделать небольшое историческое отступление.

В дореволюционной России имелась, пусть и скромная, школа испанистики в Санкт-Петербурге. Ее «отцом» считался

Д.К. Петров; активно работали и выпускали учеников В.Ф. Шишмарев, Б.А. Кржевский, А.А. Смирнов и др. Дело продолжалось и позже (первый перевод с испанского «Дон Кихота», 1929); и не случайно в 1937 г. на войну в Испании вербовали именно студентов Ленинградского университета, других, владевших языком, просто не было. В Советской России интерес к Испании пробудился во время гражданской войны 1936–1939 гг.; после нее вместе с детьми, эвакуированными из Испании, в стране появился довольно значительный слой людей, владеющих испанским языком. Первое отделение испанского языка было открыто на филологическом факультете МГУ в 1948 г.

Что же касается латиноамериканистики, то до середины 50-х годов XX в. в качестве самостоятельной отрасли филологической науки ее в российском литературоведении попросту не существовало. Ее не было, поскольку не имелось сколько-нибудь внятных представлений о латиноамериканской литературе. До революции был издан всего один латиноамериканский роман – «Амалия» аргентинского писателя Х. Мармоля². В сталинскую эпоху кое-что из латиноамериканской литературы переводилось. Однако известно, какие принципы отбора применялись при публикации зарубежной художественной литературы, и потому до середины 50-х гг. латиноамериканская литература была представлена далеко не лучшими произведениями, в основном все – про «нешадную эксплуатацию» и «антиимпериалистическую борьбу». Перечисление этих произведений не займет много места. Это антидиктаторские воспоминания венесуэльца Х.Р. Покатерры, изданные под названием «Венецуэльские мученики» (М.-Л., 1930, пер. с франц. Е.Д. Ивановой под ред. и с предисловием Г.Б. Сандомирского); неудачное упражнение в методе соцреализма – роман «Вольфрам» великого перуанского поэта С. Вальехо (М.-Л., 1932, предисловие Ф. Кельина); сборник рассказов «Южная и Караибская Америка» (Харьков, 1934, с предисловием Дж. Джерманетто и Ф. Кельина); «Пучина» – знаменитый роман колумбийца Х.Э. Риверы (М., 1935, с предисловием Ф. Кельина); роман об эксплуатации индейцев эквадорца Х. Икасы «Уасипунго» («Интернациональная литература», 1935, № 7); индехинистский роман перуанца Сиро Алегрии «В большом чуждом мире» (пер. с англ., М., 1944); социальный роман венесуэльца Р. Диаса

² Подробный обзор см. в приложениях «Литературные связи Латинской Америки и России» в первом (1985), втором (1989) и третьем (1994) томах Истории литератур Латинской Америки, автором которых была В.Н. Кутейщикова (см. подробнее Прим. 10).

Санчеса «Нефть» (М., 1948, сокр. пер. с исп., предисловие Н. Козюра); антиимпериалистический роман костариканца Л.К. Фальяса «Мамита Юнай» (М., 1952, предисловие Ф. Кельяна); роман верного адепта социалистического реализма мексиканца Х. Мансисидора «Роза ветров» (М., 1953, с предисловием С. Воробьева.). И, конечно, издания стихов «большого друга СССР» Пабло Неруды. Если в этом списке что-то пропущено, то этих пропусков немного. Вполне очевидно, что этот, очень тенденциозный, набор произведений не дает сколько-нибудь внятного представления о литературе Латинской Америки. Что же касается филологических работ о латиноамериканской литературе, то до середины 50-х гг., не считая разрозненных статей в газетах и журнале «Иностранная литература» все о тех же авторах (в том числе В.Н. Кутейщиковой), следует упомянуть книгу Д.И. Выгодского «Литература Испании и испанской Америки. 1898–1928» (1929), которая, как явствует из хронологического подзаголовка, не давала должного представления о латиноамериканской литературе XX в.

Вере Николаевне предстояла многотрудная задача изменить убогие представления советского читателя о латиноамериканской литературе и осмыслить ее на филологическом уровне, то есть существенно глубже и шире, нежели только «борьбу против эксплуатации и международного империализма». К решению этих задач она идет последовательно и целеустремленно: расширяет материал, вовлекая в круг исследования, помимо мексиканской литературы, кубинскую и венесуэльскую (предисловие к роману Р. Гальегоса «Канайма», 1959); раздвигает хронологические рамки, оглядываясь в начало XIX в. («Основоположник мексиканской литературы Ф. Лисарди» в «Известиях АН СССР», 1960).

Надо отметить, что с 1960 г. количество изданий латиноамериканской литературы резко возрастает – конечно же, благодаря кубинской революции; и основным жанром поначалу становятся сборники рассказов: «Мексиканские рассказы» (1960), «Золото, конь и человек» (тоже мексиканские рассказы, 1961), «Чилийские рассказы» (1961), «Аргентинские рассказы» (1962), «Венесуэльские рассказы» (1962) «Эквадорские рассказы» (1962). Эти сборники оказываются чрезвычайно полезными в двух отношениях: во-первых, позволяют представить какую-то панораму той или иной национальной литературы, чего не даст издание одного писателя или романа; а во-вторых, позволяют тихой сапой незамеченными цензурой «протащить» «в толпе» тех писателей, которые никогда не были «друзьями Советского Союза»,

и те произведения, какие по тематике очень далеко отстояли от всякого рода «борьбы».

В связи с публикаторской деятельностью хочу добрым словом вспомнить еще одну Матриарху российской латиноамериканистики, только в издательском деле: Стеллу Александровну Шмидт, которая ушла из жизни в октябре этого года. Она работала в издательстве «Художественная литература» в редакции ибероамериканской литературы со дня ее основания. Обладавшая безупречным литературным вкусом она к тому же была высококлассным редактором, и в большой степени именно благодаря ее профессионализму издания латиноамериканской литературы, выходившие на протяжении 60–80-х гг., отличались высочайшим уровнем переводов и издательской подготовки.

Вернемся к Матриархе российской латиноамериканистики в области литературоведения. Собственно, таковой Вера Николаевна стала в 1964 г., когда вышла ее монография «Роман Латинской Америки в XX веке» (М., Наука). Эту книгу с полным на то основанием можно считать первым филологическим исследованием, где дается широкий взгляд на латиноамериканскую литературу и поднимается вопрос о ее типологическом своеобразии. Книга стала провозвестником того цивилизационного подхода, который будет разработан полтора десятилетия спустя. Поэтому я хочу уделить особое внимание этому этапному труду.

В шести главах книги анализируются шесть латиноамериканских романов, но рассматриваются они в широком национальном, иногда региональном литературном контексте, на что указывают названия глав. Имеет смысл привести оглавление книги:

Введение; *Глава I.* «Те, кто внизу» Мариано Асуэлы и романы о мексиканской революции; *Глава II.* «Пучина» Хосе Эустасио Риверы и литература «зеленого ада»; *Глава III.* Творчество Ромуло Гальгоса и концепция «варварство — цивилизация»; *Глава IV.* «Дон Сегундо Сомбра» Рикардо Гуиральдеса и эволюция образа гаучо в литературе Ла-Платы; *Глава V.* Индианистский роман андских стран. («Уасипунго»; Х. Икасы и «В большом чуждом мире» С. Алегрии); *Глава VI.* Антиимпериалистический роман в странах Карибского бассейна («Мамита Юнай» Л.К. Фальеса); *Глава VII.* Некоторые особенности романа Латинской Америки; *Заключение.* О путях развития романа Латинской Америки в послевоенный период.

Эта методика – рассматривать произведение в литературном, культурном, идейном контексте – будет принята как обязательная

в дальнейшей работе латиноамериканистов ИМЛИ; фактически же книга торила путь будущей «Истории литератур Латинской Америки». Во Введении, седьмой главе и в Заключении вопросы ставились еще шире: о своеобразии и типологических особенностях латиноамериканской литературы как общности. Здесь довольно много говорилось об эксплуатации, борьбе, антиимпериализме и о прочем в этом роде, а в Заключении присутствовал социалистический реализм; но надо понимать, что в то время без этих ритуальных камланий труд не прошел бы утверждение к печати на ученом совете ИМЛИ. Достаточно напомнить в этой связи печальную участь первого проекта истории литературы США³. Однако увидеть в книге Веры Николаевны только это – значит ничего в ней не увидеть.

Во Введении автор впервые обозначила проблему соотношения регионального и национального начал в литературе Латинской Америки, там же она подняла проблему европейских влияний, то есть соотношения заимствованного и самобытного в культуре Латинской Америки, и определила механизм усвоения заимствований как их преобразование в новое художественное качество. Все эти проблемы станут в центр дискуссий и размышлений в последующие три десятилетия. Можно сказать, в своей книге Вера Николаевна указала путь развития российской латиноамериканистики. А в Заключении автор впервые наметила «типологический портрет» латиноамериканской литературы.

В качестве ее главной характеристики она выделила органически присущий ей теллуризм, хотя слова этого не использовала, поскольку оно было не в ходу, и употребляла формулу «роман о земле» – но все, что о нем говорилось, соотносится с понятием «теллурический». Земля во множественных ее ипостасях – образ, место действия, герой, обретающий черты героя мифологического, притягательная сила, собеседник и мститель – такова основа, как мы нынче говорим, художественного кода или картины мира латиноамериканской литературы. Эта характеристика порождает другую: «Речь идет об исключительной роли природы в большинстве латиноамериканских романов, которая во многих случаях определяет весь художественный строй произведения. Мало сказать, что природа играет большую роль в романах; ее стихия,

³ См. *Панов С.И., Панова О.Ю.* «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья первая // *Литература двух Америк*. 2016. № 1. С. 194–242; Статья вторая // *Литература двух Америк*. 2017. № 2. С. 252–372.

наполняя собой жизнь людей, создает совершенно особый образный мир, который мог возникнуть лишь на этом огромном неосвоенном континенте»⁴. Вера Николаевна увидела и такую особенность образа природы, как его неместимость в европейские мерки – то, что автор этих строк позднее обозначит словом «сверхнормативность»: «В природе Америки все грандиозно: ее леса непроходимы; ее горы – самые высокие в мире; ее реки огромны, как моря»⁵. Не ускользнуло от ее внимания еще одно свойство латиноамериканского образа природы – его амбивалентность (слова этого она опять-таки не употребляла, поскольку еще не читала Бахтина, и говорила о противоречивости и двойственности): природа может быть опорой и покровительницей герою, но также способна околдовать его, свести с ума, поглотить и погубить его; соответственно и герой относится к ней с восхищением и с ужасом одновременно. Еще одна важная особенность латиноамериканского романа – ощутимая в нем «языческая мифологическая струя», «жизненность первобытного чувственного восприятия мира»⁶. Так открыта еще одна тропа в будущее – к размышлениям и дискуссиям по поводу латиноамериканского «магического реализма». Вера Николаевна говорит также о доминанте в художественном сознании латиноамериканцев стихийного эмоционального начала в противовес рационализму, что сказывается в неупорядоченной фрагментарной композиции романов; об эклектизме, присущем латиноамериканской культуре, вследствие чего в литературном произведении наблюдается взаимоналожение течений и влияний, «смешение средств и приемов»⁷. Все эти характеристики, приведенные по необходимости очень кратко и в усеченном виде, в целом ясно показывают, что Вера Николаевна с удивительной прозорливостью наметила программу латиноамериканистских штудий на полвека вперед.

А в Заключении с подзаголовком «О путях развития романа Латинской Америки в послевоенный период» автор, можно сказать, наметила издательскую программу на три десятилетия вперед. В этом разделе упоминаются и кратко характеризуются произведения тех латиноамериканских писателей, о которых русский читатель тогда еще

⁴ Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XX веке. М.: Наука, 1964. С. 246.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 250, 251.

⁷ Там же. С. 254.

слыхом не слыхивал: аргентинцы Х.Л. Борхес и Э. Мальеа, парагваец А. Роа Бастос, кубинец А. Карпентьер, венесуэлец М. Отеро Сильва, мексиканцы А. Яньес и К. Фуэнтес и многие другие. Пройдет совсем немного времени, и книги их будут переведены на русский.

На следующий год книгу Веры Николаевны удачно дополнила монография «Бразильский роман XX века» (М., 1965) блистательной Инессы Арташесовны Тертерян. Она была, можно сказать, мастер на все руки: столь же глубоко и успешно занималась бразильской литературой, сколь испанской и испаноамериканской; а в «Истории всемирной литературы» была ответственным редактором тома, посвященного эпохе романтизма. Она стала ближайшей подругой Веры Николаевны, соавтором ряда научных работ, и ее безвременная смерть в 1986 г. стала для нашей героини страшным ударом. Между тем звучание латиноамериканской литературы год от года становилось все громче, поток издаваемой литературы вместе с интересом русскоязычного читателя все возрастал, и два человека на этом «хозяйстве» уже не справлялись. Тогдашний директор ИМЛИ, озаботившись этой проблемой, присмотрел и «переманил» к себе на работу молодого перспективного сотрудника из журнала «Латинская Америка». Валерий Борисович Земсков, пришедший в ИМЛИ в 1974 г., был человеком неукротимой энергии и очень широких интересов. Поначалу он специализировался на аргентинской поэзии гаучо, но неуклонно расширял свое исследовательское поле как вширь (Гарсиа Маркес, Карпентьер, негримз Антильских стран, литература кубинская, венесуэльская, колумбийская), так и вглубь веков (литературные памятники XVI–XVIII вв.). Однако прежде всего он был теоретиком, культурологом, выстраивая теорию цивилизационной особенности Латинской Америки.

Так в ИМЛИ возникло содружество людей, которое вскоре стало центром распространения идей и притяжения молодых сил. В 70-е гг. эта «могучая троица» выпустила ряд сборников статей и монографий, которые, помню, поразили меня, тогда начинающего латиноамериканиста, тем, на каком высоком концептуальном теоретическом уровне шел разговор. Нет, они вовсе не говорили на «птичьем языке», входившем в моду и понятном лишь посвященным, они писали просто, внятно, доступно, проникая при этом в самые глубины литератур и произведений. Не буду перечислять их монографии, сборники и статьи – научной продукции хватило бы на десятерых.

Но жанр юбилейной статьи обязывает упомянуть важнейшие публикации Веры Николаевны. В конце 60-х гг. она совместно с И. Тертерян погружается в изучение латиноамериканского романтизма и в соавторстве с подругой публикует очень значимую в теоретическом плане статью «Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм»⁸. Любимую Мексику она не оставляет своим вниманием, и в 1971 г. выходит в свет ее монография «Мексиканский роман. Формирование. Своеобразие. Современный этап» – еще один решительный шаг по направлению к ордену Ацтекского Орла, которым будет награждена Вера Николаевна в сентябре 1985 г. за заслуги в изучении мексиканской литературы. Эта книга послужила основой докторской диссертации, успешно защищенной в 1972 г. Любимая Мексика не мешает смотреть по сторонам, одновременно Вера Николаевна занимается чилийской и перуанской литературами⁹; а также штудиями в области культурологии, результатом которых стала очень важная для всей гуманитарной латиноамериканистики книга, написанная в соавторстве с И. Тертерян, – «Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки» (М., 1978).

Кульминация этого периода научной деятельности – созданная совместно с Л.С. Осповатом книга «Новый латиноамериканский роман» (М.: Советский писатель, 1976). Жанр книги авторы скромно определили как «литературно-критические очерки», но на самом деле – это полноценное филологическое научное исследование с постановкой ряда насущных теоретических проблем. Передо мной на столе лежит эта книга – многожды мною читанная-перечитанная, оттого сильно потрепанная, с бесчисленным множеством подчеркиваний карандашом и с восклицательными знаками на полях. Не место здесь пересказывать и разбирать концепции авторов; хочу лишь обратить внимание на то новое, что отличает эту книгу от родоначальницы российской литературоведческой латиноамериканистики, книги В.Н. Кутейщиковой «Роман Латинской Америки в XX веке». Как говорилось, та работа в большой степени определила «идейный каркас» и пути развития

⁸ В.Н. Кутейщикова, И.А. Тертерян. Формирование национальных литератур Латинской Америки и романтизм // Формирование национальных литератур Латинской Америки / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. М.: Наука, 1970. С. 3–35.

⁹ В.Н. Кутейщикова. Роль индейского фольклора в развитии перуанской литературы; О специфике формирования чилийской прозы // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / Отв. ред. И.А. Тертерян. М.: Наука, 1976. С. 49–76; С. 281–306.

нашей области науки, и в книге 1976 года эта преемственность ясно ощущается; но есть и принципиально новые моменты. Понятно, что здесь представлен иной набор авторов: М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Х. Рульфо, К. Фуэнтес, А. Роа Бастос, Х. Кортасар, М. Варгас Льоса, Г. Гарсиа Маркес. Понятно, что всякого рода «борьбы» здесь стало существенно меньше, а словосочетание «социалистический реализм» и вовсе исчезло из лексикона. Анализ произведений поднялся на иной уровень: стал более тонким, глубоким, искусным, проникающим сквозь внешнюю сюжетно-тематическую оболочку произведения к мировидению автора. Если же говорить о проблематике и интерпретациях, то нужно выделить следующие моменты. Первый: в латиноамериканской литературе «появился» «роман о городе», которого вовсе не было в книге 1964 года, где безраздельно царил «роман о земле». Речь идет не о городской тематике как таковой, а об индивидуализме, психологизме, экзистенциализме, воплотившихся в произведениях Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, М. Варгаса Льосы, Х.К. Онетти и других писателей. Тем самым латиноамериканская литература приобрела многомерность, о чем открыто и неоднократно говорится во Введении. Нельзя, утверждают авторы, определять качество латиноамериканской литературы на основе выделения и генерализации какого-то одного признака; и потому она несводима ни к теллуризму, ни к мифологизму и магическому реализму. Вместе с тем – и это второй новаторский момент – разговор о мифе ведется совсем с других позиций, гораздо более широких, выходящих за рамки народной культуры. Видно, что авторы прочитали ряд работ по мифологии отечественных и зарубежных ученых, которые в начале 60-х гг. либо еще не появились, либо находились под спудом, и стали понимать миф в русле коллективного бессознательного, фантастического видения действительности, свойственного отнюдь не только фольклорным слоям. А третье новшество связано с пристальным и увлеченным чтением работ Бахтина, в первую очередь его книги о Рабле. Вследствие этого на страницах книги, особенно в главе о Гарсиа Маркесе, часто возникают рассуждения о смеховой культуре и о карнавальном мировидении латиноамериканца.

Как говорилось, все представители «могучей тройцы» отличались невероятной работоспособностью и научной продуктивностью. И все же оторопь берет от их судьбоносного решения, принятого в конце 70-х гг., писать историю литератур Латинской Америки. Не какие-нибудь там «очерки по истории литератур», книгу, куда каждый пришел бы с тремя-четырьмя темами, а полноценную академическую

историю в пяти томах! Труда подобного масштаба не имелось ни в Латинской Америке, ни в Испании, ни в США. «Безумство храбрых» должно было бы усмиряться здравым подсчетом имеющихся сил и средств. Внештатных авторов можно было привлечь только по теме индейской мифологии и литературе (Р.В. Кинжалов, Ю.А. Зубрицкий, А.Д. Дридзо); что же касается испано- и португалоязычной литературы, то их попросту не было: следующее поколение латиноамериканистов, ныне поседевшее, тогда еще только начинало свой путь в науке. Стало быть, рассчитывать приходилось лишь на свои силы.

Сложность и одновременно величайшее новаторство проекта состояли в следующем. Как в испанском, так и в латиноамериканском литературоведении традиционно доминировало снисходительно-пренебрежительное отношение к литературе колониального периода: считалось, что в целом она представляла собою подражание испанским образцам, и потому в ряде работ историю латиноамериканской литературы начинали с эпохи Войны за независимость. Вершинные явления колониальной литературы – эпическую поэму «Араукана» Алонсо де Эрсилья-и-Суньиги и творчество великой поэтессы Хуаны Инес де ла Крус испанцы объявляли принадлежностью своей литературной традиции, в чем латиноамериканцы с ними охотно соглашались. Что же касается обширнейшего пласта хроник и документов эпохи Конквисты, то их не то что к латиноамериканской, а вообще к литературе не относили: мол, чистая историография. Из русского далека ситуация виделась совсем иначе. В.Б. Земсков с одобрения коллег разработал концепцию, согласно которой формирование латиноамериканской литературы и культуры началось в самых ранних памятниках словесности, созданных в Новом Свете или о Новом Свете, буквально с дневника первого путешествия Колумба. Действительно, его дневники и письма содержат зародыши тех художественных образов, оппозиций, тем и мифологем, которые впоследствии получают развитие в латиноамериканской культуре: это, прежде всего, образ чудесной земли и корневая оппозиция Старый Свет / Новый Свет, утверждавшая ту идею, что новооткрытые земли – иной мир, в корне отличный от европейского; это образы «естественного человека», «добраго дикаря» и «злого дикаря» – будущих героев латиноамериканского искусства; наконец, это образ земного рая («открытого» Колумбом в дельте Ориноко во время третьего путешествия) – ему тоже будет суждена долгая жизнь в латиноамериканской культуре. Именно в литературе раннеколониальной эпохи обозначились и закрепились те устойчивые

художественные элементы, которые вошли «в плоть и кровь» латиноамериканской литературы и во многом определили своеобразие ее художественного кода.

Если так, то историю латиноамериканской литературы надо было начинать *ab ovo*, то есть с хроник и документов Конквисты, и затем представлять и анализировать литературу колониальной эпохи именно как составную часть латиноамериканской литературы. Поскольку за триста лет в Латинской Америке было создано множество литературных памятников, было решено весь первый том посвятить словесности XVI–XVIII вв. Между тем ни один из «могучей троицы» до того колониальной литературой не занимался, так что им предстояло осваивать совершенно новый для себя материал.

Нравы в советской науке царили строгие. Если книга вставлена в научный план, то пути к отступлению были отрезаны. Это не вольготные 90-е и нулевые годы, когда сдачу книги «по объективным обстоятельствам» можно было задержать на год-другой, а можно было и не сдать вовсе. Так латиноамериканисты ИМЛИ нашли в жизни место подвигу. И подвиг был совершен: в 1985 г. вышел первый том «Истории литератур Латинской Америки», аналога которому не имелось в мире. Книгу эту в основном выгасил на себе В.Б. Земсков – она послужила основой его докторской диссертации – но и две подруги приняли в ней отнюдь не символическое участие. Вера Николаевна написала ряд очень важных и сложных глав: о творчестве знаменитого перуанского хрониста Инки Гарсиласо де ла Веги; обзорные главы о литературе XVII и XVIII вв., а кроме того, взяла на себя интереснейший раздел о литературных связях Латинской Америки и России, представленный в этом и в последующих двух томах¹⁰. Раздел же этот требовал колоссального труда по сбору в одно целое мелких и разрозненных фактов. А вот второй том «Истории...» (1810-е – 1870-е годы) вытягивала на себе Вера Николаевна, будучи его ответственным редактором: она, помимо Введения, написала в него одиннадцать важнейших глав.

¹⁰ Кутейщикова В.Н. Литературные связи Иберийской Америки и России в XVI–XVIII вв. // История литератур Латинской Америки: В 5 т. Т. 1. От древнейших времен до начала Войны за независимость. М.: Наука, 1985. С. 632–657; Кутейщикова В.Н., Файнштейн М.Ш. Литературные связи Латинской Америки и России // Там же. Т. 2. От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы). М.: Наука, 1989. С. 583–636; Кутейщикова В.Н. Литературные связи Латинской Америки и России // Там же. Т. 3. Конец XIX – начало XX века. (1880–1910-е годы). М.: Наследие, 1994. С. 629–640.

В третьем томе ее присутствие отмечено скромнее, но достойно: главы о литературах Мексики и Парагвая и неизменные «Литературные связи». В четвертый том (20-е–80-е гг. XX века) писать главу о литературе Мексики она наотрез отказалась, пояснив, мол, все, что могу сказать по этой теме, я уже сказала, и повторяться не хочу, и пусть кто-то напишет что-либо новое; и этим «кем-то» назначила меня. На самом деле, как мне думается, она несколько устала от академического жанра, и душа ее склонялась к другому письму. Зато она очень ретиво и увлеченно взялась работать над «Литературными связями», полгода, а то и год собирала материал, а потом опустила руки: материала оказалось такое громадное изобилие, что он никак не мог вместиться в «приложение». На заседании редколлегии тома было решено от этого приложения отказаться, сделав соответствующее разъяснение во Введении.

Да, с конца 90-х Вера Николаевна привлек совсем другой жанр, в котором она написала свою последнюю книгу, упомянутую в начале статьи: «Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь»¹¹. С обложки этой книги на читателя смотрит репродукция картины известного мексиканского художника Карлоса Масиэля под названием «Русская женщина с мечтами о Мексике в глубине души». Картина была специально создана для оформления книги и, стало быть, призвана представлять собой духовный портрет автора и его произведения. Масиэль (будучи не только оформителем, но и одним из многочисленных героев книги) с присущим ему художественным чутьем очень верно выразил ее содержание, и потому слова Веры Николаевны о своем труде звучат в унисон названию картины: «Итак, перед вами — страницы биографии российского мексиканиста, а конкретнее — женщины, которая, более полувека назад влюбившись в Мексику и с годами влюбляясь в нее все сильнее, посвятила себя изучению этой страны, приобщению соотечественников к ее культуре»¹².

Но эта книга — вовсе не научный труд, и, хотя она, бесспорно, имеет информативную ценность, не столько этим привлечет читателя. Друзья и коллеги автора единодушно сошлись во мнении,

¹¹ О книге В.Н. Кутейщиковой «Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь» см. также: *Кофман А.Ф.* Маршрут культуры (Вера Кутейщикова. Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000) // Иностранная литература. 2001. №7. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/7/marshrut-kultury.html>

¹² *Кутейщикова В.Н.* Москва – Мехико – Москва. Дорога длиною в жизнь. С. 3.

что Вера Николаевна изобрела новый жанр, определить который в системе устоявшихся категорий не так-то просто. Вряд ли то была сознательная установка автора, скорее всего, этот синтетический жанр родился спонтанно, из совмещения личности творца — «женщины, влюбленной в Мексику» — с объектом своей влюбленности. С первого взгляда хочется отнести эту книгу к мемуарной литературе, тем более что основания для этого дают и подзаголовок, и вступление, и обилие личных воспоминаний. Вместе с тем в классическом мемуарном жанре образ автора находится в центре повествования, и, соответственно, описываются преимущественно те события и персонажи, которые имели непосредственное отношение к жизни автора. Здесь это не так: автор вовсе не претендует на центральное место в книге, посвященной главным образом истории дипломатических и культурных отношений Мексики с советской и постсоветской Россией. Российская мексиканка не склонна переоценивать свою роль в этом процессе, хотя и стала после А. Коллонтай второй русской женщиной, получившей от мексиканского правительства почетный орден «Ацтекский орел». В самой объемной, второй части книги описано множество событий и персонажей, с которыми автор напрямую не соприкасался, к тому же здесь представлен ряд ценных и малоизвестных фактов, почерпнутых из архивов. Однако меньше всего книге в целом подошел бы в качестве названия вполне академичный заголовок и подзаголовок ее второй части («Полувековой диалог. Из истории советско-мексиканских культурных отношений»), поскольку исторические факты, изложенные вольно, даны в очень личном эмоциональном восприятии и — если не прямо, то косвенно — в сопряжении с судьбой автора. Особенности жанра книги воплощены и в ее композиции: обширный исторический раздел обрамляют чисто мемуарные главы. Так что в жанровом отношении книга получилась очень латиноамериканская, в русле характерного для латиноамериканской словесности эклектизма, о чем автор писала еще в начале своего творческого пути.

Книга начинается с воспоминаний В.Н. Кутейщиковой о ее работе в ВОКСе – частично они приведены в начале этой публикации.

Вторая часть книги, как говорилось, очень далеко отстоит от научной историографии: она написана в такой манере, что нисколько не контрастирует с мемуарными частями, а скорее образует с ними внутреннее нерасторжимое единство. И в этом видится одна из главных удач книги. Вера Николаевна избрала верную стратегию: не стала составлять реестр фактов и событий, располагая их в строгом

хронологическом порядке, а изложила историю отношений двух стран фрагментарно, как бы в серии очерков. Причем в этих очерках на первом плане всегда стоят не события, а личности. Написанные живым языком, сопровождаемые эмоциональными авторскими комментариями, а где возможно, и воспоминаниями, эти психологические портреты нередко близки рассказам. С захватывающим интересом читаются главы о пребывании в Мексике Маяковского и Эйзенштейна, о политических виражах Риверы и Сикейроса, об охоте на Троцкого, о представителях мексиканской «искьерды» (левых политических сил). Главное, что удалось передать автору, — дух эпохи, стиль мышления людей, увлеченных идеей построения коммунистического общества. Ведь практически все мексиканцы, с кем довелось общаться Вере Николаевне, если не были ярыми приверженцами коммунистических идеалов, так или иначе испытали на себе их воздействие. Именно здесь, в сфере идеологии, разворачивается магистральный, хотя и скрытый сюжет всей книги, и состоит он в постепенном, а для многих мучительном преодолении утопических иллюзий. Разумеется, далеко не всем героям этой книги было дано «выздороветь», но многие из тех, кому довелось перешагнуть 80-е гг., нашли в себе мужество пересмотреть прежние воззрения. Сказанное касается и самой Веры Николаевны с ее редкостной способностью очень трезво судить о себе.

В третьей части книги автор рассказывает преимущественно о своей второй поездке в Мексику в 1978 г. В 1956 г., когда молодая сотрудница ВОКСа первый раз посетила Мексику, она еще очень немного знала об этой стране и воспринимала увиденное довольно поверхностным, туристическим взглядом. Двадцать лет спустя в Мексику прибыл другой человек — глубокий знаток национальной культуры, имевший к тому же обширный круг знакомств и дружеских связей. Новое углубленное видение мексиканской действительности Вера Николаевна в полной мере сумела донести до читателя, которому вместе с автором предстоит совершить увлекательную прогулку по улицам Мехико, побывать в Национальном музее антропологии и во дворце Чапультепек, восхититься узорочьем барочных алтарей, полюбоваться на индейские пирамиды, побывать на Юкатане и в Табаско... И снова портреты — незабываемые портреты простых мексиканцев и деятелей культуры.

Вера Николаевна побывала в Мексике еще два раза. В 1986 г. ей присудили звание почетного профессора UNAM (Национальный Автономный Университет Мексики) и ее пригласил ректор Университета. В последний

раз она прибыла в Мексику в 1990 г. в связи с презентацией книги Льва Самойловича «Диего Ривера», изданной на испанском языке. Об этой поездке автор книги поминает очень кратко, почти вскользь. Можно понять, почему: не Мексика, а родная страна занимала в ту пору ее мысли.



Дома с Л.С. Осоватом. 1970-е.

Об этом она почти прямо говорит на страницах книги: «По окончании вечера¹³ заговорили о событиях, происходящих в нашей стране, о достаточно напряженной политической ситуации. Уже рухнула Берлинская стена, все сильнее ощущались подземные толчки в фундаменте Советского Союза, до распада которого оставалось полтора года»¹⁴. Мария Элена, вдова мексиканского философа Леопольдо Сеа и близкая подруга Веры Николаевны, рассказывала мне, как в день ее прилета они зашли в кондитерскую купить что-нибудь к чаю (помню я эту кондитерскую, набитую невообразимыми пирогами и сладостями), и увидев эту роскошь и вспомнив московские магазины того времени, Вера Николаевна разрыдалась...

В завершающей части книги («На пороге новой эпохи») звучат голоса двух нобелевских лауреатов: это стихи Иосифа Бродского о Мексике и мысли Октавио Паса о России. Бродский и Пас неоднократно встречались и были дружны: взаимопонимание великих поэтов XX в., русского и мексиканского, автор воспринимает как символ духовной связи двух столь отдаленных друг от друга стран и, как показывает ее книга, столь близких культур.

У Веры Николаевны был, как говорится, счастливый характер. Это когда своим поведением и мироотношением человек украшает свою жизнь, а не усложняет ее. С людьми ей антипатичными она не вступала в конфликты и выяснение отношений – она просто максимально отдаляла их от себя, общаясь с ними лишь по мере необходимости. К быту была совершенно равнодушна: мебель, посуда и прочее для нее ни самостоятельной ценности, ни отдельной значимости не имели, это был лишь вспомогательный материал для жизни. А жизнь заключалась в творчестве и в общении с друзьями, разбросанными по всему миру. Ее дом был открыт для гостей, здесь часто собиралась тесная компания, куда и мне посчастливилось войти, и наши встречи вспоминаю как праздники души. Вера Николаевна была очень стойким и жизнерадостным человеком, падать духом, плакаться было совсем не в ее обычае. Последние годы она провела прикованная к постели после перелома шейки бедра, но наши встречи и посиделки регулярно продолжались. Ни разу я не услышал от нее жалобы на свое состояние; напротив того, как-то раз она сказала: «Я очень счастливый человек.

¹³ Речь идет о презентации книги Л.С. Осповата, состоявшейся в доме-музее Диего Риверы в районе Сан-Анхель.

¹⁴ *Кутейщикова В.Н.* Москва – Мехико – Москва. Дорога длиною в жизнь. С. 344.

Ведь до сих пор я только один раз лежала в больнице – когда рожала сына». Но и в «лежачем положении» она оставалась счастливым человеком: были книги и радио (политические события являлись темой постоянных обсуждений в доме), были общение с родными и друзьями, а главное, рядом находился любимый «Левчик», неизменно чуткий и заботливый. Увы, и его уход из жизни ей пришлось пережить.

Сейчас, честно скажу, наша отрасль науки находится не в лучшем состоянии. После кончины В.Б. Земскова, который активно занимался объединением латиноамериканистов, выпуская коллективные сборники под названием «Iberica Americans», наше сообщество развалилось, специалистов в области литератур Латинской Америки осталось крайне мало, а приток молодых очень незначителен. Однако не хотелось бы на этой ноте завершать статью о Вере Николаевне – это совсем не в ее духе. С надеждой посмотрим в будущее; и можно с уверенностью сказать, что всякий, кто решит заниматься латиноамериканской литературой, с благодарностью вспомнит Веру Николаевну Кутейщикову и двух ее младших коллег.

ЛИТЕРАТУРА

История литератур Латинской Америки: В 5 т. / Отв. ред. В.Б. Земсков, А.Ф. Кофман, В.Н. Кутейщикова и др.; гл. ред. изд. Н.И. Балашов, Г.В. Степанов. М.: Наука; Наследие; ИМЛИ РАН, 1985–2005.

Кофман А.Ф. Маршрут культуры (Вера Кутейщикова. Москва — Мехико — Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000) // Иностранная литература. 2001. №7. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/7/marshrut-kultury.html>

Кутейщикова В.Н. Мексиканский роман. Формирование. Своеобразие. Современный этап. М.: Наука, 1971.

Кутейщикова В.Н. Москва – Мехико – Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000.

Кутейщикова В.Н. Роман Латинской Америки в XX веке. М.: Наука, 1964.

Кутейщикова В.Н., Основат Л.С. Новый латиноамериканский роман. М.: Советский писатель, 1976.

Кутейщикова В.Н., Тертерян И.А. Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. М.: Наука, 1978.

Панов С.И., Панова О.Ю. «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья первая // Литература двух Америк. 2016. № 1. С. 194–242.

Панов С.И., Панова О.Ю. «История американской литературы» в советской Академии наук. Статья вторая // Литература двух Америк. 2017. № 2. С. 252–372.

Формирование национальных литератур Латинской Америки / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. М.: Наука, 1970.

Художественное своеобразие литератур Латинской Америки / Отв. ред. И.А. Тертерян. М.: Наука, 1976.

REFERENCES

Formirovanie natsional'nykh literatur Latinskoj Ameriki [Formation of the Latin American National Literatures], ed. V.N. Kuteishchikova. Moscow: Nauka Publ., 1970. (In Russ.)

Istoriia literatur Latinskoj Ameriki [History of Latin American Literatures]: in 5 vols., eds. V.B. Zemskov, A.F. Kofman, V.N. Kuteishchikova et al.; executive editors N.I. Balashov, G.V. Stepanov. Moscow: Nauka, Nasledie, IMLI RAN Publ., 1985–2005. (In Russ.)

Khudozhestvennoe svoeobrazie literatur Latinskoj Ameriki [Artistic Specificity of Latin American Literatures], ed. I.A. Terterian. Moscow: Nauka Publ., 1976. (In Russ.)

Kofman, A.F. “Marshrut kul'tury (Vera Kuteishchikova. Moskva — Meksiko — Moskva. Doroga dlinoiu v zhizn'. M.: Akademicheskii proekt, 2000).” [“A Route of Culture (Vera Kuteishchikova. Moscow–Mexico–Moscow. A Lifelong Road. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2000).” *Inostrannaia literatura* 7 (2001). Online at <https://magazines.gorky.media/inostran/2001/7/marshrut-kulturny.html> (In Russ.)

Kuteishchikova, V.N. *Meksikanskii roman. Formirovanie. Svoeobrazie. Sovremennyi etap* [Mexican Novel. Formation. Originality. Contemporary Period]. Moscow: Nauka Publ., 1971. (In Russ.)

Kuteishchikova, V.N. *Moskva – Meksiko – Moskva. Doroga dlinoiu v zhizn'* [Moscow – Mexico – Moscow. A Lifelong Road]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2000. (In Russ.)

Kuteishchikova, V.N. *Roman Latinskoj Ameriki v XX veke* [Latin American Novel in the XX Century]. Moscow: Nauka Publ., 1964. (In Russ.)

Kuteishchikova, V.N., Ospovat, L.S. *Novyi latinoamerikanskii roman* [New Latin American Novel]. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ., 1976. (In Russ.)

Kuteishchikova, V.N.; Terterian, I.A. *Kontseptsii istoriko-kul'turnoi samobytnosti Latinskoj Ameriki*. [Concepts of Cultural and Historical Self-Identity of Latin America]. Moscow: Nauka Publ., 1978. (In Russ.)

Panov, S.I., Panova, O.Yu. “‘Istoriia amerikanskoi literatury’ v sovetskoj Akademii nauk. Stat'ia pervaja.” [“American Literary History and the Soviet Academy of Sciences. Article 1.”] *Literature of the Americas* 1 (2016): 194–242. (In Russ.)

Panov, S.I., Panova, O.Yu. “‘Istoriia amerikanskoi literatury’ v sovetskoj Akademii nauk. Stat'ia vtoraja.” [“American Literary History and the Soviet Academy of Sciences. Article 2.”] *Literature of the Americas* 2 (2017): 252–372. (In Russ.)

Received: 5 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

УДК 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-308-315>



This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

UDC 82(091)
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2020-9-308-315>

Нобелевская премия
по литературе-2020:
Луиза Глик



Nobel Prize in
Literature-2020:
Louise Glück

In 2020 the Nobel Prize in Literature was awarded to the American poet and essayist Louise Glück. Glück was recognized “for her unmistakable poetic voice that with austere beauty makes individual existence universal”. Born in 1943 in New York, Louise Glück belongs to the poetic generation of the late 1960s – 1970s with their balancing between describing personal experience and an exact reproduction of the external world. The paper includes the analysis of the imagery in Glück’s poetry: it considers the ways mythological characters and archetypes transmit ‘universal’ through ‘individual’. The paper mentions the most representative poems and essays by Louise Glück, outlines the peculiarities of her work and her creative evolution, demonstrates the connection of her poetry with the language of psychoanalysis. Louise Glück’s most notable poetry collections are *The Triumph of Achilles* (1985), *The Wild Iris* (1992), *Averno* (2006), she is the author of two books of essays (*Proofs and Theories: Essays on Poetry*, 1994; *American Originality: Essays on Poetry*, 2017). Louise Glück is also Professor (Adjunct) of English, Rosenkranz Writer-in-Residence at Yale University and has previously won the Pulitzer prize (1993), Bollingen Prize (2001), National Book Award (2014) and National Humanities Medal (2015), among others. The essay presents the new Nobel laureate to the readers and traces the poetic manner of the author.

© 2020 Кирилл Михайлович Корчагин (кандидат филол. наук, старший научный сотрудник, Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Москва, Россия) stivendedal@gmail.com

© 2020 Kirill M. Korchagin (PhD, Senior Research fellow, V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia) stivendedal@gmail.com

Кирилл КОРЧАГИН

ТРИУМФ АХИЛЛА: О ПОЭЗИИ ЛУИЗЫ ГЛИК*

Kirill KORCHAGIN

THE TRIUMPH OF ACHILLES: LOUISE GLÜCK'S POETRY**

Луиза Глик принадлежит к поэтам, родившимся в сороковые годы — к одному из наиболее продуктивных поколений в американской поэзии, следующему после битников, поэтов школы «Блэк-Маунтин» и «исповедальной школы». О поколении здесь можно говорить не только в силу хронологической близости, но и в силу общности поэтик и, главное, способа существования в литературе. Поэты предыдущей литературной эпохи, вышедшие на сцену в 1950-е годы, нередко стремились к трансгрессии, пересечению границ привычного и пристойного: по сути, именно в эти годы американский поэтический авангард сформировался как массовое явление. У этих поэтов границы между жизнью и искусством стали усиленно и массово разрушаться, а литература превращалась в форму духовного поиска.

Поколение Глик во многом двигалось противоположным путем: поэты новой генерации в большинстве своем долго и продуктивно работают, избегают экстремумов в собственных биографиях, но достаточно смелы в письме (хотя здесь есть и значимые исключения вроде Кэти Акер, произведения которой столь же трансгрессивны, как и ее жизненный путь). Один из центральных мотивов для всего этого поколения — повседневная жизнь. Конечно, у этого мотива большая история в предвоенной американской литературе — от Уитмена до Уильямса, знаменитая фраза которого “No ideas but in things” может считаться манифестом всей эпохи. Для поэзии рубежа шестидесятых—семидесятых это означает, скорее, постоянное балансирование между пристальным анализом собственных ощущений и кинематографически точным воспроизведением внешнего мира.

Внутри этого предельно общего направления, могут быть очень разные варианты работы с поэтическим словом и собственным опытом,

* Статья написана при поддержке гранта Российского научного фонда, проект № 19-18-00205 «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху».

** Acknowledgements: The publication was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no 19-18-00205 (“Poet and Poetry in the Post-Historical Era”).

становящиеся еще более разнообразными оттого, что поэты этой эпохи ищут способ выйти за пределы постуитменовского стиха, находятся в непрерывном поиске новых форм и интонаций. Если вспоминать только поэтов поколения Глик, то можно назвать Сюзен Хау, обращающуюся к документальной поэзии, Лин Хеджинян и Мей-Мей Берсенбрюгге, для которых структура фразы становится равной структуре опыта, Джори Грэм, трансформирующую повседневность в задыхающийся, не поспевающий за самим собой поток речи, Энн Карсон с ее холодным коллажированием повседневности и классической античности.

Хотя Луиза Глик — часть этой плеяды, ее поэтическая манера внешне кажется более умеренной, чем у большинства перечисленных поэтов. Современная критика видит ее скорее продолжательницей исповедальной поэзии, правда в смысле самого Роберта Лоуэлла, а не его учениц Сильвии Плат и Энн Секстон¹. Действительно, с Лоуэллом Глик роднит меланхолический тон и аналитический подход к собственным чувствам и ощущениям, никогда не доходящий до резких жестов (в отличие от той же Плат), всегда сосредоточенный и самоуглубленный, немного дидактичный. В ее стихах повседневный мир складывается из череды событий, которые другой поэт мог бы изобразить страшными и трагическими, но у Глик они кажутся монотонными и утомительными, даже если сюжет действительно драматичен — как в стихотворении «Утонувший ребенок» (“Drowned Child”):

Видишь, они неподсудны.
И естественно, что они утонут:
сначала их принимает лед,
а затем, всю зиму, — их шерстяные шарфы,
плывущие вслед, с тех пор как они
утонули и вот, наконец, успокоились.
И поднимает их пруд множеством темных рук².

Поэзия Глик избегает любого намека на то, что чувства и переживания одного человека может разделить другой, что возможно какое-либо единение, чувство коллективного восторга, которое вслед за Виктором Тёрнером обычно называют *communitas* и которое было так важно для Уитмена и всех его последователей от Харта Крейна до Аллена

¹ Gargaillo, Florian. “Sounding Lowell: Louise Glück and Derek Walcott.” *Literary Matters* 10:1 (Oct. 2017). Online at <https://www.literarymatters.org/10-1-sounding-lowell-louise-gluck-and-derek-walcott/>

² Glück, Louise. *Poems 1962—2012*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012: 101. Здесь и далее перевод мой — К.К.

Гинзберга³. Это особое чувство, вокруг которого может образоваться новое сообщество. Такой опыт лежит и в основе «Листьев травы», приглашая читателя стать частью уитменовской Америки, бесконечно разнообразной и все время расширяющейся, и в основе гинзберговского «Вопля», где отверженные представители поколения, разного рода «бродяги дхармы» на глазах вырастают в новую общность. Все это невозможно для Глик: человек у нее обречен на одиночество, в котором нет места для такого рода восторгов. Это мир, который нельзя разделить ни с каким другим человеком: в нем нет места для переживания общности потому, что нет места для переживания трансцендентного, божественного.

Мир Глик словно бы подернут сероватой вуалью, лишен глубины, а у наполняющих его предметов и людей нет второго дна. Зато каждое движение внутренней жизни пишущего словно бы отражается во множестве зеркал, тщательно анализируется, вплоть до того, что нередко сводится к формуле или максиме. При этом античные и библейские герои, нередко появляющиеся в стихах Глик, действуют в них наподобие юнгианских архетипов — как средство для самоанализа и самоидентификации. Со временем к таким архетипам она будет обращаться все чаще: в более поздних стихах автобиографические моменты уступают место мифам, как бы обобщающим личный опыт, представляющим его в более универсальном ключе. Одно из относительно ранних мифологических стихотворений Глик, намечающее эту будущую тенденцию, — «Триумф Ахилла» (1985), короткая повесть о победителе, потерявшем все:

В истории о Патрокле
никто не выживает, даже Ахилл
пусть даже он был почти божеством.
Патрокл был похож на него; они надевали
одну и ту же броню.

В подобной дружбе всегда
один прислуживает другому,
один меньше другого:
иерархия
всегда налицо, хотя невозможно
проверить легенды —
их рассказывают выжившие,
те, кого покинули.

³ Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, IL: Aldine Publishing, 1969: 132.

Сопоставимы ли с его утратой
горящие корабли греков?⁴

Характерно, что Глик в этом стихотворении не психологизирует своего героя, не пытается сделать из него человека второй половины XX века и спроецировать на него современные переживания. Напротив, она остается в рамках гомеровского текста, не добавляет ничего от себя в то, как изображается герой, но из этих скупых описаний поэтический смысл рождается как бы сам собой вопреки аскетичной форме. Вторая часть стихотворения — рассуждение о судьбе Ахилла и Патрокла, о том, что дружба и любовь значат для человека. Такие рассуждения, хотя на первый взгляд им не место в поэзии, очень часто встречаются у Глик, вплоть до того, что почти каждое ее стихотворение может быть сведено к ним. Напротив, изобразительные элементы в ее стихах чаще приглушены, возникают только как контрапункты или как непосредственное продолжение мысли. Но иногда они проявляются более отчетливо — в стихотворениях, напоминающих запись сновидения (еще один намек на психоанализ), наполненных причудливой онейрической логикой и образностью. В таких стихах меньше аналитического, вернее, мысль здесь плавно перетекает в образ:

Когда возлюбленный прикасается ко мне, я чувствую внутри
как ледник, покрывающий землю, приходит в движение,
как смещается лед, перекатывая огромные валуны, холмы
огромной скалы, а в лесах вывороченные деревья
превращаются в море разъединенных рук —
и там, где раньше были города, теперь распавшиеся,
вдыхающие сады, все девочки с шоколадками
во дворе, медленно разбрасывающие цветную
фольгу: но вот, где стоял город, —
руда, раскопанные тайны: и я вижу, что лед
сильнее скалы и одного лишь сопротивления —
и для нас на этом пути время не движется,
ни на час⁵.

⁴ Glück, Louise. *Poems 1962—2012*: 159.

⁵ *Ibid.*: 169.

Можно проследить истоки такой манеры на примере ранних стихов Глик шестидесятых годов, когда она еще во многом находилась в поисках собственного голоса, но, возможно, поэтому те черты, которые позднее становятся определяющими, в этих стихах заметны

более отчетливо. Хорошо известно, что от американской поэзии ждут свободного стиха – это как бы само собой разумеющееся ожидание, но в случае ранней поэзии Глик оно требует комментария. Глик, конечно, не использует рифму как Роберт Фрост, британские поэты или даже как Сильвия Плат (редко, но все-таки прибегавшая к ней), но ритмика драматического пятистопного ямба, главного размера англоязычной поэзии, вполне явственно ощущается в ее ранних стихах, а в позднем творчестве сохраняется как отпечаток — в специфической монологической интонации. Порой это почти правильный размер, порой он более расшатан, часто он возникает в потоке неупорядоченной речи, чтобы затем в нем раствориться.

Это немаловажно: размер всегда возвращает ту повседневную речь, которой много в поэзии Глик, в сферу поэтического, словно бы она постоянно играет на том, что сферы повседневного и возвышенного перетекают друг в друга, что бытовая мелодрама при правильном взгляде и прочтении способна отозваться в монологе из шекспировской трагедии. От этой ритмической инерции Глик избавляется только к восьмидесятым, когда происходит значительная перестройка ее манеры в сторону большей аналитичности и афористичности, хотя структурно ее поздние стихи также могут быть представлены как монолог персонажа из несуществующей трагедии, они сохраняют многие маркеры публичной речи — речи, направленной вовне и адресованной аудитории.

Отсюда и тяга к парадоксальному заострению, пуантам, дидактике, *bon mots*, и нелюбовь к тому, чтобы как-то дополнительно структурировать тексты, что характерно, например, для поэтов языковой школы или Энн Карсон, всегда находящихся в поисках нового организационного принципа стиха, часто внешнего — вроде числовых закономерностей (как в поэмах Рона Силлимана и других поэтов языковой школы) или особого графического распределения (как у Чарльза Олсона, затем у Энн Карсон). Вместо структуры здесь поток, стремящийся увлечь читателя, монтаж мыслей и ощущений.

Интересно, что подобным образом развивался один из вариантов свободного стиха в России: примерно в ту же эпоху рубежа пятидесятых—шестидесятых начинает писать Геннадий Айги, также часто использующий

драматический пятистопный ямб, постепенно сдвигаясь от него к более свободному стиху, а десятилетие спустя — Аркадий Драгомощенко, ранние стихотворения которого хранят следы драматического монолога. Типологическое сходство оказывается здесь неслучайным: несмотря на расстояние, разделявшее этих поэтов, по сути, они решали в то время схожую задачу — переоценки повседневности, поиска в ней источников поэтического.

Пример поздней манеры Глик — книга «Аверно» (2006), названная так по одноименному озеру в окрестностях Неаполя, где, по одной из версий, находился вход в царство мертвых. Здесь она отказывается от отдельных стихотворений ради более пространных, многочастных композиций. Одна из них, «Персефона-странница» (“Persephone the Wanderer”), может быть названа программным стихотворением Глик: здесь популярный мифологический сюжет и стоящий за ним психоаналитический архетип анализируется как этическая задача и как ролевая модель, которая требует пересмотра:

Согласно первой версии, Персефона
была разлучена с матерью,
и богиня земли
наказывает землю — это
не противоречит тому, что мы знаем
о человеческом поведении:

человек испытывает глубокое удовлетворение,
когда причиняет вред, особенно
бессознательный вред:

это можно назвать
негативным творчеством⁶.

История о Персефоне, как и положено юнгианскому архетипу, становится универсальной матрицей человеческого поведения. В этом достаточно пространном тексте — так же, как и в более раннем стихотворении о торжествующем Ахилле, — нет попыток психологической интерпретации происходящего. Поэтесса замечает, что «персонажи — не люди. / Они аспекты дилеммы или конфликта»⁷,

⁶ Ibid.: 501.

⁷ Ibid.: 502.

уподобляя их психоаналитическим уровням сознания — эго, суперэго, оно. Такой рационализирующий жест, казалось бы, противоположен тому, как обычно поэзия работает с античным наследием, оживляя его, помещая в новые декорации. Здесь, напротив, утверждается, что работа такого рода должна быть закончена, а старые легенды рассмотрены такими, какие они есть — как расстановки интересов и сил. Но только таким образом стихотворение может дать читателю рамку для работы с собственным опытом — прежде всего, с опытом утраты.

В эссе «Культура исцеления» (1999) Глик подчеркивает терапевтические свойства поэзии, и эти слова можно читать как манифест: по ее словам, стихотворение «становится спутником в печали, утешителем, доказательством того, что в страдании может быть смысл»⁸. История о Персефоне так же, как и история о Патрокле, — это повествования об утрате, о том, что порождаемый ею разрыв невозможно восполнить, но необходимо каким-то образом сосуществовать с ним. Стихи Глик проводят скрупулезную аналитику утраты, используя для этого разные средства, но никогда не сообщают напрямую, что делать дальше. Они, действительно, могут напоминать психоаналитические сессии: подводя читателя к самому ядру проблемы, оставляют его одного в тот момент, когда природа конфликта становится ясной. И в этом смысле поэзия Глик обладает той же функцией, что любая настоящая поэзия — она утешает, но делает это на языке, который понятен человеку второй половины XX века, — языке психоанализа.

REFERENCES

Gargaillo, Florian. “Sounding Lowell: Louise Glück and Derek Walcott.” *Literary Matters* 10:1 (Oct. 2017). Online at <https://www.literarymatters.org/10-1-sounding-lowell-louise-gluck-and-derek-walcott/>

Glück, Louise. *American Originality: Essays on Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017.

Glück, Louise. *Poems 1962—2012*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2012.

Turner, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago, IL: Aldine Publishing, 1969.

Received: 25 Oct. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

⁸ Glück, Louise. *American Originality: Essays on Poetry*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2017: 58.



Ян ПРОБШТЕЙН

ЛУИЗА ГЛИК: МИФОЛОГИЧЕСКИЙ ФЕМИНИЗМ И ПОПЫТКА ПРЕОДОЛЕНИЯ АНТАГОНИЗМА

Ian PROBSTEIN

LOUISE GLÜCK: MYTHOLOGICAL FEMINISM AND AN ATTEMPT TO OVERCOME ANTAGONISM

For many people the fact that Louise Glück won the 2020 Nobel Prize in Literature was a complete surprise. Ian Probststein comments on the judges' decision and reminds about the poet's "CV" that includes National Book Award, Pulitzer Prize, Bollingen Prize, National Book Critics Circle Award, National Humanities Medal, several Guggenheim fellowships and some other prestigious awards. Louise Glück was Poet-Laureate of the United States (2003–2004), the president of The Yale Younger Poets Prize jury. The essay contains a brief biographical sketch and a careful, subtle analysis of Glück's poetry supplemented by Ian Probststein's translations of poetic fragments.

© 2020 Ян Эмильевич Пробштейн (PhD., доцент Туро-колледж, Нью-Йорк, США)
ian.probststein@touro.edu; ian.probststein@gmail.com

© 2020 Ian Probststein (PhD, Associate Professor, Touro College, New York City, USA)
ian.probststein@touro.edu; ian.probststein@gmail.com

Для многих награждение Луизы Глик (Louise Glück, р. 1943; такая транскрипция ее фамилии дается во всех англоязычных изданиях, включая даже Википедию) Нобелевской премией по литературе явилось неожиданностью. Тем не менее, если взглянуть на послужной список Глик, он весьма внушителен, включая Национальную книжную, Пулитцеровскую и Боллингеновскую премии, Национальную премию критиков, несколько стипендий Гуггенхайма, и многие другие премии и награды, а также полученную в 2020-м премию Транстрёмера, поэта в Швеции культового (что могло навести на размышления тех, кто ставит ставки на лауреатов). Глик была поэтом-лауреатом США, канцлером американской академии поэтов, в течение многих лет была председателем жюри престижной премии «Молодые Йельские

поэты». Возможно, ее справедливо относят к «университетским» поэтам, но то, что уже по крайней мере лет двадцать Глик «встроена» в систему и является частью литературной элиты (а также литературного истеблишмента) — несомненно, что не преуменьшает достоинств ее поэзии, которую считают строгой, сдержанной, но и несомненно направленной на признание. Это выражается прежде всего в отказе от гротеска и сюрреализма в ее ранних стихах, а также в поисках, если так можно выразиться, жизнеутверждающего начала. В языковом плане она всегда стремилась к точности, ясности, к звуку. Быть может, в отличие от современных поэтов — от Нью-Йоркской школы до поэтов языка, она не слишком была озабочена новизной, обновлением языка и средств выражения, поисков новых форм. Она мастерски передает разнообразные психологические состояния и тонкие чувства; ее стихи бывают ироничны, нередко саркастичны, но самоиронию или юмор в ее поэзии найти трудно.

В жизненном плане Глик как бы переплавляла свои слабости в силу, жизненные неудачи — в творчество. Она родилась в Нью-Йорке, ее предки по отцовской линии — из венгерских евреев, по материнской — из русских. Родители родились в Америке. У ее отца был магазин, а потом он подал идею своему шуруину Санделу Донигеру, который изобрел заменяемое лезвие для ножа на алюминиевой основе и хотел поставлять его для медицинской промышленности, но встретил массу препятствий. Дэниэл Глик предложил расширить сферу применения изобретения, включая художников, гравировщиков, а потом и просто в быту. Нож получил название «Точность» (X-Acto), и фирма расцвела. Такой же точности в выражении добивалась и будущая поэтесса, начавшая писать стихи с раннего детства. Она увлекалась античными мифами, в основном древнегреческими. Не случайно ее привлек Стэнли Кьюниц, который также известен пристрастием к мифологии. Он стал одним из ее преподавателей в Колумбийском университете. Возможно, одна сторона ее поэзии выросла из стремления к образам, достигающих до мифологических архетипов, как, например, в ее цикле о Цирце:

Я никогда никого не превращала в свинью.
Иные люди — свиньи; я делаю их
Похожими внешне.

Мне тошно от вашего мира,
Который за маской внешнего прячет нутро. Твои люди были
Не так уж плохи; беспорядочная жизнь
Сделала их такими. В обличье свиней

Под опекой моей
И моих дам, они
Сразу стали милей.

Затем я сняла чары, показав тебе свою доброту
И могущество. Предвидела,
Что мы могли быть счастливы здесь,
Как мужчины и женщины, когда
Их нужды просты. Но в то же время

Я провидела твой уход,
Как твои люди мужествуют с моей
Помощью в ревушем и бьющем море.

Думаешь, несколько слез расстроят меня?
Друг мой, любая волшебница в душе

Прагматик; тот, кто не видит пределов,
Не видит сути. Если бы я хотела тебя удержать,
Держала б в плену.

(«Могущество Цирцеи»)¹

Миф в этом цикле острен ярко выраженными феминистическими мотивами. Еще более явно это представлено в таких стихотворениях, как «Миф преданности», в котором миф помогает скрыть автобиографичность и некий антагонизм и даже отчаяние после крушения второго брака:

Когда Гадес решил, что любит эту деву,
он выстроил для нее копию земли,
все точно такое же, вплоть до луга,
но добавил кровать.

Все такое же точно, даже солнечный свет,
потому что трудно будет юной деве
так быстро перейти от яркого света к полной тьме.

Постепенно, думал он, ночь он введет в обиход,
сначала как тень трепещущих листьев.
После луну, затем звезды. А потом — ни луны, ни звезд.
Пусть Персефона привыкает к этому постепенно.
В конце, думал он, она найдет утешение в этом.

Слепок земли,
за исключением того, что здесь была любовь.
Разве не все жаждут любви?
Он ждал много лет,
строя мир, наблюдая
за Персефоной на лугу.
Персефона любит запах и вкус,
Если есть аппетит к одному, он полагал,
будет и ко всему.
Разве не все хотят ощутить ночью
любимое тело, компас, путеводную звезду,
слушать тихое дыханье, которое говорит:
Я жив, что означает также,
что и ты жива, потому что слышишь меня,
ибо ты здесь со мной. А когда один повернется,
другая повернется тоже, —

Вот что чувствовал он, повелитель тьмы,
глядя на мир, который построил
для Персефоны. Ему и в голову не пришло,
что здесь нет запаха,
и, конечно, здесь не едят.

Вина? Ужас? Страх любви?
Этих вещей он представить не мог,
ни один любовник их не может вообразить.

¹ Здесь и далее все переводы стихотворений и прозы Луизы Глик, Т.С. Элиота и Э. Дикинсон мои. — *Я.П.*

Он мечтает, думает, как назвать это место.
Сначала думает: Новый Ад. Потом — Сад
А в конце он решил назвать его
Девичество Персефоны.
Мягкий свет встает над лугом
за кроватью. Он обнимает ее.
Он хочет сказать: *Я люблю тебя, тебе никто не причинит зла.*

но он думает все ж,
что это ложь и поэтому говорит в итоге:
ты мертва, тебе никто не причинит зла,
что кажется ему
более подходящим началом, более правдивым.

(«Миф преданности»)

Ее поэзию сравнивают, на мой взгляд, неоправданно, с поэзией Р. Фроста, поэта внешне отстраненного, но по сути, трагического. Верно, что так же, как в поэзии Фроста, в стихотворениях Глик есть тонкие описания природы, работа со звуком и словом, но поэзия Глик тяготеет к более свободному стиху, в отличие от Фроста, который говорил и писал, что для него поэзия, лишенная метра и рифмы, подобна игре в теннис с опущенной сеткой.

Всю ночь залив Фанди² переливается
Сквозь миф, который охраняет
Чтобы ваши сыновья не утонули. Я слышу, как они спят.
Они постанывают, завязанные в своих мешках.
Они поддерживают этот тонущий брак, пока палатка
шатается на ветру, заря
Покрывает гляncем полуостров. В Галифаксе
Ты им сказал, что мужчины двухметрового роста могут
увидеть будущее:
Там ничего нет. Просто садок лососей, жесткая голубизна
Атлантического океана....

(«Конец земли»)

В юности Луиза Глик болела анорексией и не закончила курс в Колумбийском университете, однако впоследствии была удостоена почетных докторских степеней нескольких американских университетов. Кто-то уже сравнил творческий путь Глик и достижения другого нобелиата Иосифа Бродского на том основании, что оба не получили высшего образования. Однако Бродский был эмигрантом, стихи писал на русском, затем, овладев английским, начал писать на нем эссе, а впоследствии и стихи. Глик же — американская поэтесса, добивавшаяся признания в своей собственной стране.

В одном из своих лучших эссе «Разрыв, колебание, молчание» Глик ратовала за фрагментарность, недосказанность, эллипсис, выступая против традиционной повествовательной, нарративной поэзии³. Примером подобного подхода может послужить стихотворение «Архаичный отрывок»:

² Залив в северо-восточной части залива Мэн (Новая Шотландия), известен своими высокими приливами, высотой до 18 м.

³ Glück, Louise. "Disruption, Hesitation, Silence." *Proofs and Theories: Essays on Poetry*. New York: Ecco Press, 1994: 74–85.

Я пыталась полюбить содержание.
Я прикрепила на зеркало памятку:

Нельзя ненавидеть содержание и любить форму.

Был чудный день, хотя и холодный.
Для меня это был экстравагантно эмоциональный жест.

..... твоё стихотворение
пыталось, но не сумело.

Я приклеила памятку поверх первой:
Плач, рыдай, секи себя, разорви одежды —

Список того, что надо полюбить:
грязь, пища, ракушки, волосы человека.

..... сказано
безвкусовые чрезмерности. Потом я
сорвала эти пометки.

АЙАЙАЙАЙ вскричало
оголенное зеркало.

Тем не менее, в 2001-м она написала «Октябрь» – поэму размером с книгу.

Далее в упомянутом выше эссе Глик рассуждает о лирической поэзии, приводя примеры как из мировой, так и американской поэзии. Она писала о пустотах и пробелах, иллюстрируя этот мотив стихотворением Рильке «Архаический торс Аполлона» (извиняясь при этом перед англоязычным читателем за то, что начинает с поэзии немецкой), в котором Рильке начинает с неизвестного, пустоты (void), помещенной в прошлое, и заканчивает непознаваемым. Далее Глик почему-то утверждает, что величие Рильке состоит в том, что он объединяет «лирическую насыщенность с нерегулярностью формы», хотя в данном случае перед нами — строгий сонет (очевидно, Глик прибегала к английским переводам, в которых есть тенденция не соблюдать формальные признаки, особенно рифму, ради передачи содержания и образности). Пишет Глик также и о преодолении «лирического я», на примере современной американской поэзии, в частности, разбирая «Песни сновидений» Джона Берримена (1914–1972), где тот использует «маску» поэта Генри, и вводит в свой цикл персонажей блэкфейс минстрел-шоу – Ведущего, Боунза и Тафта, говорящих на негритянском диалекте. Стремясь преодолеть невзгоды, боль и отчаяние, Берримен, как в настоящих сновидениях, исследует подсознательное. Глик отмечает, что в этом насыщенном, интенсивном лиро-эпическом произведении, которое она также называет коллажем и сравнивает со стеганым лоскутным одеялом (“quilt”, “patchwork”), все же преобладают мотивы отчаяния, и как положительный пример их преодоления разбирает короткое стихотворение «Улица» Джорджа Оппена:

Ах, это нищие,
Это нищие —

Берген-стрит.

Унижение,
Тяготы...

И они не слишком добры друг к другу;
Этого нет; я хочу,

Чтобы не было бедности,
Так же страстно, как все,

Ради разума,
«Покорения существования», —

Как говорили, и справедливо,

И это истинная боль,
И более: ужасно видеть детей,

Праведных маленьких девочек;
Таких добродетельных; и надеются, что вырастут добрыми....

Подробно разбирая это маленькое стихотворение (гораздо подробнее, чем «Песни сновидений», полный текст которых состоит из 385 «Песен», в книге более 400 страниц), Глик пишет о пропусках, эллипсисах как о способе преодолеть отчаяние и боль, давая надежду через умолчания, недоговоренность. Заканчивает она свое эссе разбором стихотворений Т.С. Элиота. Она приводит в подтверждение своих аргументов цитату из «Четырех квартетов» —

Речь умолкает, и слово
Достигает молчанья. Только с помощью формы
Слова или музыка могут достичь
Покоя бессмертной китайской вазы,
Движения вечной недвижности.
(«Бернт Нортон»)

— а затем разбирает «Песнь любви Дж. Альфреда Пруфрока», говоря о том, что Элиот «написал шедевр уклонения», и цитируя как строки из этого стихотворения («Как рассказать об этом мне?»), так и из «Квартетов» («Достойно смерти / То, что не выше существованья»)⁴.

Симпатии Глик, тем не менее, на стороне Опена. Сама же она выработала довольно жесткую и взвешенную манеру, где преодолен как ранний сюрреализм и не-которая гротескность таких более ранних стихотворений, как например, «Архипелаг»:

На десятый день мы наткнулись на мощный солнечный свет, рельеф
Островов, замкнутых водой. Они стали нашей целью.
Одиннадцать месяцев плыли мы, на двенадцатый
Пришли к покойному океану, в бухту. Мы были готовы к покою.
Пролетели недели. И потом капитан
Увидел, как закрывается пасть, очертившая наш порт; мы

⁴ Ibid.: 85.

Пожраны. Другие голоса шевельнулись. Вода
Глумится над кораблем, наши поредевшие ряды, разделены
На две группы: безумство и самоубийство. На двенадцатый год
Капитан произносит собственное имя, оно лишено смысла, и команда
Визжит в исступлении.

В одном из эссе Глик ответила критикам: «Против критиков у художника есть козырный туз: знание того, что будущее сотрет настоящее». В свете этого следует рассматривать и ее более поздние стихотворения, в которых гротеск преодолен при помощи своеобразного сюрреализма, объединяющего знание о жизни и смерти и, быть может, уводящего по ту сторону бытия:

Ты наступила на отца, сказала мать,
и в самом деле, я стояла как раз в центре
газона, так аккуратно постриженного, что он
вполне мог быть могилой отца, хотя не было камня.

Ты наступила на отца, повторила она,
на этот раз громче, что стало казаться мне странным,
потому что она сама умерла, даже врачи подтвердили.
Я отошла чуть в сторону, туда,
где кончался отец и начиналась мать.

Кладбище было безмолвно. Ветер дул сквозь деревья;
До меня доносились смутные отзвуки плача
в нескольких рядах от меня,
а над этим завыванье пса.

Потом звуки утихли. До меня вдруг дошло,
что я не помнила, как меня сюда привезли,
туда, что похоже на кладбище, хотя это могло быть
кладбищем только в моем сознание; возможно, это был парк,
а если не парк, то сад или загородный участок, дошло до меня,
с запахом роз,
douceur de vivre,⁵ наполнявший воздух, сладость бытия,
как говорится. В какой-то момент

до меня дошло, что я была одна.
Куда все ушли,
мои кузины и сестра, Кейтлин и Абигайль?

Теперь уже смеркалось. Где ждет машина,
которая отвезет нас домой?

Я начала искать выход из положения. Чувствовала,

⁵ Сладость жизни (франц.).

как во мне растёт нетерпенье, нарастает, я бы сказала, тревога.
Наконец, вдали разглядела маленький поезд,
который стоял, скрывшись среди деревьев, кондуктор,
облокотившись на дверь, курил сигарету.
Не бросайте меня, закричав, я побежала
через множество участков, через матерей и отцов —
Не бросайте меня, крикнула я, когда наконец подбежала к нему.
Мадам, он сказал, указывая на рельсы,
вы наверняка понимаете, что это — конечная,
рельсы дальше не идут.

Слова его были жестоки, но глаза добры;
это придало мне настойчивости.
Но они идут в обратную сторону, я заметила,
как они прочны, словно у них много таких поворотов впереди.

Знаете, он сказал, у нас сложная работа: мы видим
много горя и разочарования.
Он смотрел на меня, становясь откровеннее.
Когда-то я был похож на вас, любил волноваться.

Теперь я говорила с ним, как с другом:
А вы, что, я сказала, так как он был волен уехать,
не хотите домой,
увидеть город опять?
Здесь — мой дом, он сказал.
Город — город там, где я исчез.

(«Местный пейзаж»)

В своей Нобелевской речи Глик, говоря о влияниях, вновь обращается к «Пруфроку» Элиота, цитируя знаменитое начало: «Давай пойдем с тобою — ты да я // Когда лежит вечерняя заря // На небе, как больная под наркозом», интерпретируя его как образец доверительного обращения к читателю, не публичный голос. Среди других влияний Глик называет «Песни невинности и опыта» Блейка и — что поразительно — Эмили Дикинсон, отрицавшую не только публичность, но и славу:

Трагична Слава и ярка —
Могущество сулит
Лишь на мгновенье
И согревает бедняка
Кто Солнца не видал —
Чтоб нежно проводить
Потом в забвеньё

Для Глик голос Дикинсон — частный голос, ибо она чувствовала опасность и угрозу в обращении к публике и предпочитала остаться никем:

Я — Никто! А ты кто?
Тоже, как я, Никто?
Тогда нас двое! Не болтай,
Не то попадем в рекламу!

Как тоскливо быть Кем-то!
Лягушкой все лето
Толпе почитателей Имя свое —
Квакать на все Болото!

Превознося частный голос в противовес тем, кто собирает стадионы, Луиза Глик благодарила Нобелевский комитет за то, что он избрал частный голос⁶, который звучит в США и во всем англоязычном мире на протяжении пяти десятилетий. Тем не менее, как уже говорилось, еще до Нобелевской премии Луиза Глик собрала все национальные и международные награды. Теперь ее поэзии предстоит самое тяжелое испытание — испытание не только славой, но и временем.

REFERENCES

Glück, Louise. “The Poet and the Reader. Nobel Lecture 2020.” *The New York Review* (14 Jan. 2020).

Glück, Louise. *Proofs and Theories: Essays on Poetry*. New York: Ecco Press, 1994.

Received: 30 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

⁶ Glück, Louise. “The Poet and the Reader. Nobel Lecture 2020.” *The New York Review* (14 Jan. 2020).



Евгений ЗАЧЕВСКИЙ

ТОМАС ВУЛФ И ГЕРМАНИЯ: ИСТОРИЯ ОДНОГО РОМАНА

(Wolfe, Thomas. *Eine Deutschlandreise in sechs Etappen*,
Hrsg.v. O. Lubrich. München: Manesse Verlag, 2020. 407 p.)

Evgeny ZACHEVSKY

THOMAS WOLFE AND GERMANY: THE STORY OF A (ROMANCE) NOVEL

(Wolfe, Thomas. *Eine Deutschlandreise in sechs Etappen*,
Hrsg.v. O. Lubrich. München: Manesse Verlag, 2020. 407 p.)

- © 2020 Евгений Александрович Зачевский (д.ф.н., почетный профессор, Санкт-Петербургский политехнический университет им. Петра Великого, Санкт-Петербург, Россия) archont35@mail.ru
- © 2020 Evgeny A. Zachevsky (Doctor Hab. in Philology; Professor emeritus, Peter the Great St. Petersburg Polytechnic University, Saint Petersburg, Russia) archont35@mail.ru

Знаменитый немецкий поэт XX века Готфрид Бенн, говоря о фенотипе современного человека, усомнился в его существовании, ибо «природа для него больше не исток вдохновения и лирического переживания, чем... она являлась для чувствительных натур XVIII и XIX веков».¹ Но, как это часто случается, в реальной действительности бывают исключения, и этим исключением является жизнь и творчество не менее знаменитого американского

¹ Бенн Г. Роман фенотипа // Бенн Г. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург – Москва: Waldemar Weber Verlag, Летний сад, 2008. С. 82.



писателя Томаса Вулфа (Thomas Wolfe, 1900–1938), чье восприятие реальной действительности происходило постоянно в тесном взаимодействии с природой, ибо она была для него верным индикатором духа времени и главным свидетелем в его суждениях о времени.

В этой связи больший интерес представляет попытка немецкого исследователя Оливера Лубриха, известного своими публикациями такого рода, создать некий компендиум коротких записей, открыток, писем, дневников и рассказов Томаса Вулфа о его шести поездках в Германию с 1926 по 1938 годы, которые

в известном смысле представляют собой, если можно так выразиться, историю любви и ненависти Т. Вулфа к Германии, рассказанную им откровенно, с пафосом и горечью, как будто речь шла не о стране, а о какой-то женщине, не оправдавшей высоких надежд возлюбленного.

Главную роль в этом любовном влечении сыграло то обстоятельство, что отец Томаса Вулфа был родом из Германии, и здесь проявил себя фактор внутреннего стремления определить свое отношение к исконным местам. Однако фактор этот оказался не очень надежным, ибо в процесс определения его прочности вмешивается политическая составляющая времени: первое знакомство Вулфа с родиной его предков происходит под воздействием политических событий – недавно закончившейся Первой мировой войны, когда образ Германии в США, как, впрочем, и вообще в тогдашнем мире, формировался в подчеркнuto оскорбительной форме – немцы представляли в виде варваров-гуннов. Первая запись в дневнике Вулфа гласит: «Выбритый наголо череп некоего гунна кажется сверху со стороны затылка отрезанными и точно положенными кусочками шпика»². И тут же иронические высказывания о немецких студентах, «гордящихся своими шрамами, сломанными носами» [13].

Вулф пока присматривается к своей исторической родине, отсюда смешение иронических замечаний по поводу распространенного тогда в США расхожего названия немцев «гуннами», идущее от пафосных слов кайзера Вильгельма II (одобрительно отзывавшегося таким образом о зверствах немцев при подавлении в 1900 году боксерского восстания в Китае), и первые ростки обретения если не безудержной любви – это впереди, то, во всяком случае, понимания проявлений национальной сущности немцев. Речь

² Wolfe, Thomas. *Eine Deutschlandreise in sechs Etappen*, Hrsg.v. O. Lubrich. München: Manesse Verlag, 2020: 9. Перевод с нем. здесь и далее мой – Е.З. Ссылки на рецензируемое издание в дальнейшем даются в скобках в тексте рецензии.

в данном случае не идет о каком-то прозрении, а всего лишь о постепенном процессе постижения новой реальности применительно к личным жизненным основам писателя и человека, который все еще находится в зыбком состоянии и исподволь требует основательного подтверждения этой приверженности. Правда, в этой ситуации большое значение имеет импульсивный характер прозы Вулфа, мощный эмоциональный накал его повествования, который, в силу присущей писателю политической наивности, не всегда отвечает реальному авторскому восприятию той или иной проблемы. Но тем не менее личная заинтересованность в обретении прародины не вызывает сомнений.

Процесс этого постижения только начинается, но уже в письме к своей возлюбленной, музе и меценату Алине Бернштайн от 10 декабря 1926 г. Вулф сообщает, что ему «нравится этот отвратительно-энергичный язык, потому что немцы, словно дети, строят его путем складывания блоков, и потому что их города выглядят как игрушечные» [17]. В другом письме от 14 декабря 1926 г. Вулф, побывав в музеях и в театре, выражает желание поближе ознакомиться с Германией: «Я должен снова увидеть тех людей, которых я раньше знал, вдохнуть воздух моей родной земли; возвращение, возвращение» [20].

Более развернутое описание встречи с Германией нашло отражение в рассказе писателя «Темно в лесу, необычно, как время» (“Dark in the Forest, Strange as Time”, 1934), но это не возвращение, а прощание с той Германией, которую Вулф так стремился обрести. Составитель книги, помещая этот рассказ в ее первой главе, относящейся к 1926 году, явно не учел того, что рассказ был опубликован в 1934-м, когда у Вулфа уже четко сформировалось негативное отношение к Германии как к фашистскому государству, отчего этот рассказ по своему настрою представляет собой печально-торжественную отходную прародине отца и одновременно вынужденное признание в любви к ней со всеми ее положительными и отрицательными проявлениями. Рассказ содержит весь спектр восприятия Вулфом немецкого прошлого и настоящего и рисует трагическую картину неотвратимого вхождения в этот мир новоявленной нации.

Вулф описывает свою поездку из Германии в Швейцарию, и описание это фиксирует уже свершившийся факт возникших взаимоотношений писателя с прошлым, его погружения в атмосферу приверженности к немецкой сущности, в

темные чары немецких лесов, тех лесов, которые для меня являются чем-то большим, нежели только деревьями, ибо в них заключено обаяние, волшебство и колдовство, и поэтому они наполняют сердца людей, и прежде всего, тех чужеземцев, которых связывает расовое родство с этой страной, некоей

мрачной музыкой, настойчивыми воспоминаниями, никак не поддающимися выражению.

Это захватывающее чувство какого-то непосредственного и неизбежного открытия, которое ощущают люди, посещающие страну своих праотцов. Получается так, как будто приезжаешь в некую неизвестную страну, о которой наш дух так страстно тосковал еще в юности, и она остается темной стороной нашей души, чужим братом и подобием нашей страны, знакомой нам с детства. И нам сразу же в какое-то мгновение становится ясно, мы видим это – с энергичным ощущением полнейшего узнавания и неверия, с неким подобием сновиденческо-реальной чужеродности и мечтательности, когда мечты и все чудеса обретают единство [...]

Мы одинокие, простые люди, потерянные американцы. Необъятное и пустынное небо простирается над нами, и десятки тысяч людей шагают вместе с нами в нашей крови. Откуда они взялись, эта постоянная тоска и жгучее стремление и музыка, мрачная и праздничная, сказочная, что пронизывает лес? Как получается, что этот юноша, американец, узнал с первого взгляда эту чужую страну, как только ее увидел?

Как может такое случиться, что он с первой ночи своего пребывания в одном немецком городе стал понимать язык, который он никогда до этого не слышал, мгновенно заговорил на нем и сказал все, что хотел сказать, – и это на чужом языке, которым он не владел! – сказал на своеобразном жаргоне [...] и таким образом каждый, с кем он говорил, был понят?

Нет. Он не мог этого доказать, и все же он чувствовал, что глубоко проник в мозг и кровь этих людей, – наследников древних орд, что в совершенстве постиг эту страну и народ своего отца. Он понял это трагическое и неразрывное смешение, страшное сплетение жестокого и духовного в этой расе. Он знал невыразимый страх перед диким лесом, круг жестоких и варварских образов, которые окружали его своим мрачным и нечеловеческим кольцом, знал ощущение погружения в безрассудный лесной ужас варварского времени. Он вобрал это все в себя, настойчивую неводержанность и алчность ненасытной свиньи, как и настойчивую, необычную и полную сил музыку души.

Он познал ненависть и отвращение к ненасытной бестии – бестии со свиньей харей, с ее ненасытной жадью, неутолимым голодом, с жирными, волосатыми, загребущими руками, которые ощупывают все вокруг себя с грубым, жадным и никогда не утихающим вожделием. [...] Какой свирепой, непостижимой, необычной и достойной сожаления была загадка этой расы: сила и могущество неподкупного и возвышенного духа, который вознесся из смертоносной бестии с такой сверкающей чистотой, – и захватывающее волшебство великолепной музыки, благородной поэзии, так

печально и неизменно, неразрывно связанное с жестокой бестией, с ее вечно голодным брюхом [30–32].

Столь пространно Вулф, человек, уже постигший суть случившегося с прародиной отца, изложил свои взгляды много позже, но сейчас мы вынуждены по воле составителя этой книги вернуться к истокам знакомства писателя с Германией, проследить историю его постепенного и вынужденного вхождения в этот необычный для современного американца мир.

Уже следующая поездка Вулфа во Францию, Австрию и Германию, состоявшаяся в 1927 году, свидетельствует о сложном процессе вхождения писателя в обетованную немецкую общность, несмотря на его искреннее стремление осознать свою немецкую сущность. На этом пути встает в качестве примера для подражания Австрия и особенно Вена. Общаясь с австрийцами, Вулф в письме Гомеру Уатту (Homer Watt) приходит к неожиданному выводу: «Эти люди, кажется, принадлежат к совершенно другой цивилизации, чем немцы. Местной жизни свойственна некая внутренняя легкость, чуткость и магическое воздействие, которые меньше всего являются тевтонскими» [44–45]. И тут же следует уничтожающая оценка: «Есть один сорт немцев – это молодые господа с дуэльными шрамами на лице и более старшие немцы с выбритыми догола круглыми головами, со свиньячими глазками и тремя подбородками, висящими над воротничком – их я действительно, действительно терпеть не могу!» [46]. Однако в конце письма, подчеркивая, что его предыдущее высказывание о немцах не связано со «злостной военной пропагандой», Вулф отмечает: «Они очень сильный и энергичный народ, который, и я в этом уверен, совсем не осознает свои неприятные свойства; их созидательная и интеллектуальная сила огромна: могущественная, глубокомысленная, непостижимая и потрясающая мир (как Кант и Вагнер), но у них отсутствует эта венская чувствительность и светскость» [46].

В 1928 году Т. Вулф, продолжая восхищаться при виде колоссального выставочного павильона в Кельне «решимостью и мощной энергией немцев во всем, что они делают», тут же замечает во время поездки на пароходе по Рейну, что «под покровом волшебства Лорелеи вверх и вниз по реке двигаются суда, нагруженные огромными, жирными свиньями, которые все время жрут и пьянствуют» [74]. И дальше:

Эти захмелевшие от пива люди создали Бетховена и Гете, величайший дух Нового времени. В давние времена они создали в Нюрнберге и здесь чарующее сказочное царство. И сегодня для этой страны пишут такие люди как Вассерман и Томас Манн... Можно ли понять эту страну? Когда я подни-

маюсь после обеда, то ощущаю, как будто я проглотил окровавленный кусок, только что доставленный со скотобойни. Невероятное число мяса, поглощаемое ими, чудовишно, и сразу же делает меня вегетарианцем. Я совсем не знал, что немецкая земля кормит так много свиней и коров – в воздухе снова раздаются вопли убиваемых свиней [95].

Именно в это время Вулф создает великолепный рассказ «Октябрьские гулянья» (“Oktober Fest”, 1937) о традиционном народном празднестве под Мюнхеном, изображая вакханалию пьянства и обжорства, в которой сам принял самое активное участие. Гулянья завершились настоящим мордобоем, в ходе которого писателю пробили голову (что впоследствии приблизило его преждевременную смерть) и сломали нос.

Перед ним открылась необъятная картина всеобщего поедания и питья, и он принял ее как данность:

Каждый ел, каждый пил. Невероятнейший голод, голод, не знавший успокоения, который хотел ухватить в свои когти все бычье мясо, всю колбасу, всю соленую рыбу мира, обуял меня и держал в своей глотке. Во всем мире не было ничего, кроме еды – прекраснейшей еды... Все душевные муки были здесь забыты. Что знали эти люди о книгах? Что знали они о картинах? Что знали они о волнениях миллионов сердец, о борьбе и мучениях духа, надеждах, страхах, враждебности, ошибках и амбициях, о многочисленных сферах современной жизни? Эти люди жили не для чего иного, как для еды и питья, и они были правы [127–128].

Здесь, конечно, дело не в оправдании массового поедания всевозможных яств и поглощения разлитого моря пива. Для Вулфа это столпотворение с размахом жующих и пьющих немцев является выражением их истинной сути, их жестокого и безраздельного владения всем миром:

Гигантское крытое помещение содрогалось от громкого гула их голосов, оно дрожало от их мощных тел, и когда они раскачивались из стороны в сторону, мне казалось, ничто не могло на земле им противостоять, так как все, что попадет им на пути, будет уничтожено. Теперь я понял, почему другие народы так их боятся; внезапно меня самого охватил такой смертельный страх, что сердце замерло в груди. Мне показалось, что мне снится сон, и я будто проснулся в каком-то неизвестном мне варварском лесу, окруженный дикими, варварскими лицами, склонившимися надо мной – со светлыми косами, светлыми бородами, они опирались на древки копий, на щиты из твердой кожи и смотрели на меня [130].

Последовавшая за этим пьяная драка была для Вулфа своеобразным выходом из состояния страха перед этими варварами, она принесла некое «чувство возросшего самосознания» [166]. В письме Алине Бернштайн от 1 ноября 1928 г. Вулф, словно подводя итог своей поездке по Европе, заявляет, что европеец (имея в виду немца) в пику американцу «спасает свою гордость тем, что представляет себя любителем доброго и прекрасного, защитником и покровителем искусства и человеком, презирающим грязные деньги, в то время как американец не интересуется ничем, кроме денег... Здоровенный толстый парень в одной из огромных пивных в Мюнхене на Нойхойзерштрассе напел мне все это однажды ночью, лакая литрами пиво, набив рот четырнадцатью различными сортами мяса и колбасы. В мире нет ни одной книги или картины, ради которых он отказался бы от литра пива» [169–170].

Поездка в Германию в 1930 году, судя по всему, не произвела на Вулфа особого впечатления, если не считать написания им рассказа «Октябрьские гуляния», да растущей настороженности в отношении всего немецкого и усиления сомнений в правильности собственных представлений об исключительности этой нации. С одной стороны, в его записной книжке возникает пометка о том, что «невозможно ее по-настоящему любить; в этом состоит ее важная хитрость» [176], с другой стороны, проникшись мрачной красотой лесов Шварцвальда, Вулф в одном из писем заявляет: «Со всем, что в них есть зверского, варварского и сверхъестественного, и в то же время обильного, глубокомысленного, дружественного и громкого, эти люди волнуют меня больше, чем я мог бы выразить» [177].

Поездка Томаса Вулфа в фашистскую Германию в 1935 году была, пожалуй, самой насыщенной и триумфальной; она стала переломным моментом и в творчестве писателя, и в его пронемецкой привязанности к этой стране и к ее людям. Визит Вулфа в Германию воспринимался культурной элитой тех лет как некий глоток свежего воздуха:

Буйный, фантастический, невероятный поток приемов, вечеринок и обедов, длящихся ночами попоек, газетных интервью, выступлений на радио, фотографий и тому подобное, и множество людей – в первую очередь Марта и семейство Доддов, Ровольт, Ледиг, миссис Харнак, Карла, Элинора, Дела, Файнсы, «Грюнер Цвайг» и т.д. Вероятно, такого больше не повторится, но это было интересно и достойно внимания, и люди рассказывали мне ошеломляющие вещи – я должен это все в памяти реконструировать – в точности [189].

Здесь требуются некоторые пояснения для того, чтобы понять необычность случившегося. В Берлине Вулф жил в американском посольстве

под опекой посла США в Германии Уильяма Эдварда Додда (William Edward Dodd, 1869–1940) и его дочери, журналистки и писательницы Марты Додд, которые сделали все возможное для того, чтобы он подробно ознакомился с реальной ситуацией в Германии после прихода к власти Гитлера. Если личное знакомство Вулфа с издателями Ровольтом и Ледигом носило дружески-производственный характер, то общение с семейством Файнсов с еврейскими корнями и тем более с Милдред Элизабет Фиш-Харнак, уроженкой Милуоки (шт. Висконсин), организовавшей в 1933 году группу сопротивления против фашистского режима, к которой принадлежала и Марта Додд, и казненной нацистами в 1942-м, было явно просветительского свойства, неким введением Вулфа в проблематику тогдашней Германии.

Несомненно, главным организатором всех встреч Вулфа с представителями немецкой интеллигенции тех лет была неутомимая Марта Додд, с которой писатель много «говорил, спорил, кричал – и так почти каждый день» [190], хотя она прекрасно понимала, что культурный фон Берлина 1935 года оставлял желать лучшего. По инициативе Марты Додд Вулф посетил знаменитое «Романское кафе», бывшее до прихода к власти Гитлера центром культурной жизни Берлина. Марта Додд вспоминает:

Во время своего первого, длившегося два-три месяца пребывания в Берлине, он был легендой... Едва он уехал, знаменитое «Романское кафе» снова превратилось в запущенное и пустынное заведение – без его звучного голоса, без его беспечной жестикуляции, без его друзей и почитателей. До меня дошли слухи, что люди, которые после прихода к власти Гитлера больше не появлялись в общественных местах, из-за него пришли в кафе, а потом еще много недель в заведении повсюду сидели шпики гестапо, чтобы подслушивать разговоры тех, кто, почувствовав себя в безопасности из-за присутствия Томаса Вулфа, стали бы высказываться менее осторожно [345].

В письме к матери 16 мая 1935 г. Вулф сообщает, что в Берлине его «носят на руках» [192]; в письме от 23 мая 1935 г. своему приятелю М. Перкинсу он не без гордости, но и с оттенком иронии, замечает: «Я ничего не знаю о моем status quo в Нью-Йорке, но в Германии я был признанным любимцем. Я не думаю, что смогу вынести нечто подобное еще две недели, но все же прошедшие четырнадцать дней были самым необычным и чудесным временем в моей жизни...» [194].

Однако восторг от такого приема сочетается у него с тревожными предчувствиями надвигающейся беды, потому что, как пишет Вулф в письме к приятелю, «здесь я узнал о таких фактах и вещах... что, если они

соответствуют действительности и если доверять своей интуиции и людям, с которыми я говорил, то их нужно признать преступными... То, что я пережил и понял в эти две недели, может принести, чего доброго, несчастья и страдания людям» [196].

Не только разговоры с оппозиционерами, но и собственные наблюдения повергли Вулфа в ужас:

Эта нация находится сегодня по ту сторону сомнений, нет ни тени их у марширующих в полной экипировке мужчин – я это видел вчера собственными глазами на протяжении двухсот миль в сотнях городах и деревнях в самой мирной, в самой очаровательной и в самой радушной стране. Тысячи отрядов, бесчисленных дивизионов, где все, начиная с восьмилетних детей и кончая пятидесятилетними мужчинами, без капли сомнения исполнены надежды, энтузиазма и побуждаемы верой в фатальное и разрушительное дело. А солнце сияет весь день, и поля невероятно зелены, леса так невероятно восхитительны, маленькие города невероятно сверкают чистотой и лица людей, с которыми я встречался, сияют доброжелательностью; что можно на это сказать? [197–198].

После таких слов кажутся странными рассуждения Вулфа о том, что «народ в Германии обладает правом свободно говорить, писать и думать о том, о чем в Америке нельзя ни думать, ни писать. В Германии, например, существует свобода говорить и писать о том, что можно не любить евреев и считать их плохим, опустившимся и отвратительным народом. В Америке такой свободы нет» [236]. Слова эти произнесены после последней поездки Вулфа в Германию – в 1936 году – и навеяны, несомненно, впечатлениями от успеха Германии на Олимпийских играх в Берлине, за которыми Вулф наблюдал из ложи американского посла Додда. Именно поэтому Вулф так страстно защищает «немецкую диктатуру, о которой трудно сказать что-либо хорошее», но «если мы действительно хотим бороться против зла фашизма, мы должны сначала понять его хорошие стороны» [236], – и тут же приводит аргументы pro и contra, противопоставляя «физической чистоте, здоровому народу, национальной энергии» «подавление свободы слова, культ затертых мыслей и отсюда – необходимость единой власти» и диктатуры [238].

Все эти рассуждения свидетельствуют о политической наивности Вулфа, в чем его неоднократно упрекала Марта Додд, что и провоцировало их постоянные ссоры; но главным образом подобные выводы писателя вызваны американской действительностью, ибо тут же он называет имена левых американских писателей и журналистов – Мальколм Каули, Майк Голд,

В.Ф. Кальвертон, Эдмунд «Кролик» (“Bunny”) Уилсон, которые подвергаются гонениям, и требует «подавления свободы газетной грязи, газетной лжи» [238].

Понятно, что Вулф не является сторонником фашизма и его положительные высказывания о нацистской Германии свидетельствуют о постоянном внутреннем конфликте между личным восприятием природы и культуры Германии вкупе с упомянутой политической наивностью и внешним опытом, полученным из разговоров с людьми, которым он доверял, впечатлением от увиденного. Он разрывается между реальностью и миром искусства, и все его заметки и письма полны осознанием неотвратимой беды, в которой погибнет и дорогая ему Германия.

Незадолго до своей смерти Томас Вулф в своем письме Джонатану Уорту Дэниэлсу (Jonathan Worth Daniels, 1902–1981), автору одного из первых восторженных откликов на его роман «Взгляни на дом свой, ангел», заметил:

Я люблю Германию. Это чудесная страна. Я люблю немцев, такие их великолепные свойства как упорство, негибкость в борьбе и самоотверженность. Но я очень боюсь, что все эти грандиозные свойства – самоотверженность, усердие и самопожертвование – служат теперь одной ошибочной цели, одному обманчивому идеалу. Европа этим летом напоминает вулкан, наполненный такой ядовитой и сгущенной ненавистью, что этот вулкан может взорваться в любой момент. Огромная военная машина готова, и она все время грозит еще увеличить и усилить свою мощь... Очень хорошо, что я нахожусь дома – с чувством, что несмотря на все наши недостатки, мы свободны от этого скользящего национального чувства ненависти, что у нас есть пространство и воздух, где мы можем двигаться.

Я думаю, ты удивляешься тому, что я стал таким политиком. Первый раз в жизни я развил в себе повышенный интерес к политике, не только в Европе, но даже и у нас. Возникло это, как мне кажется, и более всего именно здесь, на корабле «Европа» летом во время моих поездок [250].

Этот процесс политического осознания происходящих в Германии событий нашел отражение в рассказе Вулфа «Я должен вам кое-что рассказать» (“I Have a Thing to Tell You”), где речь идет о последнем дне пребывания писателя в стране, о тягостном прощании с издателем его книг Генрихом Ледиг-Ровольтом (Heinrich Ledig-Rowolt, 1908–1992), выведенным в рассказе под именем Хартмана, и, прежде всего, о расставании Вулфа со страной его сладостной мечты. Это сугубо автобиографический рассказ, и в известном смысле его можно назвать расчетом с недавним наивным прошлым и обретением мужества видеть реальную действительность.

Первая часть рассказа – это страстный диалог Хартмана с рассказчиком, в котором Хартман пытается уговорить его написать откровенную книгу, раскрывающую преступную сущность нацистского режима. При этом Хартман говорит о собственных проблемах, связанных с его незаконнорожденностью, еврейским происхождением, невозможностью устроить личную жизнь – в связи с особыми нравственными законами нацистской власти – и откровенно рассказать о ситуации в стране, ибо он будет исключен из Имперской палаты письменности с далеко идущими последствиями. В своих бурных рассуждениях Хартман внушает рассказчику, Томасу Вулфу, что он может написать о реальном положении дел в Германии и остаться в стране, поскольку ему как американцу ничего не грозит:

Почему ты хочешь уехать и тем самым испортить все дело? Ты здесь как дома. Все тебя понимают. А из-за какой-то смешной политики, только из-за этих идиотов ты хочешь уехать и все испортить... Почему ты должен так поступить? Ты ведь не политик. Ты не занимаешься какой-то политической пропагандой. Ты ведь не принадлежишь к этим проклятым мелким нью-йоркским салонным коммунистам... Если бы ты был мелким пропагандистом из Нью-Йорка, то ты мог бы все сказать, и это ничего бы не значило... Но ты бы все потерял. У тебя есть имя. Люди восхищаются тобой! [...] Ну, хорошо. Ты вынужден делать то, что вынужден делать. Ты несчастный простодушный парень. Собирайся, надо ехать [267–268].

Диалог между Хартманом и рассказчиком приобретает порой истерический характер, но он отражает действительное состояние беспомощности обоих его участников в сложившейся политической ситуации, отчего последующие события повествования предстают как показательный пример бессилия рассказчика каким-либо образом выразить свое мнение о происходящем в нацистской Германии.

Действие перемещается в купе вагона, в котором волею случая оказываются рассказчик, польский эмигрант, обосновавшийся в США, некая дама неопределенного возраста, но с претензиями на элегантность, немка в сопровождении молодого человека и пожилой еврей, собиравшийся, как потом выяснилось, эмигрировать во Францию, за что и был вскоре арестован полицией на границе под предлогом незаконного вывоза валюты.

Все события, происходившие в этом вагоне, четко разделяются в своей социальной и политической обусловленности. Если немецкие пассажиры, которые вели себя довольно скованно, несколько оживились после ареста старого еврея, разразившись восклицаниями «Ах, эти евреи! Ничего подоб-

ного никогда бы не случилось, если бы не было их!» [298], то новоявленный американец польского происхождения задумчиво уставился в окно вагона, а рассказчик наконец осознал, что он «нашел свой путь. С этим старым мастером, гениальным Фаустом, праотцем древнего духа, которым восхищается все человечество, с этой старой Германией, со всеми ее истинами и великолепием, ее красотой, магией и ее падением – с этой мрачной страной, с этой древнейшей землей, которую я так долго любил, – я распростился» [301].

Распростимся и мы с интересной и необычной книгой, собранием материалов о жизни и творчестве выдающегося американского писателя Томаса Вулфа, о его недолгом, но страстном романе со страной его предков – Германией 1920–1930-х годов. Книга о пребывании Томаса Вулфа в Германии содержит много документов, неизвестных нашим американистам, однако комментарии к ним носят в основном характер сообщений о посещении писателем разных ресторанов, кабачков и забегаловок с полной выкладкой их истории, и в меньшей степени касаются собственно посетителей этих заведений. Приводя данные о многих книгах как немецких, так и американских авторов о поездках Томаса Вулфа в Германию, составитель обходит вниманием его собственно творческие контакты с издателями, писателями, друзьями. Тем не менее, книга эта была бы полезной для историков американской литературы, тем более для занимающихся изучением творчества этого писателя, фигура которого очень показательна для понимания положения западного интеллектуала, а американского в особенности, в годину событий всемирного масштаба.

ЛИТЕРАТУРА

Бенн Г. Двойная жизнь. Проза. Эссе. Избранные стихи. Аугсбург – Москва: Waldemar Weber Verlag, Летний сад, 2008.

REFERENCES

Benn, Gottfried. *Dvoinaia zhizn'. Proza. Esse. Izbrannye stikhi* [Doppelleben. Prosa. Essays. Ausgewählte Gedichte]. Augsburg – Moscow: Waldemar Weber Verlag, Letnii sad Publ., 2008. (In Russ.)

Wolfe, Thomas. *Eine Deutschlandreise in sechs Etappen*, Hrsg.v. O. Lubrich. München: Manesse Verlag, 2020.

Received: 15 Sept. 2020

Date of publication: 30 Nov. 2020

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК

Рецензируемый научный журнал

2020 № 9

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д.25а,
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка и дизайн обложки: Н.Э. Чайковская

Подписано в печать 30.11.2020
Формат 60 X 90 1/16
Усл. печ. л. 21,0
Тираж 500 экз.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.
Заказ №

В номере:

Специальная подборка

ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ. КЕННЕТ БЕРК



совместный проект журнала
«Литература двух Америк»
и Общества Кеннета Берка



«Победи дьявола...»: Берк о катарсисе

Лицом к лицу с Горгоной: драма как терапия

Исследуя знаки с Кеннетом Берком

Кеннет Берк и «Новая критика»

Берк, Бердяев, Достоевский и христианский экзистенциализм

Кеннет Берк и «левый фронт» в литературе

Берк об (анти)спектакле в политической культуре

Между литературным и социальным: метафора vs деньги

Общество Кеннета Берка: хранители наследия

А также:

У. Сароян на советской сцене

Театр и миф: Арто и Астуриас

Сеньора и рабыня в латиноамериканской прозе

К столетнему юбилею В.Н. Кутейшиковой

Томас Вулф и Германия

Нобелевская премия по литературе-2020: Луиза Глик