

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
Институт гуманитарных исследований  
Центр теории и истории культуры  
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

# ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

*Выпуск 3*

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Москва

2006

*Печатается по решению  
Института гуманитарных исследований  
Московского гуманитарного университета*

**Тезаурусный анализ мировой культуры:** Сб. науч. трудов.  
Вып. 3 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. — 104 с.

В сборнике помещены работы, в которых представлены теоретические аспекты тезаурусного научного подхода и результаты его практического применения к различным областям гуманитарного знания (теория и история культуры, литературоведение, социология).

*Ответственный редактор  
заслуженный деятель науки РФ,  
доктор филологических наук,  
профессор Вл. А. Луков*

© Авторы статей, 2006.  
© МосГУ, 2006.

## ЛЮБОВЬ: КОНСТАНТА ТЕЗАУРУСОВ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Культурологические понятия «концепт» и «константа» культуры были детально разработаны наукой относительно недавно. Большой вклад в осмысление этих понятий внес академик Ю. С. Степанов, опубликовав обширный труд «Константы: Словарь русской культуры»<sup>1</sup>.

Концепт, с точки зрения Ю. С. Степанова, — «это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее. (...) В отличие от понятий в собственном смысле термина (...), концепты не только мыслятся, они переживаются. Они — предмет эмоций, симпатий и антипатий, а иногда и столкновений. Концепт — основная ячейка культуры в ментальном мире человека»<sup>2</sup>.

И далее — важное разъяснение: «В понятии, как оно изучается в логике и философии, различают объем — класс предметов, который подходит под данное понятие, и содержание — совокупность общих и существенных признаков понятия, соответствующих этому классу. В математической логике (особенно в ее наиболее распространенной версии принятой также и в настоящем Словаре, — в системе Г. Фреге — А. Черча) термином *концепт* называют лишь содержание понятия, таким образом термин *концепт* становится синонимичным термину *смысл*. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину *объем* понятия. Говоря проще — *значение* слова это тот предмет или те предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка применимо, а *концепт* это *смысл* слова. В науке о культуре термин *концепт* употребляется, когда абстрагируются от культурного содержания, а говорят только о структуре, — в общем, так же, как в математической логике. Так же понимается структура содержания слова и в современном языкознании»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

<sup>3</sup> Там же. С. 44.

Существенным для Ю. С. Степанова является положение, вынесенное им в название одного из разделов статьи «Концепт»: *«Концепты могут «парить» над концептуализированными областями, выражаясь как в слове, так и в образе или материальном предмете»*<sup>4</sup>. Эта мысль оказывается принципиальной для формулирования общего определения культуры, предложенного ученым: «Культура — это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных «рядах» (прежде всего в «эволюционных семиотических рядах», а также в «парадигмах», «стилях», «изоглоссах», «рангах», «константах» и т. д.); надо только помнить, что нет ни «чисто «духовных», ни «чисто материальных» рядов: храм связан с концептом «священного»; ремесла — с целыми рядами различных концептов; социальные институты общества, не будучи «духовными концептами» в узком смысле слова, образуют свои собственные ряды, и т. д., — «концептуализированные области», где соединяются, синонимизируются «слова» и «вещи» — одно из самых специфических проявлений этого свойства в духовной культуре»<sup>5</sup>.

В общей системе терминов, характеризующих «концептуализированную сферу», определенное место занимают «константы»: «Константа в культуре — это концепт, существующий постоянно или, по крайней мере, очень долгое время. Кроме этого, термину «константа» может быть придано и другое значение — «некий постоянный принцип культуры». (...) Принцип создания алфавитов — «алфавитный принцип», проецирующийся далее в различных культурах на представления об устройстве мира, может быть отнесен как раз к константам-принципам (...). Но в настоящем Словаре мы рассматриваем константу в первом значении — как постоянно присутствующий концепт»<sup>6</sup>.

Мы взяли на себя смелость рассмотреть отдельно взятую константу мировой культуры (точнее, тезаурусов мировой культуры) на материале, изучаемом в разных науках: в культурологии, филологии (истории литературы), психологии, социологии. И эта константа — «Любовь», едва ли не самый привлекательный концепт, что связано с жизненными (не образовательными) потребностями человека и поэтому всегда находит особый отклик.

Любовь — форма духовной культуры, представленная в тезаурусе человека как индивидуальное переживание чувства преданности людям,

---

<sup>4</sup> Там же. С. 75.

<sup>5</sup> Там же. С. 40.

<sup>6</sup> Там же. С. 82.

предметам и явлениям окружающего мира, идеям, мечтам, самому себе, когда объект этого чувства становится выше и ценнее личного «Я» и без слияния с избранным объектом, овладения им, единения человек не мыслит своего существования или, по крайней мере, ощущает глубокую неудовлетворенность, свою неполноценность, неполноту индивидуального бытия. Такое понимание любви включает в себя все ее виды (к жизни, сексу, женщине или мужчине, к детям и родителям, к себе, к деньгам, славе, власти, искусству, науке, Родине, Богу и т. д.), объединяет все три значения слова в русском языке (чувство глубокой привязанности к кому-, чему-л.; чувство горячей сердечной склонности, влечение к лицу другого пола; внутреннее стремление, склонность, тяготение к чему-л.<sup>7</sup>) и шире, чем обыденное представление о любви как сильном влечении к лицу противоположного пола, несмотря на то, что фрейдизм с его учением о сексуальной природе всех культурных явлений и сублимации либидо возвращает термину «любовь» именно это обыденное значение как основное.

В античности любовь (Эрос у греков, Амур у римлян) носила сакральный характер, что затрудняет осмысление любовных отношений того времени. Для обозначения форм любви, отличных от Эроса, мыслители древности использовали другое слово — *phileō* (люблю), отсюда названия «философия» (любовь к мудрости), «филология» (любовь к слову). В учении Платона любовь (Эрот) — стремление человека к изначальной целостности. В «Пире» Платон рассказывает об андрогинах (двуполох людях), которых Зевс, чтобы их ослабить, разрезал на две половинки: «Итак, каждый из нас — это половинка человека... и поэтому каждый из нас ищет всегда соответствующую ему половину»<sup>8</sup>. Духовные мотивы любви у Платона определили концепцию «платонической любви», которая у философа легко соединяется с любовью к прекрасному, к вечному обладанию благом, к мудрости и добродетели. В средние века на первый план выходит любовь к Богу, любовь плотская осуждается<sup>9</sup> (Августин, Абельяр). В светской рыцарской литературе (поэзия трубадуров, средневековый роман) отражено формирование нового ощущения любви, близкого к современному, в концепции куртуазной (рыцарской) любви: это «некоторая врожденная страсть, проистекающая из созерца-

---

<sup>7</sup> См.: Современный толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. М., 2004. С. 328.

<sup>8</sup> Платон. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1993. С. 100.

<sup>9</sup> Августин А. Исповедь. — Абельяр П. История моих бедствий. М., 1992.

ния и неумеренного помышления о красоте чужого пола...»<sup>10</sup>, любовь должна быть верной, скромной, тайной и т. д. Любовь отделяется от проблемы брака: рыцарь должен любить жену своего сюзерена. Это требование сугубо социально, превращает любовь в форму вассального служения.

После Данте любовь становится едва ли не основным объектом описания в литературе — одним из основных источников представлений об историческом развитии этого чувства (в поэзии — от Петрарки до Пушкина, Бодлера и поэтов современности; в прозе — от Боккаччо до Стендаля, Тургенева, Толстого, Достоевского, Мопассана, Пруста, Мердок, любовного романа в массовой беллетристике, в том числе различных отклонений от традиционной любви от маркиза де Сада до Уайльда, Жида, Жене, Болдуина; в драматургии — от Шекспира до Уильямса), выступая как с радостной, так и с печальной стороны. Огромный массив текстов позволяет проводить исследования любви в рамках социологии литературы. Характерная черта литературного понимания любви — противопоставление возвышенной любви и низменной любви, с другой стороны — любовь к женщине (мужчине) — любовь к богатству, славе, власти (а иногда — к Родине, революции, творчеству).

В XVII веке любовь обычно рассматривалась весьма возвышенно. Об этом свидетельствуют прославление заповедей любви Селадона — героя пасторального романа «Астрея» Оноре д'Юрфе и небесная кара, обрушенная писателями на Дон Хуана — Дон Жуана из «Севильского оболъстителя» Тирсо де Молина и комедии Мольера «Дон Жуан» («вечный образ», присутствующий в сотнях произведений последующих эпох и ставший мифологемой, в которой символизирована одна из распространенных трактовок любви).

В светских салонах царила прециозная любовь. Подражая героям пасторальных и галантно-героических романов, дочь знаменитой владелицы салона маркизы де Рамбуйе Жюли вышла замуж за герцога Монтозье после 14 лет его самых изысканных платонических ухаживаний.

Великие трагики писали о высокой любви. Для Пьера Корнеля любовь неотделима от благородства: «Qui m'aime généreux me hairait infâme»<sup>11</sup> — «Та, которая любила меня благородным, возненавидела бы меня бесчестным», — восклицал Родриго в его трагедии «Сид» (1636). Жан Расин видел трагичность любви в ее неразделенности. В «Андрома-

<sup>10</sup> Андрей Капеллан. О любви // Жизнеописания трубадуров. М., 1993. С. 384.

<sup>11</sup> Corneille P. Le Cid // Corneille P. Théâtre choisi. М., 1984. С. 173.

хе» (1667) возникает цепочка: Орест любит Гермиону, которая любит Пирра, который любит Андромаху, которая любит погибшего Гектора. В «Британике» Нерон воспылал страстью к Юнии, которая любит Британика. В «Федре» жена Тесея Федра любит не мужа, а пасынка Ипполита, который любит Арикию. Неразделенная любовь мучит героев, приводит их к смерти, но не роняет их достоинства.

На рубеже двух веков появляются мотивы разочарования в идеальной любви. У Франсуа де Ларошфуко в «Максимах» (посл. прижизн. изд. 1678) это отразилось в известном афоризме: «Истинная любовь похожа на привидение: все о ней говорят, но мало кто ее видел». В сказках Шарля Перро (1697) любовь идеальна. В «Золушке» Перро создал миф о превращении бедной и неказистой, но трудолюбивой девушки, которую волшебство и любовь принца превратили в прекрасную принцессу. Для XVII века этот мотив был очень демократичным, но все же это был сказочный мотив.

В XVIII веке акценты сместились. Особенно это заметно в придворной среде. Во Франции со времен регентства Филиппа Орлеанского наблюдается упадок нравственности. Аристократы, чувствующие приближение конца своего благополучия, хотят получить от жизни все доступные наслаждения. Героем дворянского общества стал итальянский авантюрист Джакомо Казанова, посвятивший свою жизнь поискам любовных приключений, богатства, успеха. Рушились понятия дворянской чести и долга. Самые знатные женщины бесстыдно выставляли напоказ свою развращенность. Дело дошло до того, что дочь регента герцога Орлеанского похвалялась своей любовной связью с отцом.

Фривольность получает распространение как в жизни, так и в искусстве. Яркий пример — живопись Фрагонара, в частности, хранящаяся в Лувре картина «Задвижка»: молодой человек, уже в нижнем белье, защелкивает дверную задвижку, а очаровательная дама слабо сопротивляется, скорее прижимаясь к нему, чем останавливая, рядом с ними — соблазнительная постель, а на столике — яблоко, символ грехопадения Адама и Евы.

Приобретает популярность фривольный роман. Проблема мезальянса почти не волнует писателей или вызывает сочувствие, как в психологическом романе аббата Ф. А. Прево «История кавалера де Гриё и Мانون Леско» (1731), где показана любовь знатного молодого человека кавалера де Грие к куртизанке (сюжет немыслимый в высокой литературе XVII века).

Чопорные англичане более пунктуально придерживаются старых моральных норм, руководствуясь ограничивающими свободу чувств правилами для джентльмена. Исключительно важный источник для понимания образа джентльмена — «Письма к сыну» английского графа Честерфилда, которые он писал в 1739–1768 гг. (опубликованы посмертно, в 1774 г., не писались для печати и поэтому представляют особо ценный документ частной жизни и обыденных воззрений эпохи). Как и следовало ожидать, здесь стыдливо умалчиваются проблемы любви, о ней обычно говорится в расширительном смысле: «История пробуждает в нас любовь к добру и толкает на благие деяния; она показывает нам, как во все времена чттили и уважали людей великих и добродетельных при жизни, а также какую славою их увенчало потомство, увековечив их имена и донеся память о них до наших дней»<sup>12</sup>. Но уже детям внушается, что взаимоотношения с противоположным полом, во-первых, распространяются только на особ своего круга, а во-вторых, должны быть обставлены весьма деликатным и изысканным способом. Честертон настаивал: «Хоть на первый взгляд вопрос о том, как вести себя в обществе, и может показаться сущим пустяком, он имеет весьма важное значение, когда цель твоя — понравиться кому-нибудь в частной жизни, и в особенности женщинам, которых тебе рано или поздно захочется расположить к себе»<sup>13</sup> (это он пишет 9-летнему мальчику). В одном из более ранних писем он разъяснял: «Хорошие манеры во многих случаях должны диктоваться здравым смыслом; одни и те же действия, вполне корректные при определенных обстоятельствах и в отношении определенного лица, при других обстоятельствах и в отношении другого лица могут выглядеть совершенно иначе. Но есть некоторые общие правила хорошего воспитания, которые всегда и для всех случаев остаются в силе»<sup>14</sup> — и далее крайне детально излагает подробности этикета вплоть до того, что «да» и «нет» звучат грубо, к ним надо обязательно добавить слова «сэр», «милорд» или «мадам».

Однако в Англии огромной популярностью пользуется роман Сэмюэля Ричардсона «Памела» (1740), где добродетельная служанка Памела становится женой своего знатного хозяина. В 1742 г. вышел роман Генри Филдинга «История приключений Джозефа Эндрюса», пародировавший сюжет «Памелы»: Джозеф Эндрюс, брат Памелы, спасает свою

---

<sup>12</sup> Честерфилд. Письма к сыну. Максимы. Характеры. Л., 1971. С. 6.

<sup>13</sup> Там же. С. 13.

<sup>14</sup> Там же. С. 11.



невинность от своей хозяйки. Филдинг заканчивает роман более реалистично: слугу изгоняют.

Знакомство со ставшими достоянием гласности любовными письмами позволяет отметить ряд черт культуры любви XVIII века.

Так, в 1713 г. 19-летний Вольтер пишет письмо юной Олимпии Дюнуайе. Клянясь ей в вечной любви, он на первое место ставит уважение к добродетели девушки: «Да, моя дорогая Пимпеточка, я буду вас любить всегда; так говорят даже самые ветреные влюбленные, но их любовь не основана, подобно моей, на полнейшем уважении; я равно преклоняюсь пред вашей добродетелью, как и пред вашей наружностью, и я молю небо только о том, чтобы иметь возможность заимствовать от вас ваши благородные чувства»<sup>15</sup>.

В письмах Габриеля Мирабо к Софи Монье (конец 1770-х годов) тоже называются качества любимой: «Моя Софи, такая простая и наивная, казалась мне образцом искренности и чувствительности: ей не хватало только страстности, но любовь втихомолку обещала мне и это».

Письма Вольтера и Мирабо разделяют годы Регентства и царствования Людовика XV, добродетельность постепенно отходит на второй план, уступая место искренности и чувствительности.

Впечатлительность считается достоинством и мужчины: «Моя дорогая, моя единственная подруга, я облил слезами, покрыл поцелуями твое письмо», — пишет Мирабо Софи 9 января 1778 г., и дальше: «Но какие бы страдания ни причиняла впечатлительность, — еще больше приносит она добра». В предыдущем письме есть и такие строки: «Если бы я знал, что моя смерть необходима для твоего счастья, что ты можешь приобрести его этой ценой, я убил бы себя, не колеблясь ни минуты» (для сравнения — фраза из письма той же поры философу Дени Дидро к скульптору Фальконе о своей любви к Софи Волан: «Если бы она сказала мне — дай выпить свою кровь — я бы ни минуты не задумался удовлетворить это ее желание»). Стремление убить себя, погибнуть ради любимой или от ее руки — свидетельство осознания и ощущения любви как разрушительной страсти.

Следует учитывать, что в любовных письмах, какими бы личными они ни были, отдается дань литературной традиции, прежде всего романам в письмах («Кларисса, или История молодой леди» С. Ричардсона, 1747–1748; «Юлия, или Новая Элоиза» Ж.-Ж. Руссо, 1761).

---

<sup>15</sup> Это и последующие письма приведены в изд.: Любовь в письмах выдающихся людей XVIII и XIX века. М., 1990 (репринт. изд. 1913 г.).

В романе в письмах И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774) герой пишет возлюбленной перед самоубийством: «О, если бы мне даровано было счастье умереть за тебя! Пожертвовать собой за тебя, Лотта! Я радостно, я доблестно бы умер, когда бы мог воскресить покой и довольство твоей жизни». После публикации романа по Европе пронеслась эпидемия самоубийств молодых людей от несчастной любви.

Однако развязки реальных отношений могли быть и другими. Так, Мирабо, написавший Софи 30000 строк писем из заключения, выйдя из тюрьмы, охладел к ней, и в том же 1789 г., когда он стал лидером Великой Французской революции, Софи после вторичного неудачного замужества покончила с собой.

Любовь-страсть переплетена с любовью-игрой, включающей всевозможные уловки, переодевания, тайны, обмен портретами и т. д. Вольтер в цитированном письме просит у Олимпии ее портрет через посыльного: «Слуга, которого я посылаю к вам, безусловно предан мне; если вы хотите выдать его вашей матери за табакерщика, то он — нормандец и отлично сыграет свою роль...»

Точно так же более чем через полвека Софи Монье рекомендует Мирабо писать письма секретными чернилами из лимонного сока и добавляет: «Ты можешь меня увидеть, если только не появишься в господской одежде. Лучше прикинуться странствующим торговцем, комиссионером, букинистом или кем-нибудь подобным, желающим побеседовать с графиней; я выдаюсь со всякого рода такими людьми; лишь пристойных людей мне не разрешается видеть. Удобный час — от десяти утра до полудня. Если ты явишься под видом зубного врача, ты сможешь проникнуть даже в мою комнату. О, мой друг, от радости я умру у твоего сердца...» Здесь тоже можно увидеть литературные модели, прежде всего комедии (Гольдони, Бомарше).

С другой стороны, тема любви в искусстве, прежде всего в литературе, становится все более и более заметной, одной из основных, что свидетельствует о новых акцентах в развитии европейской культуры.

И все же в XVIII веке дантовская «любовь, что движет солнце и светила»<sup>16</sup> воспринималась как чувство, противоречащее Разуму, хотя и поддающееся его влиянию, и поэтому в рационалистической картине мира и человека не занимала большого места. «Любовь — лишь одна из многих страстей... Она оказывает не столь уж большое влияние на жизнь

---

<sup>16</sup> Заключительная строка в «Божественной комедии». См.: Данте. Божественная комедия: Пер. с ит. М. Лозинского. М., 1987. С. 461.

в целом», — утверждал, например, авторитетный английский критик Сэмюель Джонсон. Подлинный разгром традиционного понимания любви осуществил маркиз де Сад («Жюстина», 1791; «Новая Жюстина», 1797; «Философия в будуаре», 1795; и др.), которому вторили даже спорившие с ним мыслители (например, Никола-Эдм Ретиф де Ла Бретонн в «Антижюстине»).

В XIX веке романтики оценивали любовь иначе. В одной из ранних работ академика В. М. Жирмунского дана обобщенная характеристика романтической концепции этого чувства: «В романтической любви соединяется учение романтиков о сущности жизни и о долге, мистическая онтология и этика. Любовь для романтика есть мистическое познание сущности жизни; любовь открывает любящему бесконечную душу любимого. В любви сливается земное и небесное, чувственное одухотворено, духовное находит воплощение; любовь есть самая сладкая земная радость, она же — молитва и небесное поклонение».

Любовь может быть грешной, но не ветреной, в духе культуры рококо. Стендаль записал в дневнике: «Чем сильнее у человека характер, тем менее склонен он к непостоянству в любви». Это чувство меняет даже манеру поведения человека, так оно сильно: «Первый признак истинной любви у юноши — робость, у девушки — смелость», — читаем мы в «Отверженных» Виктора Гюго и там же находим другой парадокс: «Умирать от любви — значит жить ею».

В любви — оправдание «байронического героя». Вальс из «Фантастической симфонии» Гектора Берлиоза и «Грезы любви» Ференца Листа воспевают радость и красоту этого чувства. В новелле Проспера Мериمة «Кармен» (1845) и одноименной опере Жоржа Бизе (1875) любовь рисуется свободной, она приходит и уходит, когда ей вздумается. Огромной популярностью пользовались образы Маргариты Готье из романа Александра Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848) и его одноименной драмы (1852) и Виолетты из оперы Джузеппе Верди «Травиата» (1853), написанной по тому же сюжету. Дама полу-света (*traviata* — *ит.* падшая женщина) полюбила аристократа, но оставляет его, чтобы не бросить тень на его сестру, которой предстоит выйти замуж за достойного человека, и умирает от чахотки и от несчастной любви. Подлинная любовь, таким образом, возвышает даже падшую женщину, делает ее современной героиней.

Стендаль сделал попытку применить научный подход к характеристике любви. В трактате «О любви» (1822) он выделил четыре ее рода:

любовь-страсть (единственно настоящая: человек думает только о любимом существе, забывая о тщеславии); любовь-влечение (любимому существу уделяется много внимания, но не забываются и другие радости, удовольствия, источником которых являются деньги и тщеславие); физическую любовь; любовь-тщеславие (наиболее презираемый Стендалем род любви). Любовь субъективна: любящий приписывает предмету своей любви несуществующие достоинства (происходит «кристаллизация» любви). Стендаль одним из первых связал проблему любви с социальным анализом, создав основу для развития нового типа психологизма в литературе.

Социальный аспект выходит на первый план в произведениях реалистов, что отражает и действительный узел проблем, решение которых для европейцев XIX века весьма болезненно: любовь и брак, любовь и семья, адюльтер, развод, раздел наследства, судьба детей. Скандаль в семье Байрона — одно из свидетельств невозможности свободного проявления любви, нарушающей благопристойность и размеренное течение светской жизни. Во второй половине века еще более укрепляется «деловой» подход. Английское «викторианство» — лицемерная добропорядочность, соблюдение приличий, общественное осуждение всего, что выходит за рамки установленных норм, — яркое выражение этой тенденции. Любовь редко поднимается до романтических высот, обычно приносит разочарование, несчастье. Такова судьба Эммы Бовари — героини романа Гюстава Флобера «Госпожа Бовари» (1856). Для нее «любить» уже неотличимо от «иметь любовника», и в итоге «вся ее жизнь превратилась в сплошную ложь», наступает страшный финал — отравление мышьяком и смерть.

Даже поэты смотрят на любовь более скептически. Как бы итогом века звучит меланхолическая фраза английского поэта Алджернона Чарльза Суинберна: «Я прожил достаточно долго и видел одно: у всякой любви бывает конец».

На рубеже XIX–XX веков происходит новая трансформация как концепции любви, так и ее отражения в обыденном сознании, реальных переживаниях и поведении. Фридрих Ницше устами Заратустры восклицал: «Я люблю того, кто любит свою добродетель: ибо добродетель есть воля к гибели и стрела тоски»<sup>17</sup>. На первый план выходит не любовь к женщине («...Женщины все еще кошки и птицы. Или, в лучшем случае,

---

<sup>17</sup> Ницше Ф. Так Говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 10.

коровы»<sup>18</sup>), а к себе, точнее, к тому в себе, что ведет к гибели человека и рождению сверхчеловека. Фрейд в своих работах, напротив, подчеркнул значение либидо, первичных инстинктов, лежащих в основе всех разновидностей любви.

Начиная с поэтического сборника «Цветы зла» Шарля Бодлера (1857), первоначально носившего название «Лесбиянки», начинает широко обсуждаться прежде замалчиваемая тема различных перверсий в любовных отношениях. При в целом отрицательной оценке обществом однополых связей перверсии Людвига Баварского, П. И. Чайковского, П. Верлена и А. Рембо, А. Жида, В. Вулф, М. Пруста, С. П. Дягилева и многих других видных представителей эпохи уже не являются тайной, более того, придают им какую-то особую притягательность даже в глазах обывателей. Судебный процесс над Оскаром Уайльдом, хотя и сломал его личную судьбу, тем не менее сделал его биографию едва ли не более известной, чем его произведения. Маргинальное поведение становится нередко вызовом нормам, воспринимаемым как ханжество. Так, Роберт Льюис Стивенсон «открыто избегал общества «порядочных» людей, пренебрегал занятиями, появлялся на улицах города в самом предосудительном виде — с вызывающе длинными волосами, в несуразной яркой одежде, старом нелепом берете и плаще, болтавшемся на его худой, долговязой фигуре. Он посещал низкопробные трактиры и стал в них завсегдатаем, он общался с бродягами и забулдыгами и сам нередко напивался. Его встречали в притонах и домах терпимости»<sup>19</sup>.

В XX веке эти тенденции усилились, приведя к «сексуальной революции». Наступает эпоха плюрализма в любви. Сексуальные меньшинства выходят на улицы, борясь за свои гражданские, политические права. Процветает порнография. Расширяется сфера патологических форм любви, в массах нарастает страх перед маньяками. И в то же время остается место для высокой любви, подобной отношениям шекспировских Ромео и Джульетты. Современность полна и примеров самоотверженной любви к Родине, науке и искусству, детям и старшему поколению, к знанию и справедливости. Любовь как понятие все расширяет круг своих значений.

Любовь близка к дружбе, но отличается от нее. Ее антонимы — ненависть (более широкий аспект), ревность (по отношению к любимому человеку). В человеческих отношениях любовь обычно связывается с

---

<sup>18</sup> Там же. С. 41.

<sup>19</sup> Дьяконова Н. Я. Стивенсон и английская литература XIX века. Л., 1984. С. 11–12.

сексом, но возможна «любовь издалека» (впервые описана Дж. Рюделем, XII в.), неразделенная любовь (как в «Страданиях юного Вертера» Гёте), возможно и противопоставление любви сексу как духовной близости в противовес животному вожделению или близости за деньги. Любовь формируется в процессе «кристаллизации» чувства. Особый случай — любовь к себе («Я» выступает в качестве объекта для самого «Я»). Эта разновидность любви может восприниматься как положительная («самолюбие»), так и отрицательная («себялюбие») ценность.

Многочисленные социологические исследования молодежи показывают, что любовь входит в число ее главных ценностей и приоритетов, составляет один из ведущих мотивов деятельности.

Такова краткая характеристика любви как одной из важнейших констант мировой культуры.

*Вл. А. Луков*

## **ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (к характеристике русского тезауруса)<sup>20</sup>**

Русская литература обладает устойчивой к различным переменам спецификой, выделяющей ее среди других литератур мира. Большую роль здесь сыграли социально-исторические причины. Изначально русская литература возникла с ориентацией на очень узкий круг грамотных людей, оставляя фольклору обслуживание запросов огромного населения Руси, России, не допущенного к грамоте. Основной слой грамотных людей — деятели церкви и государства, поэтому русской литературе на протяжении многих веков свойственна духовность и государственность. «Духовность» (как эзотерическое знание, только для посвященных), столь свойственная восточным литературам, в ходе усиления светского начала в русской культуре преобразовалась в «душевность». Отсюда — особая задушевность произведений русской классики, заставившая иностранцев говорить о «загадочной русской душе».

Если в литературе Европы на протяжении многих веков первенствовало эстетическое начало, то в русской литературе изначально первен-

---

<sup>20</sup> Работа выполнена по гранту РГНФ за 2006 г. (конкурс «Образ России в современном мире»).

ствовало этическое начало. Точнее даже следовало бы говорить о нравственном стержне, а не об этическом начале, которое исходит от ума (требует точных формулировок), в то время как нравственность идет от души, сердца, не от идеи должного, а от образа должной жизни.

Точно так же содержательная сторона произведения была важнее формы. Пушкин уравнивал нравственное и эстетическое, содержание и форму. Но у Толстого и Достоевского исконный приоритет нравственного начала, содержательной стороны снова ощутим. Одна из причин этого кроется в борьбе крупнейших русских писателей с теорией «искусства для искусства», которая не случайно в русской культуре представлена значительно слабее, чем, например, во французской. Характерно, что даже творчество главы европейского эстетизма Уайльда русские воспринимают прежде всего в нравственном аспекте.

Для европейских стран в XIX веке характерно быстрое развитие форм массовой, развлекательной культуры, ориентированной на нижнюю часть «пирамиды тезауруса», развиваются жанры приключенческого романа, детектива, мелодрамы и др., ориентированные на привлечение внимания очень широкого круга читателей. В русской же литературе используются лишь некоторые элементы этих жанров (например, детективные эпизоды в «Преступлении и наказании» Достоевского), классических образцов такого рода литературы практически не возникает.

Принципиальное изменение ситуации могло произойти в советский период, когда в результате всенародной ликвидации безграмотности огромные массы народа получили доступ к книгам. Но здесь советские установки на воспитание нового человека, овладевшего всеми богатствами культуры, человека высоких моральных принципов (нередко наивно-прямолинейные, но порожденные многовековой русской культурной традицией) сыграли решающую роль: литература сохранила свою нравственную ориентацию, даже при тех искажениях, которые возникли из-за вульгарно-социологического понимания действительности, утвердившегося на официальном уровне.

Важнейшим фактором здесь становится введение единой для всей страны школьной программы по литературе. В нее были включены классические произведения русской литературы, и, даже недостаточно понимая в 8 классе «Евгения Онегина», а в 10 классе «Войну и мир», миллионы школьников формировали свой вкус на великих образцах искусства. Из произведений советских писателей выбирались преимущественно те, которые должны были дать образцы нравственного, героического пове-

дения («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Педагогическая поэма» А. С. Макаренко, «Молодая гвардия» А. А. Фадеева, «Василий Теркин» А. Т. Твардовского), при этом такие совершенные в эстетическом отношении произведения, как стихи А. А. Ахматовой, Б. Л. Пастернака, М. И. Цветаевой, даже не упоминались. Можно такой подбор осудить, но из вышесказанного ясно, что он в новых условиях продолжал традиционную для русской литературы линию.

Очевидно, и формализм некоторых явлений русского искусства начала XX века и советского искусства 1920-х годов, оказавший огромное влияние на западную культуру, у нас был весьма недолговечным не только из-за сталинских установок в области культуры, но и из-за того, что он несоприроден многовековой русской традиции. Так, картина К. Малевича «Черный квадрат», получившая мировое признание и оцениваемая в 1 млн. долларов, вызывает у огромного большинства русской интеллигенции лишь улыбку.

Уже в первых произведениях древнерусской литературы возник «монументальный историзм» (термин академика Д. С. Лихачева), где историзм выступает не в форме принципа, открытого романтиками, а в смысле связи любого частного события, отдельной судьбы человека с судьбой общества, государства. Это качество прошло через все века развития русской литературы. Ей достаточно чуждо восхищение индивидуалистом и близко стремление человека ощутить свою связь с другими людьми. Нередко это качество связывают с традициями жизни в крестьянской общине, сохранявшимися даже в светском обществе. Карьера, личный успех, обогащение, благополучие и даже личное счастье относятся русскими писателями не к ценностям, а скорее к минус-ценностям.

Традиционный для композиции многих произведений западной литературы *happy end* («счастливый конец») нечасто присутствует у русских писателей, а если и используется (например, в «Без вины виноватых» А. Н. Островского), то окрашен страданием героев и, собственно, подлинным концом не является. Вообще, композиционная завершенность не очень характерна для произведений русской литературы. Писатели предпочитают открытые финалы («Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина, «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Достоевского, пьесы Чехова и Горького, «Тихий Дон» Шолохова и т. д.). Там же, где повествование доведено до логического конца, нередко писатель продолжает свои размышления («Война и мир» и «Анна Каренина»



Л. Толстого). Не случайно в западной литературе утвердился жанр новеллы (произведения с замкнутой композицией), а в русской литературе из малых повествовательных форм предпочтение отдано рассказу (произведению с открытым финалом).

Русская литература рассчитана на более медленное чтение, чем, например, англоязычная или франкоязычная. Это связано с языковыми особенностями: русские слова длиннее английских или французских. Русский язык синтетический, и отдельное слово, где корень предстает в окружении приставок, суффиксов, окончаний или в сочетании с другим корнем, требует большего внимания, чем в аналитических языках. Само написание букв в кириллице длиннее, сложнее для распознавания (особенно в письме от руки), чем в латинице. Замедление чтения связано и с большим количеством пунктуационных знаков, которые нередко ставятся в русском языке там, где они не требуются в европейских языках. Такое замедление требует от писателей большей насыщенности каждой фразы мыслью, плавности, неторопливости стиля, отсутствия резких скачков в повествовании и слишком острых эмоциональных всплесков при описании чувств героев. Это одна из причин особого внимания к описанию русской природы, неброской, равнинной, пробуждающей философские размышления над смыслом жизни и бытия.

Существительные, прилагательные, наречия обладают в русском языке невиданным богатством и разнообразием оттенков. Напротив, система времен глагола намного беднее, чем в западных языках. Отсюда такая особенность русской литературы, как тяготение к созданию статичных картин, грандиозных панорам, многофигурных композиций и относительное безразличие к действию, его быстрой смене, столь, например, характерным для жанра action в западном кино и литературе. Время предстает в русской литературе, как правило, в простых и крупных формах прошедшего, настоящего и будущего в духе образного «монументального историзма».

Современное состояние русской литературы, отмеченное значительным обновлением и одновременно ослаблением нравственного стержня, увлечением формальными экспериментами, бурным развитием жанров массовой культуры (детектива, женского романа и т. д.), очевидно, через определенное время изменится, и в ней снова отчетливо проступят (но уже в обновленных формах) ее фундаментальные черты, сложившиеся за тысячелетнее существование.

## О ПЕРВОМ ПЕРЕВОДЕ СЕРВАНТЕСА НА РУССКИЙ ЯЗЫК (ПОВЕСТЬ «СЕНЬОРА КОРНЕЛИЯ»)

К проблематике тезаурусного анализа мировой культуры, как он представлен в концепции Вал. А. и Вл. А. Луковых, И. В. Вершинина и других исследователей, несомненно, следует отнести проблему перевода классиков мировой литературы на русский язык: в этом случае высвечивается два персональных тезауруса (автора и переводчика) и тезаурусы национальных культур, в русле которых эти персональные тезаурусы сформировались. Учитывая, что Сервантес для русской культуры — один из наиболее освоенных авторов, исследование его первого перевода на русский язык представляет особый интерес.

Мигель Сервантес де Сааведра читается на русском языке с XVIII века. Знаменитый «Дон-Кихот» впервые переведен в России в 1769 г., а название романа было известно и раньше: в 1763 г. опубликован перевод «Двух любовниц» с характерным подзаголовком: «Гишпанская повесть Мих. Цервантеса Сааведры, авктора Дон Кишота». Именно новелла «Две любовницы» (одна из «Назидательных новелл») считалась до сих пор первым переводом произведений Сервантеса на русский язык. А. Д. Умикян, исследовавшая ранние русские переводы Сервантеса, сообщила об этом переводе<sup>21</sup>, который не описан ни у В. С. Сопикова, ни у А. Ф. Смирдина, ни у В. В. Сиповского. «Сводный каталог русских книг XVIII века. 1725–1800» под № 6446 уже дает описание «Двух любовниц»<sup>22</sup>. Ю. Д. Левин также считает «Двух любовниц» первым переводом Сервантеса на русский язык: «Впрочем, первым произведением Сервантеса, появившимся в русском переводе, был не роман его, а одна из “Назидательных новелл”, изданная в 1783 (*опечатка; надо читать: в 1763 г.* — О. Б.) при Московском университете под заглавием

---

<sup>21</sup> См.: Умикян А. Д. Ранние русские переводы Сервантеса (1763–1831): Библиографические заметки // Сервантес: Статьи и материалы. Л., 1948. С. 214–219.

<sup>22</sup> Две любовницы. Гишпанская повесть Мих. Цервантеса Сааведры, автора Дон Кишота. Переведена с французского языка. М.: Печатано при имп. Московском университете, 1763. 78 с. 12° // Сводный каталог русских книг XVIII века. 1725–1800. Т. 3. Р–Я. М., 1966. С. 111.

«Две любовницы» (оригинал — «Les dos doncellas»)»<sup>23</sup>. Из «Назидательных новелл» в XVIII в. перевели и напечатали «Силу родства» (перевод с французского П. И. Фонвизина, младшего брата Д. И. Фонвизина. — М., 1764); в 1794 г. в Санкт-Петербурге издали эту же новеллу под названием «Леокадия», в этом же году в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» напечатан перевод с французского Павла Львова, причем перевод, изданный в Париже в 1787 г., сделан с переделки Флориана. Как видим, переводили Сервантеса не с оригинала, а большей частью с французского или немецкого переводов: в XVIII веке известны шесть отдельных переводов «Назидательных новелл». Печатались переведенные новеллы в журнале «Приятное и полезное препровождение времени», а также отдельными изданиями<sup>24</sup>. Первым переводом Сервантеса с испанского на русский стала опять-таки одна из «Назидательных новелл» — «Прекрасная цыганка» (вышла в Смоленске отдельным изданием в 1795 г.), как установил К. С. Корконосенко, подчеркнув, что в переводе с испанского не обошлось без использования перевода-посредника — французского<sup>25</sup>. Это была вполне допустимая практика в переводческой культуре того времени.

Нужно отметить, что упомянутые выше исследователи указывают на первые русские *опубликованные* переводы произведений Сервантеса.

Обнаруженная нами рукопись Никанора Ивановича Ознобишина<sup>26</sup> «Корнелия»<sup>27</sup> — наиболее ранний (1761), первый из известных на сегодняшний день переводов Сервантеса на русский язык.

---

<sup>23</sup> Левин Ю. Д. Начало 1760 — середина 1780-х годов: Просветительство // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. I. Проза. СПб., 1995. С. 202.

<sup>24</sup> См.: Умикян А. Д. Ранние русские переводы Сервантеса (1763–1831): Библиографические заметки // Сервантес: Статьи и материалы. Л., 1948. С. 214–219. Ср.: Умикян А. Д. Мигель де Сервантес Сааведра // Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке: 1763–1957. М., 1959.

<sup>25</sup> Корконосенко К. С. Перевод с испанского в XVIII веке: «Прекрасная цыганка» Сервантеса // Русская литература. 2004. № 4. С. 118.

<sup>26</sup> См.: Буранок О. М. Забытая страница русской словесности XVIII века: Н. И. Ознобишин как переводчик // Первые Ознобишинские чтения: Материалы междунар. конф., май, 2003. Самара; Инза, 2003. С. 31–40; Буранок О. М. Новелла М. Сервантеса «Корнелия» в русских переводах (Н. Ознобишин, Ф. Кабрит, Б. Кржевский) // Компаративистика: современная теория и практика. Т. 1. Самара, 2004. С. 157–163; Буранок О. М. Никанор Ознобишин — переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005.

<sup>27</sup> Рукописный отдел РГБ. Ф. 178 / 3717. Описание рукописи см.: (896) № 3717. «Из второго тому Новостей Мишеля Сервантеса Сааведры. С французского на руской перевел Никанор Ознобишин в Москве 1761 месяца апреля». Сер. XVIII в. (б. зн. бли-

Н. И. Ознобишин, видимо, собирался не одну «Корнелию» перевести, именно поэтому он указывает нумерацию повести, но не в том порядке, что у Сервантеса: «Корнелия, новость, первая, = на десять», т. е. в планах переводчика было желание «Корнелией» лишь открыть сборник переводов повестей зарубежных авторов, в том числе и Сервантеса, что доказывает обнаруженный нами ряд рукописных переводов Н. И. Ознобишина и его собственное указание в одной из рукописей, что он перевел более двадцати книг<sup>28</sup>. Возможно также, что указание «первая, = на десять» значит не первая из десяти, а одиннадцатая. Итак, это авторское указание остается непонятным, поскольку нет составленного Н. И. Ознобишиным или кем-то другим сборника его переводов, в котором «Корнелии» отводилось бы определенное место — первое или одиннадцатое.

Рукопись переплетена. Переплет был, видимо, комбинированный: кожаный корешок (он не сохранился, остались только незначительные фрагменты) и картонные крышки (корки). Сохранилась лишь лицевая (передняя) картонная корка, покрытая бумагой мраморной расцветки. На ней в центре — белое поле и наклейка с рамочной виньеткой, внутри которой надпись в четыре строки (границы строки отмечаем вертикальной линией: «№ 127 | Сто новых | новостей Г: | Гомец»). Время переплета рукописи и указанной наклейки установить трудно.

Рукопись написана двумя разными почерками, которые перемежаются на протяжении текста.

---

зок к № 786 у Клепикова 1 — 1748 г., № 749 — 1756.; «герб Яросл. губернии [тип 3]. Скоропись, 73 лл. 8° (16,5 x 10,3). Переплет бумажный. На верхней крышке наклейка заголовка «Сто новых новостей г. Гомец» (ф. изд.: СПб., 1765 — 1768 гг.)» — и «№ 127». См.: Музейное собрание: Описание. Т. 2. (№ 3006 — № 4500). М., 1997. С. 211. Указание и на обложке, и в музейном описании на «Сто новых новостей г. Гомец» заставило нас обратиться к русскому изданию — «Сто новых новостей сочинения госпожи Гомец с французского на российской язык переведен» (т. 1–10, СПб., 1765–1768). Описание есть у Ю. Витовта под № 1545: «Сто новых новостей сочинения Госпожи Гомец. 10 томов. С французскаго на Российский язык переведен, в Санктпетербурге (1765–1768) года 8°. 4 не н. + 196 + 140 + 204 + 188 + 187 + 147 + 116 + 240 + 181 + 254 стр. Ц. 25 р. (Смердин) // Редкая Руския книги и летучия издания 18-го века / Составил Юрий Витовт. М., 1905. С. 289. Ни в одном из 10 томов, просмотренных нами, перевода «Корнелии» Н. И. Ознобишина мы не обнаружили. Во французском собрании госпожи Гомец нет «Сеньоры Корнелии» Сервантеса. См.: Буранок О. М., Дунина Т. П. Мадам Гомец в России // Телескоп: Научный альманах: Вып. 11. Самара, 2005. С. 7–20. Возможно, что отсылка к Гомец произвольна, по аналогии: «новости» у Гомец, и у Ознобишина тоже «новость».

<sup>28</sup> Буранок О. М. Никанор Ознобишин — переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005. С. 142.

Перевод Н. И. Ознобишина почти не имеет абзацев, отличается крайней неупорядоченностью в орфографии и пунктуации, прямая речь графически не выделяется и не отделяется от прочего текста; текст идет без членения на предложения. В «Корнелии» прямая речь графически не выделена, сливается с остальным текстом. Это не является особенностью именно ознобишинского текста, это вообще характерная черта в переводах XVIII века. Диалоги, прямая речь, не собственно прямая речь и другие виды речи только-только еще осознавались переводчиками, поэтому очень часто оригинальный (особенно рукописный) текст не содержит графического оформления диалогов и прямой речи. Переводчики просто не умели еще этого делать. Давно усвоенные в русской оригинальной литературе риторические приемы (такие, как риторические вопросы, восклицания, обращения, анафоры, повторы, синтаксический параллелизм) сложно «шли» в переводах середины века. Переводчик, прежде всего, стремился к точному переводу лексики, не особенно заботясь о красотах стиля. Стилистический рисунок оригинального текста не всегда диктовал стиль перевода: конструкции оригинальной разговорной речи подменялись или книжной фразеологией, или, наоборот, переводчик впадал в другую крайность: разговорная интонация определяла основные речевые краски перевода.

«Сеньора Корнелия» Сервантеса в XVIII веке на русском языке вообще не печаталась. О рукописном переводе Н. И. Ознобишина ни библиографы, ни литературоведы, изучавшие жизнь и творчество Сервантеса, не знают<sup>29</sup>.

Между тем, значение рукописного перевода Н. И. Ознобишина (1761) велико хотя бы и потому, что это — первый из известных нам опытов перевода на русский язык Сервантеса. Начало 60-х гг. XVIII века ознаменовалось интересом в русской публике к великому испанцу, прежде всего как к автору «Дон Кишота», о чем не преминули указать последователи Н. И. Ознобишина, более счастливые, нежели он (в том

---

<sup>29</sup> См.: Державин К. Н. Сервантес: Жизнь и творчество. М., 1958; Франк Б. Сервантес. М., 1960; Алпатов М. В. «Назидательные новеллы» Сервантеса // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 265 — 274; Кржевский Б. А. Примечания // М. де Сервантес Сааведра. Назидательные новеллы. М.; Л., 1934. С. 387–388; Берковский Н. Я. Новеллы Сервантеса // М. де Сервантес Сааведра. Назидательные новеллы. М., 1955; ср.: Берковский Н. Я. Новеллы Сервантеса // Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 107–130; Алексеев М. П. Из истории испанско-русских литературных отношений XVI — начала XIX в. // Алексеев М. П. Русская культура и романский мир. Л., 1985. С. 49, 63–71; Багно В. Е. Дорогами «Дон-Кихота». М., 1988. С. 285–295.

смысле, что их труды увенчались успехом — публикацией их переводов). Никанор Иванович угадал тенденцию читательского спроса, что свидетельствует о его развитом эстетическом вкусе.

Почему из всего многообразия новелл Сервантеса привлекла Ознобишина-переводчика именно «Корнелия»? Скорее всего, молодого гвардейского офицера подкупили внутренняя красота героев, простодушный, наивный тон повествования, энтузиазм любви, преданность, великодушие. Фабулой произведения управляет господин случай, а тип сказки, по верному наблюдению Н. Я. Берковского, определил сюжет новеллы, поэтому в ней оптимистична развязка<sup>30</sup>.

Французский перевод новеллы Сервантеса, с которого Н. И. Ознобишин переводил «Корнелию», нам пока установить не удалось.

Полезность, добродетельность, нравоучительность — основные побудительные мотивы французских, а затем и русских переводчиков XVIII века.

Перевод Н. И. Ознобишиным «Сеньоры Корнелии» Мигеля Сервантеса, несомненно, органично вписывается в литературный контекст эпохи и отвечает переводческим задачам и потребностям читающей публики середины XVIII века. В центре многих «Назидательных повестей» Сервантеса — различные перипетии любовных отношений, причем любовь в духе идей эпохи Возрождения воспевается автором «Дон-Кихота» как чувство большое, значимое для человека любого социального слоя. Недаром почти параллельно с французским и уж точно синхронно с русским переводом сервантовских новелл во Франции появились «Нравоучительные сказки» Мармонтеля (1761, 1763), тотчас переведенные на русский язык П. И. Фонвизиним и напечатанные в московском журнале М. М. Хераскова «Свободные часы» в 1763 г. (отдельным изданием вышли в 1764 г. в Москве)<sup>31</sup>. Секретные истории сильных мира сего, «разоблачения», некие «правдивые истории», повествование от первого лица или лица некоего исторического деятеля — все это быстро усвоено русскими авторами, переводчиками, читателями. Таким образом, западноевропейское романное мышление через переводы вполне осваивалось на русской почве. Нельзя исключить возможность непосредственного или опосредованного знакомства Н. И. Ознобишина с П. И. Фонвизиним,

---

<sup>30</sup> Берковский Н. Я. Новеллы Сервантеса // М. де Сервантес Сааведра. Назидательные новеллы. М., 1955. С. 12, 20–21.

<sup>31</sup> Левин Ю. Д. Начало 1760 — середина 1780-х годов: Просветительство // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. I. Проза. СПб., 1995. С. 169.

М. М. Херасковым, возможность его общения в среде московского просвещенного дворянства, в околелитературных кругах. Поэтому он в духе времени и в соответствии со своими увлечениями, о которых сам заявил в предисловии к одному из переводов, обращается к «Корнелии» Сервантеса. «Назидательные новеллы» М. Сервантеса отличались критическим или идиллическим пафосом; «Сеньора Корнелия» принадлежит ко второму виду, и Н. И. Ознобишин прекрасно сумел этот идиллический пафос передать в своем переводе.

Перевод Ознобишина, сделанный в 1761 г., максимально близок к переводческой культуре еще Петровской эпохи. Переводчик использует русизмы («свивал[ь]ник», «червонцы», «деревня», «мужичка»); в сокращениях текста и заменах каких-то деталей идет за французским переводом. Вместе с тем, текст Ознобишина, отразивший культуру перевода «осмнадцатого» столетия, в чем-то точнее, нежели переводчики XIX и XX веков, передает дух оригинала, язык, стиль далекой эпохи Возрождения<sup>32</sup>. Можно только пожалеть, что ознобишинский перевод новеллы Сервантеса так и не был опубликован и остался неизвестным широкому кругу читателей второй половины XVIII века.

*Н. Е. Ерофеева*

**ЖАНР КОМЕДИИ «УРОКА»:  
«ЧУЖОЕ» И «СВОЕ» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ  
(«УРОК ДОЧКАМ» И. А. КРЫЛОВА)**

В ключе тезаурусного подхода, предложенного Вал. А. и Вл. А. Луковыми и в настоящее время привлечшего внимание ученых нашей страны, интересно рассмотреть жанр комедии «урока», ставший своеобразным продолжением комедии-«школы», которая сформировалась в Европе в XVII веке (Мольер), а в европейской драматургии XVIII века выразила идеи Просвещения, и в этих своих вариантах она и попала в поле российского тезауруса. Важнейшая оппозиция в тезаурусном под-

---

<sup>32</sup> Сопоставительный анализ переводов см.: Буранок О. М. Новелла М. Сервантеса «Корнелия» в русских переводах (Н. Ознобишин, Ф. Кабрит, Б. Кржевский) // Компаративистика: современная теория и практика. Т. 1. Самара, 2004. С. 157–163; Буранок О. М. Никанор Ознобишин — переводчик: Исследование, публикация текстов, комментарии. Самара, 2005. С. 38–45.

ходе — «чужое» и «свое» в таких исследованиях частных культурных фактов высвечивается во всей конкретности проявлений более общего процесса межкультурных взаимодействий, столкновения и слияния различных национальных культурных тезаурусов.

Основанная также на идее воспитания, комедия «урока» в России сосредоточила свое внимание, в первую очередь, на частных вопросах. На сцене давались «домашние» уроки. Наибольшей популярностью пользовались комедии «Урок дочкам» И. Крылова (1807), «Урок холостым, или Наследники» М. Загоскина (1822), «Урок женатым» А. Шаховского (1822), «Урок лжецам, или Жених на один час» Я. Люстиха (1823) и другие. При этом все чаще просматривалась главная особенность комедии «урока» — сочетание вопросов воспитания добродетели в семье с общенациональной идеей утверждения всего русского в общественной и частной жизни. Драматурги высмеивали галломанствующих господ, обращали внимание зрителя на негативные стороны светского воспитания вообще. В частности, невинная, на первый взгляд, манера поведения — кокетство — оказывалась серьезным социально-опасным явлением, последствия которого сказывались на судьбах порядочных людей. От отдельных человеческих недостатков комедия «урока» приводила зрителя к большим социальным обобщениям. Однако, в отличие от комедии-«школы», пьесы-«уроки» не носили философского характера. Они были смешными, веселыми, продолжая разрабатывать на практике мольеровский принцип «развлекая поучать».

Мольеровская концепция стала определяющей в развитии комедии «урока» на русской сцене в первой четверти XIX века. При этом необходимо заметить, что комедия «урока» имела, как правило, всего один акт, отказавшись от формы пятиактной классицистической комедии. Возможно, это было связано с распространившимся жанром водевиля в начале века, который, по замечанию М. Паушкина, развивался по двум линиям: с одной стороны, во французскую схему вкладывалось русское содержание (оригинальный водевиль), а с другой, — переделывалась «безделка французского образца с попыткой во французский сюжет вложить русские образы и русскую действительность — это переводной, переделанный водевиль»<sup>33</sup>. Схожие процессы наблюдались в ряде переводных комедиях «урока», таких, например, как «Урок мужьям, или Сумасбродное испытание» И. Вольберха (1809), «Урок женам, или Домаш-

---

<sup>33</sup> Старый русский водевиль. 1819–1848 / Вводн. ст., примеч. и отбор матер. М. Паушкина. М., 1937. С. 23.



няя тайна» по комедии О. Крезе де Лессе А. Волкова (1812), «Урок в ботанике, или Наказанная недоверчивость», — подражание Э. Дюпати неизвестного автора (1820), «Урок ревнивым, или Ревность не ведет к добру» в переделке Р. М. Зотова (1823) и другие.

Среди первых оригинальных русских комедий «урока» выделяется пьеса И. А. Крылова (1796–1844) «Урок дочкам». По мнению исследователей, она заимствовала сюжет и характеры из комедии Мольера «Смешные жеманницы». Однако при всей схожести произведений комедия Крылова — это самостоятельная русская пьеса, поднимавшая актуальнейшую проблему времени — распространившееся увлечение всем иностранным и пренебрежение русским, национальным. Проблема, как известно, не потеряла своей актуальности до сих пор.

К созданию комедии Крылов пришел в результате размышлений о театре. Эстетические взгляды писателя сложились еще в конце XVIII века, когда он был редактором и автором «Почты духов» (1789). Используя форму сатиры, критик высмеивал подражателей классицистической трагедии, которые в погоне за внешними эффектами уходили от объективности в изображении характеров и ситуаций. Так, например, описывал Крылов подобную классицистическую трагедию, пародируя, по замечанию Б. Асеева, пьесу Княжнина «Восслав»<sup>34</sup>: «Трагедия была сочинена по вкусу островитян в восьми действиях двенадцатистопными стихами... Главный герой сей трагедии... был вдруг философ, гордец и плакса; актер по смыслу слов очень изрядно поддерживал свой характер (Дон Кихот — Н. Е.); он храбрился в тюрьме, читал на театре рассуждения тогда, когда надобно ему было что-нибудь делать; будучи простолюдином, гордился пред государем и плакал пред своею любовницею, как дитя от лозы, когда она делала ему ласки, а чтоб ему чаще хлопали, то он, оборотясь к зрителям, почти при всяком стихе твердил им, что он иноземец»<sup>35</sup>. Размышляя о судьбе актера, Крылов в том же письме поднимал вопрос о роли этой профессии в жизни общества, защищал человеческое достоинство ее представителей. Он утверждал: «Это одно только предрассуждение... Негодный промысел приносит больше пользы, нежели вреда. И самая низость сего звания полезна для того, что поведение комедианта не берется в пример, и он своею худою жизнью не заражает целого народа, а добродетельною не делает лицемеров, старающихся ему подражать и под видом благочестия производящих тысячу разорений.

<sup>34</sup> Асеев Б. Н. Русский драматический театр XVII–XVIII веков. М., 1958. С. 394.

<sup>35</sup> Крылов И. А. Сочинения: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 98.

Комедиант не имеет случая сделать несправедливого суда; угнетать каким-нибудь откупом целый город: проманивать по двадцати лет бедных просителей, не делая ничего и живя их имением. Вся власть его ограничивается только тем, что изображает на театре пороки. Он может поправить те части злоупотребления, до которых не достигают законы и которые более вреда и разорения приносят государству, нежели самые хищные откупщики»<sup>36</sup>.

Крылов писал, что «театр... есть училище нравов, зеркало страстей, суд заблуждений и игра разума...»<sup>37</sup>. И далее, в письмах-памфлетах, по определению Н. Степанова<sup>38</sup>, Крылов уже от своего имени говорил: «Всякое действие должно быть на театре вероятно и исполняемо в своем месте. Автор не должен казаться чудотворцем, но подражателем природы»<sup>39</sup>. В письме к П. А. Соймонову (1789), указывая, что «добрый вкус у всех просвещенных народов один, а драма, в которой нет толку, и парадиз зевать заставляет»<sup>40</sup>, критик продолжал развивать собственные наблюдения за вкусами публики, отражающие социальные ориентации автора, который, подобно Радищеву, признавал истинно прекрасным не «светскую бледность лица, а живой румянец»: «Быть дородною, иметь природный румянец на щеках — пристойно одной крестьянке; но благородная женщина должна стараться убежать такого недостатка: сухощавость, бледность, томность — вот ее достоинства. В нынешнем просвещенном веке вкус во всем доходит до совершенства, и женщина большого света сравнена с голландским сыром, который тогда только хорош, когда он попорчен»<sup>41</sup>.

По мнению Крылова, успех пьесы зависит от хорошо построенного действия и от правдоподобия выводимых не сцену характеров. «Сколь бы герой привлекателен ни был... сколь бы много остроты, ума и вкуса на него истощено ни было — все это не произведет полного действия, если герой введен... без причины», — указывается в «Примечании» на комедию «Смех и горе» (1789)<sup>42</sup>. Развивая мысль П. Плавильщикова о том, что «зрелище есть общественная забава, исправляющая нравы человеческие», Крылов писал: «На театре должно нравоучение извлекаться

---

<sup>36</sup> Там же. С. 96.

<sup>37</sup> Там же. С. 256.

<sup>38</sup> Степанов Н. Л. И. А. Крылов // Крылов И. А. Соч.: В 2 т. М., 1969. Т. 2. С. 462.

<sup>39</sup> Крылов И. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 426.

<sup>40</sup> Там же. С. 412.

<sup>41</sup> Там же. С. 339.

<sup>42</sup> Там же. С. 424.

из действия. Пусть говорит философ, сколь недостойно питать в сердце зависть к счастью ближнего; сколь вредна страсть сия в общежитии, сколь пагубна в сильных людях; пусть истощает все риторические украшения, дабы сделать отвратительное изображение сей страсти: я буду восхищен и тронут красноречием; но драматический автор должен мне показать завидливого, коего ритор сделал описание, — он должен придать ему такое действие и оттенки, которые бы без помощи его слова, заставили меня ненавидеть это лицо, а с ним вместе и пагубную страсть, в нем образованную»<sup>43</sup>. И далее критик обращал внимание на мастерство Мольера, подражание которому, по его мнению, является естественным и поучительным: «Мольер в своей комедии, не говоря длинных нравочений против скупости, заставляет ненавидеть Гарпагона и делает его смешным; но в некоторых наших комедиях старики говорят презрительные и предлинные нравочения, охлаждаются ими жар действия, и весь успех, производимый ими, это тот, что слушатели желают только скорее дождаться счастливой минуты, когда опустят занавес»<sup>44</sup>.

Драматург был близок в своих рассуждениях к автору «Школы Света» Вуазенону, также утверждавшего первенство мольеровской комедии. Крылов явно ориентировался и на Дидро, когда говорил о «положениях», выводимых на сцену: «...На театре обстоятельства трагические или комические бывают по тому такими почитаемы, каким образом они описываются автором, и какой характер в них действует, а не по своему содержанию»<sup>45</sup>. Он четко проводил грань между комическим и трагическим персонажами, равно как и между комическим и трагическим в пьесе. При этом Крылов, развивая мысль, утверждал: «Сочиняя, ...я имел намерение забавлять, трогая сердца, и в сем-то состоит должное автора, ибо вывести на театр шута не есть еще сделать драму»<sup>46</sup>.

Крылов во всех своих произведениях, будь то критические статьи или басни, комедии или «письма» в «Почте духов», выступал как истинный патриот отчизны, отстаивающий национальное, русское, смеющийся над приверженцами всего западного. Для писателя важным вопросом всегда был вопрос воспитания соотечественника в лучших традициях русской культуры. В. И. Кулешов справедливо заметил: «Борьба Крылова таила в себе попытку проложить путь некоему третьему направле-

---

<sup>43</sup> Там же. С. 425.

<sup>44</sup> Там же.

<sup>45</sup> Там же. С. 415.

<sup>46</sup> Там же. С. 414.

нию»<sup>47</sup>. И действительно, Крылов в драматических произведениях представляет первый опыт в разработке этого третьего направления — комедии «урока», первые элементы которой наблюдались уже в пьесе «Модная лавка» (1806).

И «Модная лавка», и «Урок дочкам» пользовались огромной популярностью у русского зрителя. Секрет успеха комедий в том, что Крылов сумел преодолеть дидактизм нравоучительной комедии, уйти от схематизации образов в угоду нравственной идее. «Мораль у Крылова не отвлеченная, а возникающая из практической, общественной необходимости, из конкретной жизненной ситуации», — писал Н. Л. Степанов относительно басен писателя<sup>48</sup>. Эти слова в полной мере отражают и особенности комического у Крылова-драматурга.

Все действие комедии «Урок дочкам» построено на столкновении двух мировоззренческих систем, выраженных в поступках и словах персонажей — Велькарова и его дочерей, Феклы и Лукерьи. Крылов задает комическую ситуацию тем, что помещает сестер, воспитанных на французский манер в городе, в условия провинциальной помещичьей старинны, где главным хранителем национальных традиций выступает няня Василиса, приставленная к ним, чтобы следить за тем, как и на каком языке они общаются. «Эффект очуждения» в комедии «урока» помогает создать комическую ситуацию.

«Эффект очуждения» соотносится с «эффектом отчуждения» Б. Брехта. В драматургии XVIII века данный прием позволял создать дистанцию между зрителем и сценой, показать привычные характеры или жизненные ситуации с непривычной стороны, тем самым заставить зрителя удивиться и осмыслить, оценить происходящее по-новому, сквозь призму своего индивидуального сознания. Для достижения воспитательного эффекта привычное изображалось как обыденное или отражало, как у Мольера, основные тенденции общественного развития. При этом «эффект очуждения» не всегда связан с «эффектом удивления». Драматурги XVIII — первой половины XIX века широко использовали «принцип зеркала». Представляя на суд зрителя образцы порока или добродетели, они показывали их со всех сторон, позволяя зрителю проанализировать виденное с позиций своего жизненного опыта. Чаще всего ситуация была основана на столкновении этических понятий, и каждый зритель обязательно оказывался перед выбором — либо принять

---

<sup>47</sup> Кулешов В. И. История русской критики XVIII-XIX веков. М., 1978. С. 67.

<sup>48</sup> Степанов Н. Л. И. А. Крылов. С. 31.

и признать в качестве нормы то, что видит на сцене, либо отвергнуть и найти адекватную замену в своем сознании всему происходящему. Взгляд на привычное со стороны заострял нравственные и социальные противоречия, актуализировал многие социальные явления. При этом драматург оказывался в позиции учителя, которые не давал готовых ответов, а заставлял зрителя самому принимать верное решение, причем это решение было опять же замкнуто на индивидуальный жизненный опыт последнего. В результате смех в комедии становился более серьезным и соотносился более с трагическим, нежели комическим катарсисом. Названные особенности комедии-«школы» русская комедия «урок» успешно развивала, о чем свидетельствует и комедия И. А. Крылова.

Слишком разительным оказывается контраст между теми нравами, которые царят в доме Велькарова, и нравами, которые привезли в этот дом помещика его дочери. Ситуация для Феклы и Лукерьи поистине драматическая, но она вызывает смех, особенно в описании Даши, их горничной, которая так представляет ее своему жениху Семену:

**«Даша.** ... Отец их со службы приехал, наконец, в Москву и захотел взять к себе дочек — чтоб до замужества ими полюбоваться. Ну, правду сказать, утешили же они старика... всю родню его и старых знакомых отвадили грубостями и насмешками. Барин не знает языков, а они накликали в дом таких нерусей, между которых бедный старик шатался, как около Вавилонской башни... Вышедши, наконец, из терпения от их проказ и дурачеств, он увез дочек сюда на покаяние, — и отгадай, как вздумал наказать их...

**Семен.** Ахти! никак заставил модниц учиться деревенскому хозяйству?

**Даша.** Хуже!...Он запретил им говорить по-французски! (Семен хохочет)... Смейся, смейся, а бедные барышни без французского языка, как без хлеба, сохнут; да это мало, немилосердный старик сделал в своем доме закон, чтоб здесь никто, даже гости, иначе не говорили, как по-русски; ... Это еще не конец. Чтоб и между собой не говорили они иначе, как по-русски, то приставил к ним старую няню Василису, которая должна, ходя за ними по пятам, строго это соблюдать; а если заупрямятся, то докладывать ему...»<sup>49</sup>.

Рассказ Даши послужил толчком к дальнейшим действиям Семена, который, переодевшись французом, пока его хозяин едет через имение Велькарова, пользуется моментом, чтобы получить в жены Дашу. Сцены

---

<sup>49</sup> Крылов И. А. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 451–452.

встречи и «светской» беседы дочерей помещика с переодетым слугой комичны по своей сути. Они, подобно мольеровским, представляют своеобразный «спектакль в спектакле», главными героями которого на сей раз становятся слуги, ловко одурачивающие господ.

Велькаров занимает интересную позицию в пьесе. Он редко выходит на сцену и появляется в самом конце комедии, чтобы выступить от лица тех русских дворян, которые всегда были противниками галломании. Велькаров сразу разгадал обман Семена, но простил слугу, так как тот «сегодняшним примером дал... урок дочкам»<sup>50</sup>. Отец искренне возмущен страстью дочерей ко всему иностранному, нерусскому. Финальные слова главы семейства звучат патетически: «А вы, сударыни! я вас научу грубить добрым людям, я выгоню из вас желание сделаться маркизшами! Два года, три года, десять лет останусь здесь, в деревне, пока не бросите вы все вздоры, которыми набила вам голову ваша любезная мадам Григри; пока не отвыкните восхищаться всем, что только носит не русское имя, пока не научитесь скромности, вежливости и кротости, о которых, видно, мадам Григри вам совсем не толковала, и пока в глупом своем чванстве не перестанете морщиться от русского языка...»<sup>51</sup>.

Собственно, финальные слова Велькарова не были неожиданностью. Справедливость родительского гнева подтверждалась поведением дочерей на протяжении всего действия. Целью родительского приговора является исправление недостатков в светском воспитании девушек. Велькаров решает восстановить гармонию между подчеркнуто простонародными именами — Фекла и Лукерья — и их носительницами. Под влиянием высшего общества барышни утратили то доброе и благородное, что воспитывал когда-то в них отец. Не случайно еще в начале пьесы, возмущенный тем, что дочери постоянно перебивают его, не желая выслушать, Велькаров кричит: «...Чем более я вас слушаю, тем более сожалею, что вверил вас любезной моей сестрице. Стыдно, сударыни, стыдно! — Девушки, вы уж давно невесты, а еще ни голова ваша, ни сердце не запасено ничем, что бы могло сделать счастье честного человека. Все ваше остроумие в том, чтоб перецыганивать и пересмеивать людей, часто почтеннее себя; вся ваша ловкость, чтоб не уважать ни летами, ни достоинствами человека и делать грубости тем, кто вас старше. В чем ваше звание? Как одеться или, лучше сказать, как раздеться, и над которою поманернее развесить волосы. Какие ваши дарования? Не-

---

<sup>50</sup> Там же. С. 490.

<sup>51</sup> Там же. С. 459.

сколько песенок из модных опер, несколько рисунков учительской работы и неутомимость прыгать и кружиться на балах; а самое-то главное ваше достоинство то, что вы болтаете по-французски...»<sup>52</sup>.

Фактически, Велькаров высказывает представление автора о добродетельном воспитании русского человека, главными принципами которого были бы уважение к старшим и почитание отца, родительского дома. Глава семьи не приемлет космополитизма дочерей, с болью воспринимает и оценивает результаты светского воспитания.

Крылов зафиксировал в комедии тенденцию морального расщепления русского общества в начале XIX века. Его нравственные уроки касались не только семейных отношений, но в пьесе звучит протест против разрушения общественных связей и естественных чувств в человеке вследствие подобного воспитания. Оценивая комедию Крылова, Ю. Стенник пишет: «Острая пародийность, превращавшая комедию в средство борьбы, своеобразное приспособление мольеровских тем и сюжетных коллизий для обличения явлений, порождаемых новой исторической ситуацией и для осмеяния нравов петербургских гостиных, наконец, шутовская игривость трактовки традиционных драматических положений, что сближало жанр комедии с водевилем — все эти особенности могут рассматриваться как типические для комедии 1800–1810-х годов, и все они в той или иной степени присутствуют в комедиях Крылова»<sup>53</sup>.

Комедия «урока» стала своеобразным итогом в развитии русской драматургии как явлении национальном, самобытном в начале XIX века, подготовившем общественную комедию, первые образцы которой представлены в переводной литературе второй половины XVIII — начала XIX века. Это движение от западных образцов в национальной русской драматургии, обретающей свою неповторимую специфику, — лишь частный случай взаимодействия культурных тезаурусов России и Европы.

---

<sup>52</sup> Там же. С. 461.

<sup>53</sup> Стенник Ю. В. Русская драматургия XVIII- начала XIX вв. (Поэтика и история жанров): Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1990. С. 28.

## АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК В ТЕЗАУРУСЕ ПУШКИНА

Основными исследованиями, посвященными переводам Пушкина с английского языка и месту, которое тот занимал в творческом тезаурусе русского поэта, являются статьи М. Цявловского «Пушкин и английский язык» (1913) и М. П. Алексеева «Пушкин и Шекспир» (1972), вскользь этой проблемы также касался Ю. Д. Левин в статье «Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина» (1974)<sup>54</sup>. Судя по тем сведениям, которые приводят в своих трудах М. А. Цявловский<sup>55</sup> и М. П. Алексеев<sup>56</sup>, Пушкин смог читать Шекспира в английском подлиннике более-менее свободно не ранее 1828 г., когда он довольно хорошо овладел английским языком<sup>57</sup>.

Свою мистифицирующую роль сыграли преувеличения познаний поэта в английском языке, о чем свидетельствовал «Московский телеграф» за 1829 год. В частности, анонимный автор заметки писал: «Пушкин выучил английский язык — кто поверит тому? — в четыре месяца! Он хотел читать Байрона и Шекспира в подлиннике — и через четыре месяца читал их по-английски, как на своем родном языке»<sup>58</sup>. М. П. Алексеев считал, «что познания Пушкина в данном случае явно преувеличены»<sup>59</sup>. Мы же, наоборот, считаем, что мистифицированы сро-

---

<sup>54</sup> Левин Ю. Д. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Том VII. Пушкин и мировая литература. М.; Л., 1974. С. 59–85.

<sup>55</sup> Цявловский М. А. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Т. 5. Вып. XVII–XX. СПб., 1913. С. 71.

<sup>56</sup> Алексеев М. П. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина // Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972. С. 243.

<sup>57</sup> М. А. Цявловский отмечал наличие отдельных английских фраз и аллюзий в произведениях и письмах Пушкина, которые периодически стали появляться около 1828 г. Однако американский исследователь Т. Шоу приводит пример, относящийся к началу работы над «Борисом Годуновым», — «письмо с рождественскими поздравлениями брату Льву, где он обращается к нему как Лайон (то есть Lion, английский вариант имени брата). Письмо написано около 20–23 декабря 1824 г.» (XIII, 131). В нем, по словам ученого, «Пушкин обыгрывает взаимоотношение между английской орфографией и пунктуацией». Шоу Дж. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии и рифмованные строки в нерифмованной поэзии / Пер. с англ. Т. Скулачевой, М. Гаспарова. М., 2002. С. 330.

<sup>58</sup> В. В. Вересаев называет автором этой рецензии Н. А. Полевого. См.: Вересаев В. В. Сочинения: В 4-х т. Т. 2. М., 1990. С. 446.

<sup>59</sup> Алексеев М. П. Некоторые вопросы шекспиризма Пушкина. С. 243.



ки овладения языком: к изучению английского языка Пушкин приступил гораздо раньше, и его путь к овладению языком был дольше.

Когда Пушкин приступил к занятиям английским языком? Ввиду противоречивости свидетельств со стороны пушкинских современников на этот вопрос нельзя ответить с категоричной точностью. «Лучший источник информации на этот счет, — отмечал Т. Шоу — без сомнения, мемуары его сестры Ольги, которые она записала для П. В. Анненкова в 1851 г., когда тот работал над первой подробной биографией Пушкина»<sup>60</sup>. Со слов О. С. Павлицевой первый биограф поэта записал: «Когда у сестры была гувернанткой англичанка (М-ме Бели), то он учился и по-английски, но без успеха»<sup>61</sup>. Возможно, у юного поэта в то время не было особой мотивации, он находился в зависимости от французской литературы, в совершенстве знал этот язык, свободно читал французских авторов. Ему еще предстояло попасть под великое влияние английской литературы, переболеть байронизмом и открыть для себя гений Шекспира.

Вопрос, насколько можно доверять этому утверждению родной сестры поэта, возникает в связи с его противоречием свидетельству отца Сергея Львовича Пушкина, который утверждал, что Александр ко времени поступления в лицей, «уже этот язык знал, как знают все дети, с которыми дома говорят на этом языке»<sup>62</sup>. Конечно, критерий в оценке познаний кого-либо в иностранном языке мог быть разным — требовательным у сестры, которая, кажется, свободно владела английским языком, и менее строгим у родного отца поэта. К тому же, эти свидетельства важны для нас, в первую очередь, как доказательство нашего предположения, что Пушкин рано стал соприкасаться с английским языком, гораздо раньше, чем это принято считать в русской пушкинистике. В этой связи, для нас совсем не важен вопрос, насколько свободно Пушкин владел английским языком в детстве и отрочестве, — главное, что он уже получил первоначальные уроки этого языка из уст его носителя, и они пригодились ему в самообразовании, поскольку в лицее английский не преподавался.

Говоря о роли, которую в творческой эволюции Пушкина занимали Англия, англичане, английский язык и английская литература, А. А. Долинин мельком отмечает юношеский оссианизм Пушкина, одна-

---

<sup>60</sup> Шоу Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. С. 331.

<sup>61</sup> Павлицева О. С. Воспоминания о детстве А. С. Пушкина (со слов сестры его О. С. Павлицевой), написанные в С.-П.-бурге 26 октября 1851 // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 32–33.

<sup>62</sup> А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 428.

ко, как полагает исследователь, он «не имел никакой специфически британской окраски»<sup>63</sup>.

В изучении языка Пушкину могли помочь беседы с английским врачом, о которых нам известно из злополучного письма поэта к П. А. Вяземскому или В. К. Кюхельбекеру от апреля или мая 1824 года, ставшее причиной его Михайловской ссылки. К сожалению, нам доподлинно не известно, «чтобы он обсуждал или читал с ним Шекспира, тогда или позже»<sup>64</sup>.

По свидетельству П. В. Анненкова, относящемуся к эпохе 1823–1824 гг., «Пушкин успел выучиться на юге по-английски и по-итальянски и много читал на обоих языках»<sup>65</sup>. Но тогда не понятно самокритичное недовольство Пушкина своими познаниями в английском, когда в письме к кн. П. А. Вяземскому от 25 ноября 1825 г., сразу после окончания «Бориса Годунова», поэт отчаянно писал: «Мне нужен англ. яз. — и вот одна из невыгод моей ссылки: не имею способов учиться, пока пора» (XIII, 243). По-видимому, смена Южной ссылки на Михайловскую помешала поэту продолжить изучение английского, прервав его в самом разгаре.

О том, что Пушкин был знаком с английскими текстами еще до создания трагедии «Борис Годунов» (1825), говорил в комментариях к драме Г. О. Винокур<sup>66</sup>, который приводит в доказательство отсутствие во французском переводе Летурнера характерного шекспировского приема чередования в тексте стихов и прозы, который имеется в пушкинской драме.

Нет сомнения в том, что Пушкин обладал особой способностью к изучению иностранных языков, — тому есть много свидетельств современников. Французский язык для русского поэта являлся вторым родным, во время южной ссылки Пушкин учился говорить по-молдавски (Кишинев)<sup>67</sup>, по-итальянски (Одесса)<sup>68</sup> и по-английски. В бумагах поэта,

---

<sup>63</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 44.

<sup>64</sup> Там же. С. 295.

<sup>65</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии Александра Сергеевича Пушкина. М., 1999. С. 89–90.

<sup>66</sup> Винокур Г. О. Комментарий к «Борису Годунову» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Т. VII. Л., 1935. С. 489.

<sup>67</sup> См. свидетельство, записанное со слов Бади-Годоре. Вересаев В. Пушкин в жизни // Вересаев В. В. Сочинения: В 4-х т. Т. 2. С. 164.

<sup>68</sup> В Одессе, по запискам графа М. Д. Бутурлина, частым спутником Пушкина был «колоссальный полумавр и полунегр по имени Али», который «изрядно говорил по-итальянски». См.: Вересаев В. Пушкин в жизни / Сочинения: В 4-х т. Т. 2. С. 214.

опубликованных в издании «Рукою Пушкина», сохранились опыты изучения иврита, древнегреческого, арабского, английского и немецкого языков<sup>69</sup>. Вероятно, Пушкин принялся серьезно изучать английский язык во время путешествия в Крым в 1820 году. Так, по сведениям П. И. Бартенева, в доме герцога Ришелье в Гурзуфе, который принадлежал семье генерала Раевского: «нашлась старинная библиотека, в которой Пушкин тотчас отыскал сочинения Вольтера и начал их перечитывать. Кроме того, Байрон был почти ежедневным его чтением; Пушкин продолжал учиться по-английски, с помощью Раевского сына...»<sup>70</sup> Еще более интересным является продолжение этого свидетельства: «Пушкин часто разговаривал и спорил с старшею Раевской о литературе. Стыдливая, серьезная и скромная Елена Николаевна, хорошо зная английский язык, переводила Байрона и Вальтер-Скотта по-французски, но втихомолку уничтожала свои переводы. Брат сказал о том Пушкину, который стал подбирать клочки изорванных бумаг и обнаружил тайну. Он восхищался этими переводами, уверяя, что они чрезмерно верны»<sup>71</sup>. Выходит, что уже к этому времени Пушкин настолько хорошо овладел английским языком, что мог оценить точность переводов, выполненных Е. Н. Раевской. Интересно уточнение, которое сделала Екатерина Николаевна, когда в печати появились сведения, «будто Пушкин учился в Юрзуфе под ее руководством английскому языку». По ее словам, такие отношения были просто невозможны: «Ей было в то время 23 года, а Пушкину 21, и один этот возраст, по тогдашним строгим понятиям о приличии, мог служить достаточным препятствием к такому сближению. По ее замечанию, все дело могло состоять разве только в том, что Пушкин с помощью Н. Н. Раевского в Юрзуфе читал Байрона и что когда они не понимали какого-нибудь слова, то, не имея лексикона, посылали наверх к Катерине Николаевне за справкой»<sup>72</sup>. В. Набоков справедливо сомневается по поводу возможности глубокого изучения английского языка Пушкиным в период его пребывания в доме Раевских в 1820 году, но в то же время он отказывает поэту вообще в способности к усидчивому обучению: «Девушки Раевские (познавшие английский от гувернантки), которые преподают в беседках и гротах язык Байрона старательному,

---

<sup>69</sup> Рукою Пушкина: Несобранные и неопубликованные тексты / Подгот. к печати и коммент. М. А. Цявловский, Л. Б. Модзалевский, Т. Г. Зенгер. М.; Л., 1935.

<sup>70</sup> Там же. С. 135.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Раевская Е. Н. Воспоминания Е. Н. Раевской в записи Я. К. Грота // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 211.

хотя и охваченному любовью Пушкину, — это легкая форма галлюцинаций у русских редакторов»<sup>73</sup>. Автор явно утрирует ситуацию: сестры Раевские играли в пушкинском самообучении английскому языку роль «ходячего словаря» и помогали ему разобраться в значении незнакомых слов, что еще раз дает основание предположить его начальное знакомство с английским языком, состоявшееся еще благодаря англичанке Белли — гувернантке сестры поэта Ольги Пушкиной.

Вот какую характеристику дает русскому поэту Кс. А. Полевой: «Если бы записан был хоть один такой разговор Пушкина, похожий на рассуждение, перед ним показались бы бледны профессорские речи Вильмена и Гизо. Вообще Пушкин обладал необычайными умственными способностями. Уже во время славы своей он выучился, живя в деревне, латинскому языку, которого почти не знал, вышедши из Лицея. Потом, в Петербурге, изучил он английский язык в несколько месяцев, так что мог читать поэтов. Французский знал он в совершенстве. «Только с немецким не могу я сладить! — сказал он однажды. — Выучусь ему, и опять все забуду: это случалось уже не раз». Он страстно любил искусства и имел в них оригинальный взгляд. Тем особенно был занимателен и разговор его, что он обо всем судил умно, блестяще и чрезвычайно оригинально»<sup>74</sup>.

Еще одним свидетельством пушкинского таланта к языкам могут послужить воспоминания А. Ф. Кони: «Поэт стремительно расширяет круг своей образованности, упущенное из-за ссылки время. В 1828 году — 29 лет — он овладевает английским и читает в оригинале Байрона и его соотечественников, он изучает Данте и итальянских поэтов, переводит с французского, испанского (Сервантеса), английского, польского, старофранцузского»<sup>75</sup>... Глубокая и разносторонняя осведомленность его в вопросах искусства, литературы и истории, политики, даже лингвистики, удивлявшая его собеседников в 30-е годы, складывалась именно в это время. Перед современниками, знавшими его в молодости, поэт не ожи-

---

<sup>73</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 173–174.

<sup>74</sup> Полевой Кс. А. Из статьи «Александр Сергеевич Пушкин» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 59.

<sup>75</sup> Вот еще одно свидетельство современника поэта, относящееся к этому периоду: «Пушкин учится английскому языку, а остальное время проводит на дачах». П. А. Муханов — М. П. Погодину, 11 авг. 1828 г. См.: Вересаев В. Пушкин в жизни С. 372. Ср.: Цявловский М. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Вып. XVII–XVIII. СПб., 1913. С. 70.

данно предстанет как глубокий мыслитель, разносторонний эрудированный ученый, знаток истории человечества и человеческой культуры, как острый критик и публицист. Пушкин сумел соединить в себе, по выражению Мицкевича, столь "выдающиеся и разнообразные способности, что они, казалось, должны были бы исключать друг друга"<sup>76</sup>.

Вместе с тем немало исследователей скептически оценивают пушкинские познания в английском языке<sup>77</sup>. Так, например Л. Майков свидетельствовал со слов С. П. Шевырева, что «Шекспира (а равно Гёте и Шиллера) он (Пушкин. — Н. З.) не читал в подлиннике, а во французском старом переводе, поправленном Гизо, но понимал его гениально. По-английски выучился он гораздо позже, в Петербурге, и читал Вордсворта». Опровергает это традиционное предубеждение свидетельство М. В. Юзефовича, который рассказал интересный эпизод из походной жизни Пушкина в конце двадцатых годов: «Пушкин имел хорошее общее образование. Кроме основательного знакомства с иностранной литературой, он знал хорошо нашу историю, и вообще, для своего серьезного образования, воспользовался с успехом ссылкой. Так, между прочим, он выучился по-английски. С ним было несколько книг, и в том числе Шекспир. Однажды он в нашей палатке переводил брату и мне некоторые из него сцены. Я когда-то учился английскому языку, но, не доучившись как следует, забыл его впоследствии. Однако ж все-таки мне остались знакомы его звуки. В чтении же Пушкина английское произношение было до того уродливо, что я заподозрил его знание языка и решил подвергнуть его экспертизе. Для этого на другой день я зазвал к себе его родственника Захара Чернышева, знавшего английский язык, как свой родной, и, предупредив его, в чем было дело, позвал к себе и Пушкина с Шекспиром. Он охотно принялся переводить нам его. Чернышев при первых же словах, прочитанных Пушкиным по-английски, расхохотался: «Ты скажи прежде, на каком языке читаешь?» Расхохотался, в свою очередь, и Пушкин, объяснив, что он выучился по-английски

---

<sup>76</sup> Кони А. Ф. Очерки и воспоминания. СПб., 1906. С. 451.

<sup>77</sup> Наиболее ярким выразителем этой позиции был В. Набоков. В своей категоричности он даже пошел на ссору со своим некогда близким другом американским прозаиком, поэтом, драматургом и критиком Эдмундом Уильсоном (Уилсоном), который встал на защиту русского поэта. Уильсон считал, что Пушкин свободно владел английским языком, чему привел ряд неоспоримых доказательств на этот счет. Переписке В. Набокова с Уильсоном, в которой и разразилась оживленная полемика по этому поводу, посвящена статья Н. Анастасьева (Анастасьев Н. «Бывают странные сближенья» // Вопросы литературы. 1999. № 5. Сентябрь-октябрь. С. 127–141).

самоучкой, а потому читает английскую грамоту, как латинскую. Но дело в том, что Чернышев нашел перевод его совершенно правильным и понимание языка безукоризненным»<sup>78</sup>.

В тот самый период Пушкин отчаянно охотился за новинками иностранной литературы о Шекспире, которыми он постоянно пополнял свою огромную библиотеку. Об этом свидетельствуют книги о Шекспире, которые сохранились в библиотеке поэта, и воспоминания современников. Так, Я. К. Грот пишет: «Изучая английский язык, я сошелся с Пушкиным в английском книжном магазине Дикинсона... Увидев Пушкина, я забыл свою собственную цель и весь превратился во внимание: он требовал книг, относящихся к биографии Шекспира, и, говоря по-русски, расспрашивал о них у книгопродавца»<sup>79</sup>. В пушкинской библиотеке имелись прозаические пересказы Чарльза Лэма для детей (Charles Lamb. *Tales from Shakespeare. Disigned for the use of young persons. Fifth ed. London, 1832*), книга Людвиг Тика «Шекспир и его современники» во французском переводе с немецкого (L. Tieck. *Shakespeare et ses contemporains. Paris, 1832*), книга Л. Мезьера об истории английской литературы, где много говорится о Шекспире (L. Mezières. *Histoire critique de la littérature anglaise depuis Bacon... Paris, 1834*). Было в библиотеке Пушкина и несколько томов не дошедшей до нас классической немецкой книги Карла Йозефа Зимрока «Источники Шекспира» (K. Simrock. *Die Quellen des Shakespeare in Novellen, Märchen und Sagen. 1831. 3 Theile*). Конечно, объем знакомства Пушкина с наследием Шекспира и критикой о нем значительно больше, чем известные на сегодняшний день документальные свидетельства, но и они достаточно убедительно свидетельствуют о серьезности и основательности шекспировских штудий Пушкина.

Как справедливо заметил М. П. Алексеев, бесспорным является тот факт, что «в середине 30-х годов Пушкин являлся у нас одним из самых авторитетных ценителей и знатоков Шекспира и что он был очень начитан в современной критической литературе о Шекспире, как русской, так и иностранной. Об этом свидетельствуют его критические наброски об отдельных образах шекспировых драм, не увидевшие света при жизни поэта, и, кроме того, упоминание Шекспира в произведениях Пушкина в

---

<sup>78</sup> Юзефович М. В. Памяти Пушкина // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 114.

<sup>79</sup> Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. Статьи и материалы. СПб., 1899. С. 275-276. Цит. по: Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 265.

стихах или прозе, отклики в них, сознательные или бессознательные, на шекспировские пьесы, сцены, отдельные строки и т. д.; о том же, наконец, свидетельствуют сохранившиеся рукописи Пушкина — начало перевода одной из шекспировских драм непосредственно с английского подлинника»<sup>80</sup>. Здесь М. П. Алексеев имеет в виду шекспировскую комедию «Мера за меру» («Measure For Measure»), которую Пушкин попытался перевести, но бросил на первой же сцене, предпочитая написать собственную поэму на сюжет драмы Шекспира. Но кульминации шекспиризма Пушкина, проявившегося в пересоздании «Measure For Measure», предшествовала долгая увлеченность поэта великим англичанином, которая выразилась как в сознательных, так и бессознательных обращениях к его наследию.

А. А. Долинин дает «краткую летопись важнейших контактов Пушкина с английской литературой», которые к началу 30-х годов стали регулярны: «в 1830 году, в Болдино, переводил сцену из “Города чумы” Джона Вильсона и изучал Барри Корнуола; в 1831 году просил Плетнева переслать ему в Москву книги Crabbe, Wordsworth, Southey и Shakespeare (Т. 10. С. 343) и тревожился о бунтах английской черни (Т. 10. С. 332); в 1834 или 1835, по воспоминаниям Я. К. Грота, требовал у книгопродавца Диксона “книг, относящихся к биографии Шекспира”; в 1835 в очередной раз перечитывал Вальтера Скотта в Тригорском, задумывал журнал «наподобие английских трехмесячных Reviews» (Т. 10. С. 558), переложил стихами начало “Пути Паломника” Джона Беньяна и заводил книгу заметок по образцу *Table Talk* Кольриджа; в 1836 отстаивал честь Джона Мильтона (а, опосредованно, и свою собственную) в незаконченной статье “О Мильтоне и Шатобриановом переводе *Потерянного рая*”; и, наконец, в январе 1837 года, в заметке-мистификации “Последний из современников Иоанны д'Арк” произнес последний приговор своему времени и своему окружению — «Жалкий век! Жалкий народ!» — устами придуманного им английского журналиста, а в последнем письме, написанном в день дуэли, заказывал А. О. Ишимовой переводы из Барри Корнуола для “Современника”»<sup>81</sup>. Конечно, на изучение английского языка вряд ли могли повлиять пушкинское увлечение английским боксом, масонством и посещения Английского клуба, завсегдаем которого

---

<sup>80</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 267.

<sup>81</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 44. Ранее этот факт заказа в день дуэли переводов из Барри Корнуола отмечал В. В. Вейдле. См.: Вейдле В. В. Пушкин и Европа. С. 35.

был русский поэт, но эти биографические факты выражают общий интерес к британской культуре, переросший в 30-е годы в англоманство Пушкина.

А. А. Долинин составил достаточно полный индекс цитируемых Пушкиным английских авторов: «В цитатном фонде Пушкина наличествуют хрестоматийный Шекспир — “Гамлет”, “Ричард III”, “Как вам это понравится”, а также Мильтон, Стерн, Э. Берк и, конечно же, поэты-современники: лорд Байрон, Томас Мур, Роберт Саути, Чарлз Вулф, Уильям Вордсворт, Сэмюель Кольридж, Барри Корнуол. Из 1420 наименований в основных разделах описания библиотеки Пушкина, составленного Б. Л. Модзалевским, 171 приходится на издания английских и американских авторов либо в оригинале, либо в переводах на русский или французский языки, причем в ряде случаев речь идет о многотомных сериях, конволютах и собраниях сочинений. В библиотеке Пушкина были хорошо представлены Шекспир, Мильтон и ряд других английских классиков, почти все самые заметные авторы XVIII века, а также современные поэты, романисты и эссеисты»<sup>82</sup>.

Указывая на особое влияние Байрона, Шекспира и Вальтера Скотта, А. А. Долинин говорит о хорошей изученности «байронизма», «шекспиризма» и «вальтер-скоттизма» Пушкина, поскольку «именно эти три британца — один за другим — играли важнейшую роль на разных этапах творческой эволюции Пушкина, едва ли не всякий раз, когда он осваивал новый жанр за пределами лирики. Восточные поэмы Байрона послужили ему жанровой моделью для “южных поэм”, а “Беппо” и “Дон Жуан” — для “Евгения Онегина” и “Домика в Коломне”; исторические хроники Шекспира — для «Бориса Годунова», романы Вальтера Скотта — для “Арапа Петра Великого” и “Капитанской дочки”»<sup>83</sup>.

Собственно, саму проблему, насколько хорошо Пушкин знал английский язык, А. А. Долинин предлагает решить, найдя середину между точкой зрения М. А. Цявловского<sup>84</sup>, признанной позже почти всеми пушкинистами, и противоположным мнением Владимира Набокова, утверждавшим, «что Пушкин до конца своих дней знал английский язык на уровне начинающего, и в качестве доказательства указывал на грубые ошибки, допущенные им в дословных переводах и заметках, сделанных

---

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Там же.

<sup>84</sup> См.: Цявловский М. А. Пушкин и английский язык // Пушкин и его современники. Вып. XVII-XVIII. СПб., 1913. С. 71.



уже в 1830-е годы. По убеждению Набокова, Пушкин во всех без исключения случаях читал английские тексты с помощью французских или русских переводов-посредников; вопреки очевидности, он отрицал даже тот бесспорный факт, что источником «Пира во время чумы» послужила сцена драматической поэмы Джона Вильсона «Город чумы», прочитанная Пушкиным в оригинале, и без всяких на то оснований постулировал существование какого-то ее французского перевода, который так никогда и не был обнаружен»<sup>85</sup>.

Вступать в полемику с Набоковым — дело неблагодарное, отчасти благодаря той блистательной иронии писателя, с которой он рассуждает об этой проблеме. Мнение Набокова, хотя и продумано, предвзято. Его высокомерие (или за таким непримиримым отношением стояла попытка творческого соперничества с великим предшественником, тщетность которого сам Набоков явно не осознавал) заходит так далеко, что он упрекает Пушкина в поверхностном знании французского языка: «Как и большинство русских, Пушкин был плохой лингвист: даже его беглому французскому, усвоенному еще в детстве, во-первых, недоставало индивидуальной характеристики и, во-вторых, судя по его письмам, так и пришлось в течение всей жизни оставаться под блистательной властью избитых шаблонов, заимствованных в восемнадцатом столетии»<sup>86</sup>. Эта оценка Набокова резко контрастирует с суждениями других исследователей Пушкина: «Это едва ли не единственный случай в истории литературы, чтобы великий поэт, величайший поэт своей страны, признавался, что ему легче писать на иностранном языке, чем на своем, и действительно писал на этом языке свои любовные письма и письма официального характера, а также предпочитал бы обращаться к нему для изложения мыслей сколько-нибудь отвлеченных. Когда ему надо было рассуждать, он делал это большей частью по-французски и русское выражение редко приходило ему первым на ум, как это показывают черновики его критических писаний»<sup>87</sup>. Свое мнение о высокой степени знания Пушкиным французского языка В. В. Вейдле подтверждает словами из письма Мериме, писавшего С. А. Соболевскому о «Пиковой даме»: «Я нахожу, что фраза Пушкина совершенно французская фраза, т. е. француз-

---

<sup>85</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 45-46.

<sup>86</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина "Евгений Онегин". М.: НПКи "Интелвак", 1999. С. 177.

<sup>87</sup> Вейдле В. В. Пушкин и Европа. С. 33-34.

ская фраза XVIII века, потому что нынче разучились писать просто»<sup>88</sup>. Эти слова Мериме и выводы Набокова перекликаются в указании на зависимость Пушкина от французской культуры XVIII века, которая отразилась в его манере письма на русском языке, но оценка этого явления разная: Набоков видит его отрицательное значение, тогда как французский писатель Мериме отмечает мастерство Пушкина во владении простым и ясным языком, который утратила современная ему французская литература.

Насчет пушкинских ошибок в английском языке Набоков отчасти лукавит, так как сам избегает их перевода, не давая нам понять свою точку зрения, увидеть его вариант, который, естественно, должен быть «лучше» пушкинского. Почему он этого не делает? Возможно, потому что приводимые примеры неявно характеризуют пушкинскую «неученность» и могут быть свидетельством его поэтико-переводческого своеволия. Приводя хронологию «борьбы нашего поэта с английским языком», Набоков подчас сам себе противоречит. Например, несмотря на внимательное изучение книги «Рукою Пушкина», подготовленной Л. Б. Модзалевским, М. А. Цявловским и Т. Г. Зенгер (М., 1935), В. В. Набоков не придает значения тому факту, что свою «ошибку» в переводе с английского на французский первых четырнадцати стихов байроновского «Гяура» в 1821–22 гг., Пушкин исправил в русском переводе, и пушкинский вариант восхитил строгого критика: «На волшебном русском языке Пушкина это передано как “прах Афин”»<sup>89</sup>. Так Набоков отдает должное поэту: «прах Афин» придает словам другое измерение — измерение поэтической вечности, оно изысканнее «могилы афинянина» («the Athenian's grave»), которая, впрочем, тоже возникает в переводе:

Нет ветра — синяя волна  
На прах Афин катится;  
<.....>  
Высокая могила зрится. (II, 469, ср.: 990)

Те же ошибки, которые Набоков называет, допустимы на начальной стадии работы над переводом<sup>90</sup>. И совсем неубедительны ссылки на

<sup>88</sup> Подробнее об этой переписке см.: Виноградов А. К. Мериме в письмах к Соболевскому. М., 1928.

<sup>89</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». С. 177.

<sup>90</sup> Тем не менее В. Набоков с сарказмом отмечает: «Неудивительно, что в принад лежащей ему (написанной по-французски) книге П. Дж. Поллока <Курс английского

акцент Пушкина в английской речи, на который не раз указывал сам поэт, говоря о своем уродливом английском произношении. Так ли оно важно для понимания и осмысления печатных текстов английской литературы, восприятия ее тем и образов? Вспомним, что сам Набоков не всегда блестяще справлялся с переводческими задачами. Так, он занудно перевел «Евгения Онегина» прозой, убив в нем как Пушкина, так и саму поэзию, но провозгласил свой педантичный перевод дословным. И, наконец, самое главное: из обсуждения В. Набоков исключил венец пушкинского «англоманства» — поэму «Анджело» с переводами из Шекспира. Именно пословный анализ этого произведения русского поэта убедительнее и достовернее всего раскрывает степень владения английским языком на последнем этапе его жизни.

А. А. Долинин не оспаривает тот безусловный факт, что «в конце 1820-х годов Пушкин серьезно занимался английским языком и овладел им в такой степени, что стал регулярно читать по-английски, покупать английские книги и переводить английских авторов. Неслучайно все цитаты из англоязычных авторов на языке оригинала появляются у него не ранее 1828 года<sup>91</sup>. В то же время его английский язык был весьма далек от совершенства». Опираясь на собственное признание Пушкина, что он самостоятельно выучил английский язык, А. А. Долинин делает вывод: «потому знал как очень способный самоучка — с большими пробелами, вызванными недостаточным знанием грамматики, ограниченным словарным запасом<sup>92</sup> и инерционным воздействием навыков чтения по-французски. Об этом свидетельствуют однотипные ошибки и неточности почти во всех его переводах с английского»<sup>93</sup>. К сожалению, автор статьи не подтверждает свои выводы примерами.

А. А. Долинин полагает: «С помощью словаря Пушкин способен был правильно понять и перевести текст средней степени сложности (например, большую часть сцены из “Города чумы” или стихи Барри Корнуола с их относительно бедным словарем и простым синтаксисом),

---

языка...» (С.-Петербург, 1817) разрезано лишь очень немного страниц — наобум, в нескольких местах».

<sup>91</sup> А. А. Долинин не счел достойным упомянуть о XXXVIII строфе второй главы «Евгения Онегина», оконченной в Одессе 8 декабря 1823 г., где приводится восклицание Гамлета на английском языке над черепом шута «Роог Yorick!».

<sup>92</sup> Недостаток словарного запаса мог быть свободно компенсирован прекрасным знанием французского языка, ведь не секрет, что больше половины лексического состава английского языка — заимствования из французского языка.

<sup>93</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 46.

но явно испытывал затруднения, когда сталкивался с нетривиальным словоупотреблением (архаизмы, диалектизмы и т. п.) и усложненными грамматическими конструкциями. В подобных случаях он, несомненно, предпочитал разбирать текст с помощью перевода-посредника, если таковой имелся в его распоряжении, и, как правило, следовал, скорее, за ним, нежели за оригиналом. Скажем, перелагая в стихотворении “Странник” начало аллегорического романа Джона Беньяна “Пути паломника”, он пользовался, в первую очередь, его русским переводом, о чем свидетельствуют многочисленные лексические совпадения, и только в одном месте отошел от него, приблизившись к английскому первоисточнику. Опору на перевод-посредник выдают и фрагменты комедии Шекспира “Мера за меру”, включенные в поэму “Анджело”: единственная смысловая ошибка в них повторяет неверное прочтение английской идиомы французским переводчиком»<sup>94</sup>. Автор не поясняет эту ошибку, но, несмотря на кажущуюся справедливость выводов А. А. Долинина относительно пушкинской техники переводов с английского языка, попытаюсь оспорить некоторые его суждения. На мой взгляд, нет ничего предосудительного в том, что Пушкин мог пользоваться прозаическими переложениями и поэтическими переводами на французский или русский языки. По сути дела, это один из естественных способов изучения оригинала переводчиком, особенно в то время, когда отсутствовали текстологические исследования, словари языка писателя и комментированные издания. Более того, даже переводы, выполненные профессиональными переводчиками «Меры за меру» в более позднее время, выдают их сверку с текстом пушкинского «Анджело».

Впрочем, констатируя, казалось бы, негативные пробелы в образовании Пушкина, в частности, его ограниченные познания в английском языке, исследователь приходит к справедливому заключению: «Недостаточное знание английского языка и, как следствие, не всегда верное понимание оригинала *во многих случаях весьма благотворно влияли на сам ход творческого процесса* (курсив мой. — Н. З.), ибо активизировали творческую фантазию Пушкина, заставляли его домысливать недостающие элементы или создавать собственные их заменители»<sup>95</sup>. В качестве примера такого пушкинского сотворчества с великими английскими поэтами, спровоцированного недостаточным знанием английского, А. А. Долинин рассматривает песню Мэри в «Пире во время чумы», чей

---

<sup>94</sup> Там же.

<sup>95</sup> Там же.

подлинник столь обилен шотландскими диалектизмами, «которые Пушкин в Болдино, без специальных пособий и словарей, едва ли имел возможность перевести. Допущенные при переводе Вильсона грамматические и лексические ошибки, в конечном счете получают определенное художественное обоснование, входя в новую систему смысловых отношений и соответствий, мотивированных не столько оригиналом, сколько структурно-тематическими связями внутри «Пира во время чумы» и его контекстов. Г. Гиффорд уже писал о том, что пушкинский смелый образ говорящих мертвецов, зовущих к себе Луизу, — это поэтическая удача, оживляющая описание, несмотря на то, что он появился вследствие оплошности (в оригинале ее зовет к себе страшный возница-негр). К этому следует добавить, что он не просто «украшает» монолог Луизы, но и входит в разветвленную сеть мотивов, связанных с одной из главных тем как «Пира», так и цикла «Маленьких трагедий» (и, шире, всего творчества Пушкина 1830–31-х гг.) — с двойной темой «вызывания мертвыми — живых, а живыми — мертвых»<sup>96</sup>. Таким образом, по мнению исследователя, великому русскому поэту удавалось обратить несовершенство собственного знания английского в плюс, а не минус — из недостатка в достоинство. На наш взгляд, эта красивая версия происхождения пушкинского текста несет в себе следы не так называемой «оплошности» Пушкина, якобы не способного отличить мертвецов от оригинального возницы-негра, а намеренное сотворчество русского поэта с Вильсоном, в которое он, как и в случае с тем же Шекспиром, вступает не в силу ограниченности своего знания английского языка и ошибок, а сугубо из личной художественной потребности.

В своем критическом взгляде на английский язык Пушкина исследователь высказывает предположение о том, «что сама продуктивность воздействия на Пушкина Байрона и Шекспира в 1820-е годы не в последнюю очередь объясняется тем обстоятельством, что он, по сути дела, имел дело не с Байроном, а с его переводчиком А. Пишо, не с Шекспиром, а с Летурнером и Гизо, а также с сопутствующей литературой, в основном, на французском языке. Вместо изучения оригиналов, Пушкин руководствовался их иноязычными прозаическими переложениями и чужими критическими оценками, что позволяло ему создавать для себя идеальные модели их творчества, абстрагированные от поэтического языка, и выделять в них те свойства, которые были созвучны его собственным художественным установкам. В результате, он получал возмож-

---

<sup>96</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 46.

ность интегрировать новые темы, структурные принципы и композиционные приемы в свою поэтическую систему, которая при этом развивалась независимо от Байрона или Шекспира. Работая в 1820-е годы с французскими переводами-посредниками, Пушкин неизменно обращает внимание на «изобретение», «план», «систему» авторитетных текстов, и его «шекспиризм» или «байронизм» в основном ограничиваются только областью архитектоники»<sup>97</sup>. Выдвигая эту гипотезу, автор игнорирует факт, доказанный американским пушкинистом Т. Шоу, что еще при создании «Бориса Годунова» в 1824–1825 гг. Пушкин обращался к шекспировскому оригиналу на английском языке, поскольку французские переводы Летурнера, исправленные позже Ф. Гизо и А. Пишо, были выполнены прозой и не передавали особенностей шекспировского стиха<sup>98</sup>.

А. А. Долинин останавливается на «наиболее ярком» примере «присвоения» Пушкиным чужого — «влиянии “комических поэм” Байрона на замысел “Евгения Онегина”»<sup>99</sup>. Так, исследователь утверждает, что для усвоения «основных принципов и приемов повествовательной стратегии Байрона, Пушкину было вполне достаточно французского прозаического перевода»<sup>100</sup>. А. А. Долинин предполагает, что свои догадки относительно поэтического языка «Беппо» и «Дон Жуана» Байрона, не имея представления об оригинале, Пушкин выстраивает, опираясь «на суждение их переводчика А. Пишо, утверждавшего в предисловии, что главное достоинство «комических поэм» Байрона — это «полностью испаряющаяся в переводе» прелесть стиля, отличающегося «легкостью и естественностью» (*l'aisance et le naturel*)»<sup>101</sup>. Исследователь считает, что, вступая в творческое соревнование с этим «гипотетическим Байроном», «Пушкин создавал собственный легкий и естественный стиль “романа в стихах”, весьма далекий от реального прототипа, но опосредованно обязанный ему своим рождением»<sup>102</sup>. Но ведь Байрона Пушкин начал читать на английском языке еще в 1820 г., и этот факт его биографии известен А. А. Долинину: он назвал его в своей статье. Кроме того, из этого вы-

---

<sup>97</sup> Там же.

<sup>98</sup> Анализируя появление неожиданных рифм у Пушкина, Т. Шоу высказывает предположение, что оно свидетельствует о его работе с оригинальным текстом. Подробнее см.: Шоу Т. Поэтика неожиданного у Пушкина. Нерифмованные строки в рифмованной поэзии. С. 299.

<sup>99</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 46-47.

<sup>100</sup> Там же. С. 47.

<sup>101</sup> Там же.

<sup>102</sup> Там же.

сказывания следует, что признаки стиля («легкий и естественный») ранее отсутствовали в поэзии Пушкина, что явно не так.

Исследователь критически оценивает и пушкинские попытки переводов из английской поэзии в 1830-е годы: «Прогулка» Вордсворта, «Марциан Колонна» Барри Корнуола, вступление к «Чайльд Гарольду» Байрона остались на стадии «черновых подстрочных переводов; неотделанными остаются переводы начала «Медока в Уэльсе» («*Madoc in Wales*») и «Гимна Пенатам» («*Hymn to the Penates*») Саути, драматической сцены Барри Корнуола «Сокол» («*The Falcon, a Dramatic Sketch*»), «Жалобы» Кольриджа («*Complaint*»)<sup>103</sup>.

Все эти незавершенные попытки пушкинских переводов из английских поэтов побуждают А. А. Долинина сделать вывод, что «непосредственное знакомство Пушкина с английской поэзией в 1830-е годы имеет значительные творческие последствия только в тех случаях, когда он использует ее как источник новых тем и мотивов, подхватываемых и развиваемых в диалоге-соревновании с оригиналом. Как давно установили исследователи, «Заклинание», «Я здесь, Инезилья», «Эхо» и «Пью за здравие Мери» отталкиваются от стихотворений Барри Корнуола, «Цыганы» («Над лесистыми берегами», 1830) — от стихотворения Уильяма Боулса, «На Испанию родную» — от поэмы Роберта Саути «Родрик, последний из готов»<sup>104</sup>.

Усиление пушкинского интереса к английской литературе, исследователь объясняет «не только обретенными им в это время навыками чтения по-английски, благодаря чему его читательский кругозор не мог не расшириться. В первую очередь, это было связано с поиском новых тем, жанров, художественных средств за пределами современной французской словесности, развитие которой его не удовлетворяло»<sup>105</sup>.

При всей дискуссионности проблемы английского языка у Пушкина бесспорно то, что интерес поэта к английской литературе и к Байрону, а затем открытие Шекспира побудили его к основательному изучению английского языка, пробудили в нем азартное желание читать в подлиннике Шекспира, Байрона, английскую литературу в целом.

Так, главным достижением в изучении иностранных языков Пушкиным становится не способность свободно изъясняться устно или даже

---

<sup>103</sup> О родстве художественных принципов Пушкина и английской «озерной школы», особенно с Кольриджем, см.: Вейдле В. В. Пушкин и Европа. С. 35–36.

<sup>104</sup> Долинин А. А. Пушкин и Англия. С. 48.

<sup>105</sup> Там же.

письменно, что, надо полагать, Пушкин прекрасно делал по-французски, но те уроки, которые поэт извлекал, осваивая иноязычные оригиналы и перевыражая их на родном языке, совершенствуя таким образом свой литературный дар: «Будучи с детства обучен лишь французскому языку, он позже познакомился — хоть и поверхностно должно быть — с итальянским и немецким, усердно изучал английский и достиг вероятно хорошего его знания (только с произношением так и не сладил до конца), занимался испанским, переводя отрывки из «Цыганочки» Сервантеса. Инстинкт поэта помогал ему и там, где знания не доставало, и благодаря этим часам, проведенным над грамматикой и словарем, русский язык «столь гибкий и мощный в своих оборотах и средствах, столь переимчивый и общежительный в своих отношениях к чужим языкам» получал пищу нужную ему, вступал во владение Европой»<sup>106</sup>.

Как известно, молодой Пушкин был воспитан на образцах французской литературы XVII–XVIII вв. След, оставленный подобным воспитанием, не мог исчезнуть с увлечением другими национальными литературами, которое Пушкин пережил уже в более зрелом возрасте. Эти изменения юношеских литературных пристрастий, взглядов и культурных оценок являются актуальной проблемой и в анализе пушкинского увлечения Шекспиром. В этой связи М. П. Алексеев отмечал, что именно представление о зависимости Пушкина от французской литературы мешало некоторым «исследователям понять правильно историю зарождения и эволюции пушкинского шекспиризма»<sup>107</sup>, которые даже в «Борисе Годунове» «усматривали пробивающиеся сквозь шекспировские воздействия отчетливые воспоминания о драматических теориях Расина; в изложении поисков Пушкиным собственной драматической формы подчеркивали, что борьба, сопровождавшая в его собственной практике разрыв с учением о трех единствах, была длительной и что именно эта борьба отразилась в его письмах к Н. Раевскому»<sup>108</sup>.

Происходит изменение читательских пристрастий поэта: «В 20-х годах горизонт Пушкина расширяется, и он выходит за пределы французской традиции. Ариосто был ему знаком по Вольтеру, Мильтон — по Делилю, Оссиан — по Парни, Гете — по мадам де Сталь. В 20-х годах иностранная литература наконец доходит до него в своей подлинной форме. Даже читая эту литературу во французских переводах, он узнает

---

<sup>106</sup> Вейдле В. В. Пушкин и Европа. С. 36.

<sup>107</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 245.

<sup>108</sup> Там же.



в ней оригинальные, национальные черты, лежащие вне французской традиции»<sup>109</sup>. В этой связи интересны мысли Пушкина по поводу влияния английской литературы на русскую: «Английская словесность начинает иметь влияние на русскую. Думаю, что оно будет полезнее влияния французской поэзии, робкой и жеманной»<sup>110</sup>. Возникает характерная неприязнь к французской литературе<sup>111</sup>.

Это критическое отношение Пушкина к французской литературе вызвано, как справедливо отметил Б. В. Томашевский, открытием Шекспира: «Везде, где он (Пушкин. — Н. З.) говорит о нем (Шекспире. — Н. З.), он противопоставляет его французам. Все его характеристики Шекспира создаются на фоне французского классицизма. Шекспир или Расин, Шекспир или Мольер — вот проблемы. Даже отдельные произведения Шекспира понимаются им лишь при условии противопоставления французским драматическим образцам. «Венецианский купец» и «Скупой» Мольера, «Мера за меру» и «Тартюф» — вот привычные антитезы. Даже «Отелло» понимается им на фоне вольтеровского подражания. Мерой в литературной оценке остается французская классическая школа. Правда, Пушкин свободно порывает с внешними формами французской трагедии, отказавшись от трех единств (хотя письмо Раевскому об этих трех единствах характеризует длительную внутреннюю борьбу). Он явно предпочитает шекспировский театр французскому и под влиянием мадам де Сталь и Шлегеля отчетливо формулирует недостатки французского придворного устава трагического театра: “Не будем ни суеверны, ни односторонни, как французские трагики; но взглянем на трагедию взглядом Шекспира”»<sup>112</sup>. В этом процитированном исследователем письме А. Дельвигу, написанном Пушкиным в январе 1826 г., как нельзя лучше отражаются творческие взгляды поэта на трагедию и драматургию вообще. Окончательно сформированные во время его работы над «Борисом Годуновым», они четко отражают принятие «шекспировского взгляда» на драматургию и творчество в целом.

Вслед за Б. В. Томашевским фундаментальную важность внутреннего перелома, пережитого Пушкиным под влиянием Шекспира в пери-

---

<sup>109</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. Л.: Советский писатель, 1960. С. 91.

<sup>110</sup> Письмо Н. И. Гнедичу от 28 июня 1822 года.

<sup>111</sup> Ср. высказывания поэта в письмах Вяземскому от 6 февраля и от 19 августа 1823 года: «Французская болезнь умертвила бы нашу отроческую словесность» (XIII, 57), «...стань за немцев и англичан — уничтожь этих маркизов классической поэзии» (XIII, 63).

<sup>112</sup> Томашевский Б. В. Пушкин и Франция. С. 91–92.

од с 1824 по 1825 гг., отмечал и М. П. Алексеев. По словам исследователя, перелом во взглядах Пушкина «сопровождался отказом от предпочтения французской культуры и опытами выработки самостоятельного и объективного суждения о литературных ценностях, созданных в прошлом другими народами Европы — итальянцами, англичанами, испанцами; так в эстетических размышлениях Пушкина появилось новое и устойчиво употреблявшееся созвездие: Данте, Шекспир, Кальдерон»<sup>113</sup>.

Со своей стороны, мы можем добавить еще несколько имен, которые также часто встречаются в письмах и критических статьях Пушкина: Гёте, Гомер и Сервантес стали теми фигурами, которые вместе с Байроном, а позже Шекспиром потеснили Мольера, Вольтера и Расина в литературном пантеоне поэта.

Увлечение Шекспиром не означало полного отрицания Пушкиным его первых опытов творчества, в большинстве своем созданных под воздействием французской традиции. Шекспир открыл Пушкину глаза на излишнюю условность французской литературы, на мертвенность ее слога и неестественность многих характеров. Понимание этих слабых черт дало поэту уверенность в новых принципах поэтики, которые, хотя и сходны с шекспировскими принципами, но не были их подражательным повторением. Пушкин умел обращать себе в пользу любые из открытий предшественников. У многих Пушкин находил что-то свое, с гениальным мастерством претворяя «чужое» в «свое», но его основным учителем стал Шекспир.

Чужим для Пушкина был и английский язык, но как результат проявления гениального ученичества русского поэта в начальный период его шекспиризма можно отметить работу над его штудированием. Эти английские штудии особенно ярко стали проявляться в период создания драмы «Борис Годунов», а позже переросли почти в первостепенную задачу всей творческой эволюции русского поэта.

Английский язык и английская литература стали во многом ключевыми составляющими тезауруса Пушкина.

---

<sup>113</sup> Алексеев М. П. Пушкин и Шекспир. С. 246.

**ТЕЗАУРУСНЫЕ ПАРАДИГМЫ ВОСПРИЯТИЯ  
РОМАНА М. А. ШОЛОХОВА «ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»  
ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКОЙ США  
И РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 1950–1970 ГОДОВ**

Тезаурусный подход к бесконечному многообразию явлений культуры, истории и литературы не раз доказывал свою продуктивность. Он позволяет учесть, кроме некоторой претендующей на объективную ценностной ориентации, еще и значимую субъектно, опосредованную выборами индивидуума совокупность социокультурных объектов.

Об этом писали, в частности, Вал. А. и Вл. А. Луковы в статье «Тезаурусный анализ мировой культуры»: «Гуманитарные науки все более субъективизируются и отдаляются от идеала науки как объективного знания... Объективность исследования оказывается под вопросом не только в том или ином конкретном случае, но и в целом. Субъективизация современной науки — не только дань времени, но и естественное следствие развития культуры»<sup>114</sup>.

Тем более интересны рождающиеся в процессе применения тезаурусного подхода к истории нового времени, отечественной и зарубежной литературы своеобразные перекрестки нескольких тезаурусов: их диалогичность, возможность выявить некоторые ценностные ориентации, прояснить мотивированность, казалось бы, собственно «литературного факта», исходя из возможности «наложения» различных кодов чтения.

Именно такую возможность предоставляет, на наш взгляд, исследование истории рецепции отдельными критиками США, Западной Европы и русского зарубежья творчества М. А. Шолохова.

Разность политических, социальных, культурологических, лингвистических, искусствоведческих моделей и языков художественного мира М. Шолохова, с одной стороны, и его интерпретаторов — с другой дает возможность реконструкции парадигмы социокультурных факторов, определяющих, во-первых, константы тезауруса писателя, во-вторых, его критиков, в-третьих, что не менее важно, истории отношений СССР и Запада, а также ситуации специфического диалога культур.

---

<sup>114</sup> Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. М., 2005. С. 3.

Представление об этих отношениях как линейных, представленных в последнее время исключительно в тезаурусах диссидентских, весьма ограничен. Очевидно, что мы имеем дело лишь с наиболее очевидными и доступными фактами, в то время как их репертуар гораздо многообразнее и сложнее.

Роман М. Шолохова «Поднятая целина» стал для западных, в том числе и американских, критиков и литературоведов своеобразным катализатором не только творческой активности позднего Шолохова, но и особым барометром, отразившим отношение к произведениям, социальной, политической, литературной позиции художника в это время. Концептуально подходы критиков и литературоведов США к интерпретации этого произведения могут быть определены следующим образом. «Поднятая целина» вписывается в концепцию некогда великого художника — Шолохова, который не смог вполне реализоваться по причине отсутствия в СССР «питательной почвы», благотворной для масштабов его художественного дарования, поэтому поздние произведения писателя должны рассматриваться в одном контексте с выступлениями Шолохова на различных партийных, депутатских, литературных и прочих съездах.

Вполне естественно, что период, когда создавались завершающие главы произведения, воспринимается американскими литературоведами исходя из концепции «упадка», озвученной даже доброжелательными по отношению к раннему творчеству писателя в целом Г. Ермолаевым и Д. Стюартом. Не менее важным аспектом в рецепции «Поднятой целины» американскими специалистами можно считать подход, основанный на всех разновидностях компаративного метода.

При такой рецепции «Поднятая целина» рассматривается в отношении к «Тихому Дону» и признается произведением художественно несовершенным, поскольку специфический критерий «объективности и правдивости», применяющийся в произведениях писателя как следствие вульгарного и социологического отношения к литературе, означает отказ автора «Поднятой целины» от тех художественных принципов, которые были обозначены столь рельефно в «Донских рассказах» и «Тихом Доне».

Заметим, что именно вульгарно-социологический язык интерпретации «Поднятой целины» в равной мере выбран и советскими критиками, и их западными оппонентами. Эти тезаурусы, находящиеся в отношениях конфронтации, тем не менее, близки друг другу, как зеркальные отражения, на уровне лингвистическом.

Г. Ермолаев, например, сопоставляет лингво-стилистические особенности «Тихого Дона» и «Поднятой целины», что весьма ценно, однако тенденциозность некоторых американских литературных критиков и представителей русского зарубежья 1950–1970-х годов, которые вовсе отказывают в художественных достоинствах этому роману на фоне «Тихого Дона», вряд ли может быть признана плодотворной.

А. Солженицын, например, — один из тех, кто настаивал на версии о плагиате «Тихого Дона» и отказывал «Поднятой целине» в какой-либо художественности, — первым косвенно и признал то, что в целом ряде аспектов формы произведения классик современной отечественной литературы остался верен себе. А. Солженицын пытается доказать, что пейзажи «Поднятой целины», в которых, по его мнению, видна рука мастера, также являются частями неизвестного читателю текста, которым пользовался писатель при создании нового романа. Логическая ошибка в данном случае выглядит совершенно очевидной — нобелевский лауреат признает за пейзажами произведения право на соответствие своим представлениям о литературной ценности художественного текста, сомневаясь лишь в их авторстве.

Очевидно полное несовпадение тезаурусов при относительной общности избранных языков описания.

Целый ряд американских литературных критиков, отказывая роману М. Шолохова в художественных достоинствах на фоне эпопеи «Тихий Дон», отмеченной Нобелевской премией, предпринимает робкие попытки анализа системы образов, языка, приемов создания комического, отдельных аспектов психологизма произведения, его исторических и этнографических реалий, что можно считать пусть и незначительными на фоне отечественного литературоведения, но все же подходами к анализу художественной ткани «Поднятой целины». С точки зрения тезаурусного подхода, именно они наиболее интересны.

Одной из таких работ можно считать написанную несколько «телеграфным» стилем статью Григория Раковского, опубликованную в «Новом русском слове» 13 марта 1960 года. Автор отдает дань концептуальным установкам американского литературоведения начиная с критики тенденциозности в романе и несоответствия действительных способов коллективизации тем, которые были изображены в произведении. Он, в частности, пишет о взаимосвязи художественных достоинств произведения с «тенденциозностью» писателя: «... Шолохов рисует картину успешной коллективизации. Резкая политическая тенденциозность отзы-

вается на художественных достоинствах романа»<sup>115</sup>. Г. Раковский объективно оценивает те части произведения, которые не связаны непосредственно с идеологией: «Талант писателя ярко сказывается в художественном изображении сцен бытового характера»<sup>116</sup>. Объектом анализа становится система образов произведения. Г. Раковский одним из первых на Западе обращает внимание и на комическую составляющую «Поднятой целины», что выходит на первый план в оценке этого романа достаточно часто и в отечественном литературоведении. Автор критической статьи склонен рассматривать систему образов произведения в отношении этой значительной для художественного мира Шолохова категории.

Г. Раковский в частности пишет: «Своеобразный юмор Шолохова передает любовь народа к шутке, которая скрашивает трудные минуты жизни. Порою, во второй части особенно, писатель слишком злоупотребляет этим приемом, шаржирует, превращает целые главы в анекдот»<sup>117</sup>. Литературовед акцентирует внимание на комическом, не дифференцируя его природу, качественные составляющие. Глубоко ироничны все главы произведения, поскольку лирическое начало «Поднятой целины», как и «Тихого Дона», создает необходимый автору зазор между глубоко индивидуализированным восприятием мира им самим, что соответствует лирическому образу «степного космоса», и трагическим началом, изображающим массовое сознание донцов, стремление изобразить деформацию которого в произведении выходит на первый план.

Тезаурусная модель М. Шолохова, которая может быть обозначена как мифопоэтическая («гомеровская», ибо основана на традиции эпоса, идущей от Гомера), наиболее близка тезаурусу Г. Раковского и поэтому им отчетливо воспринимается, в то время как в СССР она совершенно игнорировалась практически всеми интерпретаторскими моделями.

Комизм находит свое воплощение и в собственно юмористической ипостаси шолоховского искусства, поскольку объектом смеха становится ситуативное, несистемное, стихийно-«карнавальное» начало. Объект для иронии в данном случае отсутствует или не выходит за пределы одного из множества проявлений индивидуальной человеческой психики, поведения, избавленного автором от многочисленных социальных подтекстов-тезаурусов.

---

<sup>115</sup> Раковский Г. Поднятая целина // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1960. 13 марта.

<sup>116</sup> Там же.

<sup>117</sup> Там же.

Точка зрения Г. Раковского в таком случае предстает весьма ценной для американского литературоведения, но вместе с тем не раскрывающей природу комического в тексте произведения, что вряд ли можно считать достоинством критической статьи. Качество, производные, как и сам источник комизма художественной системы писателя, остаются «за кадром». В частности, Г. Раковский так оценивает комические образы в «Поднятой целине»: «Автор создал ряд комических персонажей... В этом отношении «Поднятая целина» дает материал для юмористических эстрадных выступлений. Но эти второстепенные детали лишь заполняют главы второй книги, оживляя мелкие эпизоды...»<sup>118</sup>

Г. Раковский настаивает на том, что автор прибегает к многочисленным приемам драматизации повествования, которые дают возможность создать объемные, полноценные характеры, укорененные в донском быту и находящиеся в состоянии перелома классического, общепринятого уклада жизни. Игровое, карнавальное, трагедийное начало «Поднятой целины» если и не осмыслено в полной мере автором статьи в «Новом русском слове», то, по крайней мере, почувствовано. Противопоставляя «Поднятую целину» случаям «массовой», ангажированной литературы в СССР, Г. Раковский упускает из виду то, что 50-е — начало 60-х годов — период становления советской «деревенской прозы», создавшей свой, уникальный тезаурус и на уровне собственно художественного мышления и языка, так и поведенческих моделей. К тому времени, например, были опубликованы «Матренин двор» А. Солженицына, «Районные будни» В. Овечкина и целый ряд других произведений, за которыми последует продолжение. Финал произведения кажется Г. Раковскому «скомканным» и невнятным. Вновь возрождается версия о том, что Давыдов должен был подвергнуться репрессиям и сгинуть в сталинских застенках, которая была поддержана американскими специалистами. Несмотря на небольшой объем статьи Г. Раковского, ей нельзя отказать ни в информативности, ни в попытках объективно оценить произведение М. Шолохова. Американский литературовед указывает основные направления анализа текста, отходя в то же время от явно политизированных его оценок. Критик в своей концепции склонен противопоставлять с точки зрения художественных особенностей первые, опубликованные тридцать лет назад, части романа, тем новым главам, которые вышли в свет в конце пятидесятых. Именно этим последним Г. Раковский отказывает в художественности.

---

<sup>118</sup> Раковский Г. Поднятая целина.

Развернутый комментарий в отношении «Поднятой целины» мы находим в работе Г. Ермолаева «Михаил Шолохов и его творчество». Американский профессор задает основные положения концептуального характера, иллюстрирующие особенности подхода американского литературоведения в целом к шолоховскому роману, старается дать наиболее широкий и объемный комментарий к тексту произведения, учитывая, хотя нередко и переоценивая, значение исторических реалий, субъективные предпочтения автора (мы бы сказали «ценностную структуру его тезауруса») по отношению к системе образов произведения, биографические факты и особенности мировосприятия и типа его художественного сознания. Значимо то, что Г. Ермолаев имеет обширный переводческий опыт работы с произведениями писателя. Его комментарий позволяет увидеть качественные черты дискурса американской литературной критики, параметры рецептивной эстетики США избранного периода, что необходимо учитывать в построении и реконструкции тезаурусов культур русского зарубежья и СССР, находящихся в ситуации принципиальной недиалогичности, с одной стороны, и характера восприятия русской классики нового времени американскими читателями — с другой.

Г. Ермолаев оценивает главных действующих лиц произведения, явно не желая видеть таковыми Давыдова и Нагульнова: « В «Поднятой целине» нет таких полнокровных персонажей, как Григорий и Аксинья. Главная героиня Лушка — своего рода вариант Дарьи Мелеховой»<sup>119</sup>.

Разумеется, все казачьи персонажи М. Шолохова (особенно женские) в чем-то напоминают друг друга, однако никаких оснований для подобного рода сближений автор работы не приводит. Наблюдается некоторый научный импрессионизм и в оценке Г. Ермолаевым Давыдова, который кажется ему «скучным». Объективность подобного рода комментариев должна быть глубоко мотивирована какими-либо существенными промахами художника в изображении персонажа. У американского литературоведа ничего похожего не наблюдается. Вместо аргументации своей «экзистенциальной тоски», вызванной соприкосновением с образом Давыдова, он позволяет себе не менее «скучный» пересказ биографии героя, за которым читается только одно: Давыдов скучен, потому что он двадцатипятилетний.

У Г. Ермолаева читаем: «Главный герой Семен Давыдов довольно скучен. Один из двадцати пяти тысяч рабочих, посланных партией в 1929 году помогать в организации колхозов, он всего лишь винтик в пар-

---

<sup>119</sup> Ермолаев Г. М. Шолохов и его творчество. М., 2000. С.155.



тийном механизме...»<sup>120</sup>. Американское литературоведение невозможно представить себе без смакования различного рода подробностей половой семантики. Постфрейдистский модус тезауруса — несомненный ценностный концепт западной критики. Он позволяет увидеть в творчестве Шолохова слияние мужского и женского мифологически трактуемых начал, вечно творящих новую жизнь. Этот модус в интерпретации шолоховских образов у Г. Ермолаева понимается более обыденно, приземленно и в таком случае утрачивает эвристическую ценность, хотя критик посвящает ему пассаж гораздо более объемный, чем комментарий к образу главного героя романа М. Шолохова.

Речь идет о сопоставлении фактов биографии Бунчука и Давыдова (заметим, оба персонажа — за пределами Донского мира), когда «классовая ненависть» соотносится с образом матери, занимавшейся проституцией, чтобы прокормить детей. В книге Г. Ермолаева читаем: «Несколько необычно, что коммунисты у Шолохова выделяют выживание посредством проституции как одно из величайших зол, причиняемых бессердечием привилегированных классов, бессердечием, которое оправдывает любой вид большевистского террора во время и после революции»<sup>121</sup>. Однако у М. Шолохова — это эпизоды второго плана. Их значение в сопоставительной характеристике, предложенной американским профессором, явно преувеличено.

Можно выявить несоответствие трех тезаурусных парадигм. Советская (официальная) предполагала жесткую антиномию пола и сознания. Западная — приоритет пола в иерархии социокультурных ценностей. Собственно шолоховский тезаурус, с нашей точки зрения, включает в себя пол как несомненно значимый элемент мифопоэтической картины мира, неотъемлемую часть символического языка текста и его хромотопа. Этот момент совершенно не раскрыт американским критиком.

На наш взгляд, не соответствует авторской позиции и стремление Г. Ермолаева противопоставить друг другу образы «коммунистов» в романе. Американский ученый исходит при этом из достаточно пространственных и неаргументированных критериев «жизненности и индивидуальности», которыми, по его мнению, наделены Макар Нагульнов и Андрей Разметнов. Им противопоставлен в комментарии образ Давыдова. Американский литературовед не видит в последнем ни лирического, ни комического начала, что оказывается основанием в отказе ему в «индиви-

---

<sup>120</sup> Там же. С. 156.

<sup>121</sup> Там же.

дуальности» и приводит ученого к спорному выводу о схематизме персонажа.

Один из самых антиномичных авторскому тезаурусам содержит рецепция А. Солженицына, отраженная в известной статье «По донскому разбору». Уже в самом начале работы ее автор подвергает сомнению даже необходимость посвящать сколько-нибудь значительное исследование такому предмету, как «Поднятая целина». А. Солженицын пишет: «Такие книги, как «Поднятая целина», оскомившие нам зубы в советском долбежном учении, достойны ли вообще серьезного разбора?»<sup>122</sup> Важен уже тот факт, что специфический тезаурус А. Солженицына представляет собой отражение взглядов новой генерации русских филологов, видящих «Поднятую целину» не только с исторической точки зрения или — в разряде новинок — современной, но не знакомой на Западе советской литературы, но как факт пусть и не принятой им, но хорошо знакомой традиции «нормативного текста» — школьной классики.

Собственно, его отношение знаменует собой систему подходов к этому тексту русских литераторов третьей волны русской эмиграции. Разумеется, нобелевский лауреат, ставивший под сомнение авторство М. Шолохова в отношении «Тихого Дона», и в статье «По донскому разбору» выдерживает ту же стратегию оценок, аргументируя лучшие фрагменты текста нового романа своей идеей о плагиате.

Однако наряду с этим А. Солженицын предлагает достаточно развернутый анализ образной ткани романа. Интерпретация сюжета «Поднятой целины» такова: «Любая подвижка к повествованию сбивается, размазывается вставными никудышными рассказами и монологами, да все больше часовыми пустобрешествами одного Щукаря»<sup>123</sup>. Дробность и нестройность композиции текста романа А. Солженицын склонен мотивировать просчетами в системе образов произведения. С точки зрения автора статьи, у М. Шолохова возникают сложности с тем, чтобы скрепить вторую часть произведения с первой.

На наш взгляд, композиция как «Поднятой целины», так и «Тихого Дона» скрепляются образной тканью, сюжетно-фабульной логикой, единством биографической динамики персонажей, а также генеральными линиями-лейтмотивами текста: преемственной динамикой пейзажа,

---

<sup>122</sup> Солженицын А. По донскому разбору // Вестник русского христианского движения. Париж; Нью-Йорк; М., 1984. № 141. С. 223.

<sup>123</sup> Там же. С. 224.

соотношением социальных конфликтов и психологических (динамических же) портретов героев, что в совокупности представляет собой систему композиционных приемов, характерных для творчества писателя.

М. Шолохов стремится к созданию развернутой системы образов, чтобы перевести повествование в сферу изображения человеческих характеров, оценить донской мир в момент глубочайшего кризиса, когда ради неизвестных целей ломается вековой уклад, мироощущение, образ жизни донцов. Ни А. Солженицыну, ни Г. Ермолаеву не удалось почувствовать того, что совершенно очевидно, например, для Г. Раковского: «Поднятая целина» — попытка автора вернуться к теме донского космоса в момент его распада, показать в очередной раз, как единство человека, общины и природы перемалывается жестокими жерновами беспощадной истории, о правоте которой в открытую сам М. Шолохов в романе от лица автора пытается не рассуждать.

Именно такая позиция позволяет представить сложную систему отношений между тезаурусами М. Шолохова и критикой США и русского зарубежья 50-х — 70-х гг. прошлого века.

*А. Б. Щербаков*

### **«ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ»: РЫЦАРЬ И ОБЩЕСТВО**

При изучении влияния средневекового европейского общественно-го сознания на культуру необходимо, прежде всего, опираться на существующую традицию использования тезаурусного подхода<sup>124</sup>, который открывает новые возможности для современной гуманитарной науки. Вал. А. Луков и Вл. А. Луков определяют тезаурус как «структурированное представление и общий образ той части мировой культуры, которую может освоить субъект»<sup>125</sup>.

---

<sup>124</sup> Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вал. А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А. И., Луков В. А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. М., 1999. С. 126–189; Луков Вал. А. Тезаурусная концепция социализации // Дискурс: Социол. студия. Вып. 2: Социальная структура, социальные институты и процессы. М., 2002. С. 8–19; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003.

<sup>125</sup> Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Тезаурусный анализ мировой культуры: Вып. 1. М., 2005. С. 26; С. 4.

Тезаурусный подход предполагает восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода, причем ядро тезауруса составляют ценностные приоритеты. Отметим предпочтительность тезаурусного подхода «при исследовании взаимодействия светской и религиозной культуры»<sup>126</sup>.

В последние десятилетия авторов все более и более привлекает культурно-исторический аспект исследования «Песен о деяниях» и, традиционно, особое внимание уделяется «Песни о Роланде» в качестве центрального памятника всего каролингского эпоса. Так, например, хотя в своих работах по религиозной, философской и эстетической мысли в средневековой Европе известный американский исследователь Д. Робертсон (в качестве примера можно привести его сборник «Essays in medieval culture»<sup>127</sup>) в первую очередь исследует отражение ценностных приоритетов средневекового общества в рыцарском романе, в частности, в творчестве Кретьена де Труа, он неоднократно обращается и к произведениям «Chansons de Geste», и к «Песни о Роланде» — в первую очередь. Произведения старофранцузского героического эпоса, сформировавшиеся в воинской среде, на роль главного героя выдвигают воина.

Вне всякого сомнения, культура европейского средневековья в своей основе — культура военно-религиозная. Подробно рассматривает процесс ее формирования итальянский исследователь Франко Кардини в работе «Истоки средневекового рыцарства»<sup>128</sup>. Речь здесь идет о трех основных периодах, принципиально различающихся по общественно значимым ценностям, воззрениям и общественной структуре, однако каждый из этих периодов подготавливает последующий. Система ценностей, представлений и форм поведения берет свое начало в варварской эпохе, поразительно преобразуется после принятия христианства и в каролингское время, и, наконец, достигает апогея в эпоху развитого феодализма и построения национальных государств в Европе, сохраняя на всем пути реликты шаманской культуры воинов.

«Феодализм — прежде всего система личных связей, иерархически объединяющих членов высшего слоя общества», — это определение принадлежит лидеру «школы анналов» Жаку Ле Гоффу<sup>129</sup>. Хочется убрать слово «высшего»: все общество, от сеньора до крестьянина, было

---

126 Тарасов А. Б. Моделирование мира праведничества: тезаурусная парадигма Л. Н. Толстого // Тезаурусный анализ мировой культуры. Вып. 1.

127 Robertson D. Essays in medieval culture. Princeton (N. J.), 1980.

128 Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987.

129 Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. М., 1992. С. 89.

взаимозависимо. Как и знатный барон, крестьянин был «человеком сеньора».<sup>130</sup> Материальной основой связей обычно выступает аграрная база — земельная собственность, бенефиций или лен, который сеньор жаловал своему вассалу за службу и клятву верности.

«Средневековая символика начиналась на уровне слов»<sup>131</sup>, получая продолжение в языке жестов. «Сир, я становлюсь вашим человеком» — говорил вассал, принося оммаж сеньору, и вкладывал свои сомкнутые руки в руки сеньора. Вассал приносил сеньору фуа (клятву верности), за которой мог следовать, как, например, во Франции, взаимный поцелуй, после чего он считался «человеком сеньора» («*homme de bouche et de mains*»). Даже в военно-монашеских орденах принятие нового члена в орден строилось примерно таким же образом; в завершение присяги командор поднимал неофита с колен и целовал в губы<sup>132</sup>. По вассальному договору, вассал помогал сеньору советом (*consilium*), участвуя в созывавшихся сеньором собраниях вассалов. Другая, и более важная, обязанность — помощь (*auxilium*), причем помощь понималась прежде всего как военная служба, но реже — как и помощь финансовая. Обязанностями вассала становилось участие в сеньоральном управлении, судопроизводстве и служба в войске. Обязательства были взаимными: в случае вероломства вассала сеньор мог принять меры — вплоть до конфискации фьефа<sup>133</sup>. Если же не выполнял свои обязательства сеньор, вассал мог отказать ему в верности. Как правило, это сопровождалось отказом от фьефа. Фьеф передавался во время церемонии инвеституры. Она представляла собой символический акт вручения вассалу какого-либо предмета — штандарта или жезла, меча, перстня, кинжала, перчатки. Церемония эта, как правило, следовала за клятвой верности и оммажем. «До XIII века передача фьефа оформлялась письменным актом лишь в исключительных случаях. Феодализм был эпохой жеста, а не письменного слова»<sup>134</sup>.

---

<sup>130</sup> Там же. С. 269.

<sup>131</sup> Там же. С. 309.

<sup>132</sup> И это послужило одним из источников обвинений в адрес храмовников. Подробнее см., напр.: Амбелен Р. Драмы и секреты истории. М, 1993. С. 36–37.

<sup>133</sup> Впрочем, это было не просто. Такие меры принимались только по решению совета вассалов (подобные тяжбы описаны у Мориса Дрюона в серии исторических романов «Проклятые короли»). Из обычной практики выпадали дела исключительного характера, например дело Жилия де Монморанси-Лаваль, барона де Рэ, маршала Франции, рассматривавшееся в Нанте в 1440 г.

<sup>134</sup> Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. С. 90.

Церемония инвеституры была применима и к другим случаям, значениям в том числе. Этот мотив в «Песни о Роланде» встречается неоднократно: Ганелон, отправляясь посольством к Марсилию, получает от Карла жезл и перчатку (320), Роланд, назначенный командовать арьегардом, получает от Карла перчатку (764) и лук (767) (Явный отголосок одной из ранних стадий развития сказания: лук был символом королевской власти в каролингскую эпоху); в мире «язычников» эти акты тоже в ходу — вот что говорит Балиган, отправляя двух баронов гонцами к Марсилию:

2677 Я дам мою перчатку вам с собой  
Ему наденьте на руку ее,  
Вручите жезл вот этот золотой.

2680 Пусть утвердиться он в правах придет,  
И на французов гряну я войной<sup>135</sup>.

Здесь мы видим не только акт подтверждения оммажа Марсилию Балигану, но и обещания Балигана, как сеньора, защитить своего вассала.

Есть мотив и ритуального поцелуя в ходе клятвы верности. Ганелон, закрепляя свой договор с маврами, лобызает их:

625 Ответил Ганелон: «Да будет так»  
Облобызал язычника в уста.

Присутствует мотив клятвы на мече (тирада XLVI):

607 Морглес он взял, поклялся на мощах:  
Их в рукоять меча он вделал встарь.

Мотив вассальной службы выражается в основном в службе военной. Здесь примеров приводить не надо: в тексте поэмы неоднократно подчеркивается, что воины — прежде всего вассалы. Обе армии представляют собой войска вассалов, несущих службу в интересах сеньора. Вассальная верность мавров симметрична вассальной верности французов; отсюда монолитная концепция борьбы как столкновения двух компактных масс.

Вассалы в поэме — идеальные вассалы, они полностью соответствует тому образу, который дан Роландом в его знаменитой сентенции (1008–1116). Единственный изменник в поэме — Ганелон, однако он честно и добросовестно выполняет свой вассальный долг в качестве посла

---

<sup>135</sup> Здесь и далее цитирование пер. Ю. Коренева по изд.: Песнь о Роланде // Западно-европейский эпос. Л., 1977.

к Марсилию. «Предает» же он, реализуя свое законное, как считает, право на уособицу. В тираде XXIV Ганелон объявляет, беря в свидетели Карла, вражду Роланду и его друзьям, Оливье и пэрам. Соответственно, вражда объявлена и их вассалам, которые составляют войско Роланда при Ронсенвале. Вот как оправдываются Ганелон на суде:

3769 ...Ходил я с императором в поход,  
3770 Ему был предан телом и душой,  
Но на меня Роланд замыслил зло,  
Ко мне жесткой воспылал враждой,  
На муки и на казнь меня обрек,  
Послал меня к Марсилию послом.  
3775 При всех Роланду вызов брошен мой,  
Его и пэров вызвал я на бой.  
Всю нашу ссору видел сам король.  
Я только мстил, и нет измены в том.

Неудивительно, что речь Ганелона встречает некоторое сочувствие собравшихся на суд баронов. (Еще одна реалия феодального строя — баронский суд, в ходе которого решается судьба «недостойного» вассала. Таким образом, реализуется еще одна функция вассалитета — обязанность участвовать в судебной деятельности сеньора.) Ганелона удастся осудить только после судебного поединка его родича Пинабеля с Тьерри: спорный вопрос выносится на суд божий.

Другая важная обязанность вассала — участие в советах, также неоднократно реализуется в поэме: с вассалами держит совет Марсилиий (тирада II, III, IV), Карл:

167 Карл — император под сосной воссел  
Сошлись к нему бароны на совет.

Вообще мотив советов в поэме довольно част. Встречается и классический пример церемонии инвеституры и передачи фьефа:

222 Желает заключить Марсилиий мир,  
Вам руки в руки, как вассал, вложить,  
И в лен у вас Испанию просить.

В общественной жизни герой обычно озабочен вопросом наследования своего феода:

315 Я вас прошу ему [сыну] отдать мой лен.

Это говорит Ганелон, отправляясь, как считает, на верную смерть. То есть, речь идет не о передаче лена по наследству, а о праве собствен-

ности сеньора на данный феодал (что во Франции было признаком чуть более раннего времени).

Таким образом, право феодальной собственности сыграло не последнюю роль в решении Ганелона ехать послом к маврам. Если бы не поехал, то, как вассал, не выполняющий свои обязательства, лишился бы феодала, а если погибнет в ходе посольства — за достойную службу отца Карл передаст феодал сыну Ганелона — Балдуину. Таким образом, здесь возникает еще один мотив — самопожертвования ради чести и достоинства (достоинство в средние века неотделимо от имущественного положения) своего рода. Здесь мы вплотную подходим к еще одному важному моменту в образе рыцаря — теме семьи.

Для средневекового общества, предельно традиционного в своей основе, взаимоотношения индивида и семьи, причем семьи в самом широком понимании — патриархальной или племенной, играли первостепенную роль. Всякий человек определялся принадлежностью к семье. И все три существующие вариации основной эпической идеи старофранцузского эпоса вслед за Бертраном де Бар-сюр-Об соотносятся с тремя семьями — королевским родом, родом Гарена де Монглан и родом Дона де Майанс; роды и их представители наделяются определенными качествами, передающимися из поколения в поколение<sup>136</sup>. «Жеста крестовых походов» соединяет потомков Гарена и потомков Доона в едином мистическом порыве.

Семья была иерархической структурой. «Под руководством своего главы она подавляла индивида, предписывала ему и собственность, и ответственность, и коллективные действия»<sup>137</sup>. Линьяж (кровная общность, состоявшая из свойственников) определяет реалии жизни рыцаря, его мораль, его обязанности. Члены линьяжа были связаны узами солидарности, которая проявлялась на поле боя, в вопросах чести и, с особой силой, в — кровной мести. Эта тема развивается в одной из наиболее известных поэм — «Рауль де Камбре». Мотив в «Песни о Роланде» реализован абсолютно четко — в сцене боя с полчищами Балигана Карл призывает:

3411 Отмстите лишь за родичей сполна  
За всех, кто в Ронсевале пал вчера.

---

<sup>136</sup> Щербаков А. Б. Классификация эпических поэм средневековой Франции по Бертрану де Бар-сюр-Об и ее правомочность // IX Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. Материалы научной конференции. М., 1997.

<sup>137</sup> Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада». С. 262.



Более слабо это представление реализуется в тех сценах боя, где мавру удается сразить француза: отмщение следует незамедлительно, причем, как правило, от руки сеньора или родича убитого.

Действия представителя линьяжа переносятся и на остальных его членов. Мотив реализуется постоянно, Роланд, например, долго отказывается затрубить в Рог в Ронсевальском ущелье, чтобы позвать Карла на помощь, из страха обесчестить тем самым свою родню. Позор Ганелона падает и на его семью: недаром родственники так отчаянно пытаются защитить его, в том числе, рискуя собственной жизнью. Когда Пинабель погибает в поединке с Тьерри, казнят не только Ганелона, но и тридцать его родственников. Как уже говорилось, Ганелон едет в посольство к Марсилию прежде всего в интересах семьи: если не поедет, то лишится феода и опозорит семью, а если поедет и погибнет, то чести его роду прибавится, а его сын Балдуин, в ознаменование заслуг отца, унаследует феодал и его честь и достоинство (заслуги отца во многом переносились на сына). Фактически, единство рыцарского войска во многом объясняется именно общностью его в виде линьяжа. Где это было нарушено, немедленно следовали военные поражения.

«Линьяж соответствует агнатическому роду, цель и основа которого — сохранение общего имущества — патримония. Специфика его феодальной разновидности заключается в том, что для мужчин линьяжа военные функции и отношения личной верности были столь же важны, как и экономическая роль семьи. Но этот комплекс чувств и интересов нагнетал в феодальной семье крайнюю напряженность, драматизм в отношениях преобладал над верностью»<sup>138</sup>. Соперничество двух братьев: власть была в руках того из братьев, за кем прочие признавали способности командира. Часто такое соперничество приводило к открытой вражде: не исключено, что корни вражды Ганелона и Роланда лежат как раз здесь: пасынок не может быть, считает Ганелон, более достойным, чем родной сын. В тексте этот мотив не развит, однако, вполне вероятно его присутствие: *Chansons de geste* изобилуют семейными драмами.

Особое значение в агнатической семье придавалось отношениям племянника и дяди. В «Песни о Роланде» несколько таких пар (Карл — Роланд, Марсилиус — Аэльрот), причем чаще всего именно племянники командуют войсками в отсутствие дяди<sup>139</sup>. Сын, прямой наследник, чаще

---

<sup>138</sup> Там же. С. 263.

<sup>139</sup> Интересно, что это прослеживается не только в Европе. Курд Нур-ад-Дин возвышает своего племянника, Салах-ад-Дина ибн Айюба. Даже в средневековой Японии,

всего лишь упоминается. Женщина в семье находится в подчиненном положении, она не в чести в мужском, военном обществе, однако женщины из высших слоев общества пользуются определенным уважением.

Трудно что либо сказать о положении женщин в «Песни о Роланде», замечу только, что роль Брамимонды при дворе Марсилия довольно значительна: она общается с посланцем, дает советы самому правителю. Роль Альды в «Песни» сведена к минимуму, однако обращает на себя внимание тот факт, что после смерти Роланда Карл предлагает Альде другого жениха из того же линьяжа — своего сына. Дети в «Песне о Роланде» не присутствуют вовсе.

Своего рода семья — воинская группа. Она отличается от обычной семьи, изначально обладает ценностями, которые коренным образом различают ее и род. Вождь комитата (дружины) становится благодаря собственной доблести, а не потому, что «в силу божественного происхождения» король в состоянии обеспечивать процветание и мир вверенного ему социума. Вождями становятся по доблести, а не только вследствие благородства происхождения. У древних германцев вожди, хотя фактически все свободные обязаны владеть оружием, набирают личные дружины, чаще всего — из изгоев. С развитием феодального общества дружины, вследствие их ведущей роли на войне и роли главной опоры короля («десница Карла» — Роланд), выделяются в особое сословие, которое, вследствие большого количества браков в своей среде, приобретает черты линьяжа. Семья, в то же время, во многом служит моделью для комитата, причем не только социальной, но и ритуальной. Таким образом, солидаризм родоплеменной интегрируется с солидаризмом функциональным. В комитате юноша обретает нового отца, новых братьев — в более раннее, германское время, и, позднее, во время феодальное, биологические отец и братья — также члены комитата, как общности не только функциональной, но и биологической. Члены комитата, как и члены семьи, не просто равны, но одинаковы, взаимозаменяемы. Различия между ними стираются (вспомним, что после гибели Роланда Карл предлагает Альде другого жениха, такого же члена комитата — линьяжа

---

с учетом строгого порядка наследования, племянники играют особую роль. Сибата Кацуиэ в ущерб собственным сыновьям приближает племянника Сакуму Гэмбу, что стало причиной падения клана Сибата, и даже Тоётоми Хидэеси во время похода против Токугавы в 1583 г. руководителем рейда на Микаву делает не Икэду Сёню, вдохновителя операции и главу клана, чьи воины в основном и составляли участвовавшие в ней четыре корпуса, а своего племянника, шестнадцатилетнего Миёси Хидэцуга.

— своего сына). Глава семейства прежде всего обеспокоен сохранением силы своего отряда. Вождь является «отцом» воинского семейства в общественном смысле, хотя это не исключает и личных привязанностей, тем более, что речь идет уже не просто о комитате, а о комитате, превратившемся в линьяж (привязанность Карла к своему племяннику Роланду). Вождь комитата — первый среди равных, он такой же воин, как и все остальные. Этот мотив в «Песне о Роланде» реализован крайне четко, вожди (Карл, Роланд, Марсили, Балиган) всегда лично ведут свои войска, всегда — в гуще боя. Роланд и Балиган гибнут в бою, Марсилию отрубает руку. Интересен в этом плане образ Готье — он один из всего отряда подчиненных ему людей остается в живых, однако ничего страшного с точки зрения вождя в этом нет: недопустимо, чтобы погибал вождь, а комитат при этом оставался цел. Эта функция также реализована, более того, сразу же после боя Готье, как вассал Роланда и член его комитата, спускается с гор и дерется уже в качестве рядового в отряде Роланда (а, точнее, в том, что от отряда осталось), и гибнет из этой тройки — Роланд, Турпен, Готье — первым. В бою же в горах главным является то, что, погибнув, отряд выполнил боевую задачу. В то же время крайне интересен момент, когда Роланд чувствует ответственность за вверенных ему людей, и скорбит о них после их гибели.

Таким образом, с одной стороны в поэме представлена четкая феодальная иерархия, с другой — в бою все равны.

Однако здесь оказывается значимым еще один момент: равными в бою являются только члены комитата, куда не входят ни слуги, ни повара. Пожалуй, это представление чуть более позднего времени, когда произошла четкая социальная дифференциация. Чуть раньше, когда комитат еще не превратился в своего рода линьяж, то есть был открытой системой, участие в бою слуг было вполне приемлемо:

Смерть благородного воина от рундука в «Песни о Нибелунгах» никого не удивляет, более того нападение гуннов на бургундов начинается как раз со слуг. В «Песне о Роланде» герои, вероятно, слуг просто не заметили бы и отправились искать равного, благородного противника. Тем более, смерть рыцаря от рундука или скамьи в «Песни о Роланде» невозможно представить. Все это — результат социальной дифференциации общества и превращения комитата в закрытую систему.

Таким образом, государь защищает, кормит и покровительствует своим. Они воюют за него. От государя свита ожидает получения в дар прежде всего оружия, а также коней и золота. Постоянный атрибут вож-

дя — его щедрость. Товарищи сражаются за него, он же по окончании сражения щедрой рукой рассыпает добычу. Верность воина своему вождю заключается прежде всего в сыновней любви (мотив присутствует в «Песни о Роланде»: вспомним сцену посольства Бланкандрена и прибытие мавра в сад, где отдыхает Карл со своими приближенными: чем не идиллическая картина доброго и мудрого отца со своими любящими и почтительными сыновьями. Нельзя сказать, что мотив четко выражен, однако по отношению к Карлу его можно обнаружить неоднократно), во-вторых, в благодарности за получение дара. Этот мотив в «Песни о Роланде» также реализован, причем достаточно четко:

397 «Они ему верны и он им мил.

Он не жалеет золото для них.

Им брони, мулов, шелк, коней дарит.

Союз закрепляет и принятый подарок: вспомним дары мавра Ганелону.

Следует отметить, что в побуждениях рыцарей Карла наиболее важную роль играют побуждения иного характера: дух военного мессианства<sup>140</sup>, то есть идея построения всемирной христианской империи с императором — мессией-защитником во главе диктует ценностные установки. Отсюда проистекают верность империи, которая становится образованием не только политическим, но и сакральным, увеличение ее мощи и ее территории, наконец, идея миссионерства. Условием прекращения боевых действий становится обещание Марсилия креститься.

Таким образом, важнейшую роль начинает играть империя, на вершине иерархической пирамиды стоит Карл — мессия-заступник, наместник Бога.

Заметны в поэме связи не только вертикальные, иерархические, но и горизонтальные, в числе которых необходимо отметить, во-первых, институт пэрства, то есть существование вассалов, которых сеньор считает равными себе (в поэме титул «пэр» упоминается настолько часто, что нет даже нужды ссылаться на текст), и, во-вторых, воинское братство. В данном случае, братство по оружию — почти что побратимство. Жизнь и богатство вместе, у братьев по оружию общая жизненная субстанция — кровь, хлеб, пиво, обладающие сакральной сущностью. Такой институт, как воинское побратимство, более характерен для варварской эпохи, но и в рыцарскую эпоху заметен комплекс его характерных черт

---

<sup>140</sup> Военного мессианство франков исследуется в работе: Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства.

— чувство корпоративной общности, понимание дружбы, желание разделять общую участь своей группы. Один герой в отсутствие другого становится половинчатым. Мотив этот реализован полностью: отважный Роланд и мудрый Оливье только сообща в состоянии достичь совершенного рыцарского равновесия между отвагой и мудростью.

Таким образом, в «Песни о Роланде» в процессе создания образа рыцаря отразились в качестве его составляющих все основные связи средневекового общества, как горизонтальные, так и вертикальные, структура общества и даже представления, являющиеся реликтами «темных веков».

Образ боевых действий наиболее ярко показывает поэму, как «песнь о деяниях» именно рыцарей. Он целиком и полностью принадлежит эпохе расцвета рыцарства и его борьбы за гегемонию. Выражается это прежде всего в показе войны как столкновения двух компактных масс равных по «достоинству» противников. С одной стороны выступают доблестные вассалы, бароны и графы, и с другой — тоже вассалы, бароны и графы. Дело здесь, пожалуй, не только в симметричности эпического мира в поэме как произведении эпико-импровизационного стиля: равный должен драться только с равным<sup>141</sup>.

Следует обратить также внимание и на то, что бой распадается на ряд поединков; как уже говорилось, общий вес групповых схваток невелик. Это — также реалия рыцарского времени; Цезарю, скажем, и в голову бы не пришло описывать таким образом действия своих легионов, и в «Песни о Сиде», и в «Песни о Нибелунгах» по сравнению с «Песнью о Роланде» общих схваток значительно больше.

Рыцари действуют копьем и мечом. Это — характерные для тяжелой кавалерии виды оружия. Оружие дистанционного боя — луки и дротики — считается «нечестным» видом оружия. Оно — только для мавров. Такое представление о луке как раз характерно для рыцарей. Меч имеет личную характеристику, что подчеркивается наречением его именем собственным. В «Песни о Роланде» эта традиция, унаследованная от германской военной магии, также четко выражена. Меч Роланда несет имя Дюрандаль (Durendal), что означает либо «твердый» (от «dur»), либо «долго сохраняться», «быть прочным» (от «durer»). Имя меча Карла

---

<sup>141</sup> Эта тема затронута в интересной диссертации: Bancourt P. *Les musulmans dans les chansons de geste du cercle du roi*: Т. 1–2. Р., 1982, где рассматриваются образы мусульман в «Песнях о деяниях», относящихся к «Королевской жесте». Автора интересует в первую очередь внутренний мир и внешний облик персонажей-мусульман, представления о мусульманском мире, отраженные в поэмах.

— Жуайез (Joieuse), что означает «радостный». Имя меча Оливье — Альтеклер (Halteclere), что означает «высокосветлый».

Следует отметить бранные вызовы врагу, похвальбу перед боем, краткие «эпитафии» поверженному противнику. Этот мотив также характерен для всех времен и народов.

Мы пришли к выводу, что образ боевых действий, как одна из важнейших составляющих образа рыцаря, целиком и полностью принадлежит рыцарской эпохе, не считая, однако, тех моментов, которые были распространены во всем мире.

Значительное количество мотивов поэмы ложится на вооружение и доспехи рыцаря. Подробный анализ текста поэмы (и не только «Песни о Роланде», но «Песни о Гильоме», «Рауле де Камбре», «Гуона Бордосского» и других поэм) и в плане исследования предметов материальной культуры, нашедших свое отражение в ее тексте сделал Виоле-ле-Дюк. Он пришел к несколько сомнительному выводу, что в тексте поэмы, за исключением некоторых случаев, описывается рыцарское вооружение примерно XI века, состоящее из кольчуги, норманнского шлема, вероятно — с наносником, а также расписного щита с умбоном-навершием. Иногда речь идет о реликтах куда как более ранних эпох, в частности, о пластинчатых панцирях<sup>142</sup>.

Рыцарям противостоят мавры, которые также облачены в кольчуги, однако удельный вес панцирей, пластинчатых или чешуйчатых, у мавров значительно выше. В качестве защиты головы мавры также используют сфероконические шлемы, а щиты у них круглые, скорее всего из дерева. Один раз в поэме упомянут расписной щит, обтянутый кожей. Основное оружие в бою — копья и мечи. Луков, бывших в ходу у тяжелой кавалерии франков, рыцари в поэме не применяют. Мавры также используют копья и мечи, а в качестве «подлого оружия» — луки и стрелы.

В поэме меч именуется *eree* — термин, употребительный в отношении клинкового оружия и по сей день, под *eree* обычно понимается шпага, однако до XV века слово подразумевало меч<sup>143</sup>. Сам термин появляется не ранее конца VIII века. Следует оговориться, что в большинстве случаев все существующие классификации предметов вооружения

---

<sup>142</sup> Viollet-le-Duc M. Dictionnaire Raisonné du Mobilier Français de L'Epoque Carlovingienne à la Renaissance. P., 1874. Т. 5 (напр., p. 367–369).

<sup>143</sup> Ibid. (напр., p. 366–365). Также в: Stone G.G. Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armor. N. Y., 1934. P. 67; Muller H., Kolling H. Europäische Hieb und Stichwaffen aus der Sammlung des Museums für Deutsche Geschichte. B., 1981.

были предприняты в конце XIX — начале XX века, и по отношению к памятникам заметны разночтения.

Реально в каролингскую эпоху вооружение наиболее знатных и богатых дружинников составлял пластинчатый доспех (*brunia*), который по капитулярию Карла Великого оценивается в 12 солидов, что равно стоимости 12 коров или 6 волов, простой меч, *spatha* или *scogilum*, стоивший от 3 до 7 солидов. Однако поэма просто переполнена доспехами как со вполне реалистической отделкой (золочение, насечка золотом), так и с совершенно фантастической (отделка чеканным золотом, самоцветами в оправах, навершиями на щиты из хрусталя и самоцветов). Несомненно, здесь во многом упор делается на создание чарующего зрительного образа тем более, что доспехи как каролингской, так и последующих эпох вплоть до XV века как у христиан, так и у мусульман были просты и функциональны.

Такие (или похожие, потому что навершия из хрусталя — уже слишком даже для самой «варварской» эпохи) доспехи были в ходу несколько раньше, а именно — в позднем Риме. В частности, особо следует отметить шлем кавалерийского офицера из чеканного серебра с вправленными в серебро самоцветами. Дальнейшим развитием такой традиции «великолепия» стали доспехи, применявшиеся германскими народами в VI–VII веках. «Многие англо-саксонские вожди пытались имитировать военное великолепие императорского Рима. Шлем короля [с личиной, наушами, назатыльником, гребнем, отделанным литыми золотыми рельефными пластинами] комбинирует элементы римского кавалерийского парадного шлема с декоративным стилем шведской Вендельской культуры...»<sup>144</sup>, — так описывает английский исследователь Дэвид Николл шлем англо-саксонского вождя VI века. Хорошо известны германское, славянское и скандинавское вооружение, отделанное поистине с варварским великолепием. Ярким примером могут послужить вещи из погребения Вальсгарде в Швеции<sup>145</sup>. Вполне понятно, что память о таком великолепии сохранялась еще достаточно долго, пусть даже и в смутном и мифологизированном виде, тем более что викинги вполне могли орудовать в доспехах, относящихся к «вендельской культуре» даже в конце VIII — начале IX веков. Важен и социальный статус владельцев подобных доспехов. Римская армия была армией массовой, подраз-

---

<sup>144</sup> Nicolle D. *Arthur and the Anglo-Saxon Wars*. L., 1985. P. 34.

<sup>145</sup> Arne T. J. *Le necropole de Vendel*. Stockholm, 1927. См. также: Sune L. *Vendel-time finds from Valsgarde in the neighborhood of old Uppsala* // *Acta Archaeologica*. L., 1936.

деления носили единообразное вооружение. Богато изукрашенные доспехи оказались отличительным признаком кавалерии, резко выделяясь на фоне пехотных шлемов Imperial Gallic или Imperial Italic и стандартного доспеха — *Lorica Segmentata*. Кавалерийские шлемы оказались настолько перегружены декоративными элементами, что шлем всадника из Тайленхофена (Государственный коллекция доисторических древностей в Мюнхене) П. Конолли называет «вершиной римской безвкусицы»<sup>146</sup>. Представляется, что римляне, люди практичные, не стали бы производить столь дорогого и не слишком функционального вооружения, не будь на то потребности. У противостоявших им варваров даже простой шлем отличал вождя или героя, а нечто подобное могло принадлежать только королю. Вероятно, римская конница казалась германцам войском небожителей. В более позднее время богато декорированное оружие стало вещью сугубо статусной, безошибочным признаком знатности и богатства владельца. Такое представление, хотя и в меньшей степени, сохранилось и в посткаролингскую эпоху.

Остановиваясь на богатых доспехах мавра, певец подчеркивает тем самым его статус, поверженный враг — великий воин или член знатной семьи. В то же время, вооружение, начиная с каролингской эпохи, шло по пути максимальной простоты и функциональности. Даже у мусульман эпохи Реконкисты и Крестовых походов можно встретить в основном затейливо расписанные деревянные или кожаные щиты и шлемы, где наибольшее украшение — насечка золотом. Таким образом, вполне вероятно, что в «Песни о Роланде» столь богато декорированные доспехи являются, с одной стороны, воспоминанием о «варварской» эпохе, с другой стороны — реализуют потребность «очарования видимости» у слушателей и у самого певца. Следует также заметить, что доспехи, как элемент внешности героя, слиты с его поведением и действием в единый комплекс.

Сюда же можно отнести и штандарт с драконом (или в виде дракона), который был знаком Балигана. Было уже приведено библейское объяснение этому штандарту, как знаку Антихриста (раздел «Эволюция сказания»). Однако есть и другое объяснение. Именно такие штандарты использовались скифо-сарматами, от них штандарты с драконом перенял Рим; такие же драконы были на штандартах кельтов. вполне возможно, что и это воспоминание об ушедшей эпохе.

---

<sup>146</sup> Конолли П. Греция и Рим. М., 2000. С. 237.



Однако одно не исключает другое, и боевой штандарт кельтов или римлян в сознании живущих на три или четыре века позже франков вполне мог ассоциироваться с Антихристом.

В ходе нашей работы над серией статей, посвященных битве при Гастингсе в 1066 году и военной культуре XI века, штандарт в виде дракона возник опять. Именно красный дракон реял над войском Гарольда Годвинсона в день падения англо-саксонского государства<sup>147</sup>. Многими в норманнской армии этот штандарт был воспринят именно как антихристово знамя, тем более что Вильгельм получил на свой поход папское благословление и над его войском вилял папский штандарт, несомый Эсташем Булонским. Интересно, что связь битвы при Гастингсе и «Песни о Роланде» обнаруживается систематически, если даже не учитывать ту роль, которую играли творения поэтов времен Элеоноры Аквитанской в сакрализации власти королей норманнской Англии. Однако считать «дракона» указанием на битву при Гастингсе мы не имеем никакого права, скорее всего, мы имеем дело с многовековыми наслоениями, которые в каждую новую эпоху казались сказителям значимыми и актуальными.

*Отец П. Карташев*

## **ПЛАСТЫ РЕАЛЬНОСТИ И КУЛЬТУРЫ В ЭССЕИСТИКЕ ШАРЛЯ ПЕГИ**

Крайности субъективизма, возникающие в развитии гуманитарных наук наших дней, вновь поставили перед современными учеными непреходящую задачу поисков адекватной объективности научных исследований, обновляемой в соответствии с требованиями эпохи. Так в гуманитарной области знаний за истекшее десятилетие сформировалась тезаурология.

Тезаурусный подход к изучению феноменов культуры и, в частности, литературы, является не просто своеобразным синтетическим актом, в механическом усилии сопрягающем различные гносеологические планы и аспекты, но методом познания, применение которого выделяет и

---

<sup>147</sup> Дзысь И., Щербаков А. Армия Вильгельма Завоевателя // Цейхгауз. 2000. № 2. Также: Grape W. The Bayeux Tapestry. N. Y., 1994; Gravett C. Hastings 1066. The fall of Saxon England. L., 1992.

усиливает в соединении умозрительных планов — субъективного и объективного, личного и общезначимого, дискретного и непрерывного — функционирование какой-либо составляющей бинарного целого в контексте своей противоположности. Но не поочередное или параллельное усиление диалектических противоположностей представляется внутренней предельной целью тезаурусного метода: его смысл просматривается в иной аксиологической перспективе, в которой сокровища глубоко личного обретают язык и формы общезначимого характера; личное, не умаясь и не трансформируясь, но, пребывая как бы в некоей сокровищнице — собственно в тезаурусе, становится достоянием множества личностей.

Таким образом, тезаурусный подход, призванный по определению претворять разрозненное в стройность и завершенность, находить самобытному соответствия, а на темное проливать свет, обнаруживает свою особую плодотворность в опыте осмысления творчества писателей и мыслителей, которых трудно, если не невозможно, отнести к какому-нибудь определенному литературно-художественному направлению или философской школе. Подобным, «ни на кого не похожим поэтом» (С. С. Аверинцев), богословствующим философом, издателем и публицистом был во Франции Шарль Пеги (1873–1914). При первом приближении ко всему, что написано им стихами и прозой, создается впечатление мыслительной неупорядоченности, стихийной разбросанности в освещении проблем и в выборе тем. Первые впечатления, впрочем, скоро исчезают при более глубоком знакомстве с Пеги, и он все отчетливее видится читателю как человек предельно искренний, волевой и честный, соединивший, сплавивший в горении юношеской чистоты и максимализма разнообразные впечатления и ценности истории и современности.

В тезаурусном методе исследования культуры важна категория единства, выступающая организующим, структурирующим моментом в составлении «общего образа» части мировой культуры или творчества отдельного художника. «Единство тезауруса, — пишут в работе «Тезаурусный анализ мировой культуры» Вал. А. Луков и Вл. А. Луков, — обеспечивается субъективно через единство личности»<sup>148</sup>. В этом аспекте личность Ш. Пеги уникальна внутренним единством своих стремлений и усилий. Читателям Пеги важно проникнуть сквозь поверхность его многословия и высокопарности, чтобы обнаружить и осознать глубин-

---

<sup>148</sup> Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный анализ мировой культуры // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. М., 2005. С. 5.

ную связность, логичность и целесообразность всех его наблюдений, описаний и рассуждений, составляющих в совокупности законченное, но и открытое новым прочтениям, явление творческого подвига мыслителя и поэта.

Итак, эссе Шарля Пеги представляют собой лавинообразные публицистические высказывания, нерегламентированные ораторские выступления, которые содержательно тяготеют к философскому и фрагментами богословскому осмыслению реальности. В них ярко выражена и литературная тема, которая не только дополняет и уточняет основную мировоззренческую линию, приводя свои специфические примеры в подтверждение главных тезисов, украшая логику философских раздумий поэтическими иллюстрациями, но в черед своего явления под пером автора она сама становится главной, так как доминирует у Пеги всегда чувство, с одинаковой и равноправной энергией выражающее себя в том, что его в течение монолога волнует: будь то диалектика милости и права в общественно-историческом процессе, дело Дрейфуса, философские системы Декарта и Бергсона, военная угроза Франции со стороны Германии, современное священство Католической Церкви или, наконец, прекрасные строки — то есть слова и образы поэтов и драматургов. В первую очередь поэтов и драматургов, гораздо менее прозаиков-беллетристов и эссеистов.

Для творческого метода Пеги-эссеиста характерно постепенное наложение или проникновение одной темы в следующую, незаметно возникающую, по крайней мере на взгляд обыкновенного читателя, в недрах предыдущей. Эта психологическая и, следовательно, стилистическая особенность его метода напоминает феномен интерференции в физике, когда встречные или однонаправленные звуковые волны резонируют одна в другой и в этом движущемся сочетании рождаются новые перспективы, дают себя непосредственно ощущать такие ассоциации, которые не наблюдаются в каждой теме или проблеме, взятой в отдельности. В этом плане о Пеги можно говорить как о мастере перекликающихся ассоциаций, аллюзий и внушений.

Внутренняя, в тексте, тематическая неразграниченность, нестрогость дополняются у Пеги еще одним его свойством: он увлекается каким-либо возникшим по ассоциации предметом настолько, что, кажется, забывает о начальном, заявленном вопросе, бросает его и на десятки страниц отдается новой, близкой, проливающей свет на первую, но все же другой фигуре, другой проблеме. Такова, например, фактура или,

глубже, структура двух его известных, посмертно опубликованных текстов: «Очерка о г-не Бергсоне и бергсоновской философии» и «Общего очерка о г-не Декарте и картезианской философии». В первом речь начинается с Бергсона и продолжается о Декарте, а во втором — почти наоборот. Почти, потому что и в том и в другом разговор попутно затрагивает другие важные вопросы: экклезиологии, истории Франции, французской литературы.

В свете перечисленных особенностей очерки Пеги, даже на поверхностный взгляд, предстают единым текстом. Некоторые его произведения были написаны на рулонах бумаги. Они и похожи — и внешне, и внутренне, в смысле развития разбудившего лавину слов какого-нибудь образа или чувства, на раскручивающийся во времени монолог-свиток. Для Пеги монолог — это реплика в пожизненном диалоге; его слово, конечно, диалогично, оно часто является вопросом, кратким или монументальным, объемным, еще чаще ответом и трудно найти, если не невозможно, такое, которое не было бы откликом или обращением: к Богу, Матери Божией, святым Церкви, и далее, по нисходящей, соратникам, противникам, авторитетам, действительным и ложным. Монологи Пеги, то есть его эссе, его очерки и разросшиеся в самостоятельные громадные тексты заметки и комментарии, всегда напряженно полемичны и читающий скоро вступает с ними в силовое взаимодействие: активно притягивается на сторону автора, или отталкивается в лагерь его оппонентов.

В произведениях Пеги усматривается некое всеобъемлющее единообразие. Это единообразие — становящееся однообразием, когда теряется читательское внимание и соперничество — вызвано очевидными факторами, среди которых первый и решающий: авторство, принадлежность текстов личности цельной, сжатой, упрямой, собранной, постоянно уточнявшей и углублявшей истоки и смысл своего миропонимания, своей веры. Производными от первого фактора являются и удивительное стилистическое единство произведений Пеги, и возникающее при чтении чувство горячей преданности автора своей единственной, неизменно перевозносимой Франции, своему народу, языку, своей древней культуре, уходящей через Империю римлян корнями в Грецию Гомера и Платона. Среди факторов единообразия имеются и более тонкие, философские, описанные Бергсоном, постулирующие сведение многословия и многообразия к простейшим, фундаментальным, первичным интуициям. У Пеги все это, на первый взгляд парадоксально, присутствует: его словооби-

лие предстает простодушной, нескрытой лабораторией поиска единственно верных, самых точных, предельно простых слов о предмете.

Здесь следует еще раз подчеркнуть — в аспекте этой же интуиции, в качестве особенности стиля и мышления автора — феномен взаимопроникновения тем, выражающий себя, в частности, в неожиданных связях и сближениях и отражающий первичную реальность, то есть взаимозависимость, взаимную ответственность и сокровенное родство лиц, сознаний, энергий, событий и предметов, составляющих всеобщий порядок, единый космос.

Согласно Шарлю Пеги, во всемирной истории, постоянно выявляется родственное или близкое в непохожем, отдаленном. Это происходит в силу того, что история есть история людей. И в этом едином, единообразном, человеческом измерении с эллинами соседствуют иудеи, историческое «возрастание» которых представляет стержень истории человечества. Углубленное постоянство еврейского народа, «упрямо поклоняющегося в течение 30 и 40 веков Одному и Тому же Богу»<sup>149</sup>, подготовило христианскую эру.

Народы, культуры, цивилизации подобно людям переживают молодость, зрелость и увядание, старость печальную или, напротив, мастистую. Это течение жизни органично проникает, прорастает в новую эпоху. Взаимопроникновение эпох настолько очевидно, что не может быть речи об их границах, но при наличии преобладающих признаков той или иной культуры в определенный период времени становится возможным, что и делает Пеги, называть эпоху по имени ее условной доминанты: существуют, по словам Пеги, «эпоха Запада, эпоха Востока. Греческая эпоха, римская эпоха, иудейская эпоха, христианская эпоха»<sup>150</sup>. Сущест-

---

<sup>149</sup> Réguy Ch. Œuvres en prose complètes. P., 1992. Т. III. P. 624.

<sup>150</sup> Réguy Ch. Op. cit. P. 624. Рассуждения Пеги напоминают теоретико-литературные построения Вильгельма Дильтея (1833–1911), стоящего у истоков т. н. духовно-исторической школы в литературоведении. Дильтей, проводя мысленные параллели между жизнью человеческой личности и существованием общественных институтов, отмечал уникальное сочетание в одном субъекте или объекте различных влияний и воздействий, что, в свою очередь, говорило философу о неповторимом своеобразии эпох и систем в истории культуры, о «духе» отдельной эпохи — о духе античности, духе средневековья, классицизма, романтизма. Дильтею же принадлежат и идеи необходимости для историка культуры «вживания», «вчувствования» в свой предмет, без чего немислимо понимание исследователем чужого мира. Подобные мысли, а именно о вхождении внутрь произведения, об «инкорпорировании» в него, об осознании авторского замысла в его формально-содержательном единстве встречаются и у Пеги, в частности в его эссе «Виктор-Мари, граф Гюго», литературно-критическом по преимуществу. Имело ли место непосредственное влияние Дильтея на Пеги или

вуют временные рамки вечного, вхождение временного в вечное и их составление без растворения в одно целое, «наложение» несоизмеримого и, однако, реально, хотя необъяснимо, сосуществующего.

Следует подчеркнуть, что одним из ключевых понятий в творчестве Пеги, использующимся во многих его эссе, является «укоренение». Он часто и с настойчивой акцентуацией пишет об «укоренении» вечного в судьбе, в длительности земного бытия народа, о временных пределах надвременного иудаизма, о временном измерении вечного христианства. Временное корнями уходит в вечное и вечное цветет и отцветает, и вновь цветет и отцветает во временном. Время и вечность необходимы друг другу, если их со-бытиé рассматривается — а только так оно и может нами обсуждаться — из времени. О времени нельзя говорить и мыслить вне вечности, иначе, в своем логическом пределе время обесмысливается. Время и вечность в истории соединяются так, что не возникает, то есть не мыслится новая действительность, аннулирующая свои составляющие. Об этих двух реальностях Пеги рассуждает часто, после 1908–1910 гг. в каждом тексте, и всегда в понятиях и терминах, близких богословию или даже прямо богословских, христологических, знакомых ему по Катехизису. В Лицее Орлеана Пеги изучал Основы Христианской Католической веры и прилежно готовился к Таинствам Миропомазания и Причастия. Он причастился впервые в 12 лет.

В понимании Пеги «укоренение» есть собирание, концентрация, фиксация временного и вечного в плодах человеческого труда. Например, в некоем сооружении, в городских стенах, заключающих в окружность из камня хрупкую общность людей, которая без защиты, под напором извне, без четко очерченного круга повседневных забот и ответственности, развеялась бы в мире. Укоренение видится Пеги как «материализация самого времени... и вечного во временном, удержание того и другого в твердом» веществе скульптур, зданий, полотен, книг, в веществе осязательном, обозримом, с тем, чтобы уплотнить, стянуть время в усвояемое пространство. Здесь разворачивается, как говорит Пеги, одна из самых великолепных метафизических операций, состоящая в превращении истории в географию.

---

на преподавателей и студентов Эколь Нормаль в 90-е гг. XIX в. и позже, когда немецкий ученый был уже достаточно известен у себя на родине? Скорее всего нет. Ни имени Дильтея, ни ссылок на немецких литературоведов той эпохи в текстах Пеги не обнаруживается.

Пеги очарован раскрытой в прошлое, вбирающей его в себя «метафизической конверсией»<sup>151</sup>. Суть ее заключена в обращении времени в место, хроноса в топос, прошлого — огромного, неохватного — в сжатое настоящее, в точку, в средоточие присутствия и наличности. То есть в средоточие настоящего, в делящуюся неподвижность, в живую неизменность. Пеги прозревает глубину времени на одном каком-нибудь узком участке пространства, например, на улице Рима, или Парижа, где под мостовой, под ногами пешеходов, перпендикулярно данному мгновению в данной точке, лежат 28 и 20 веков истории.

Основание любого города, по мнению Пеги, представляется событием религиозным. На это указывает и этимология<sup>152</sup>: в «основании» встречаются два плана бытия — прежде неопределенное, как будто носимое ветрами истории существование племени, народа обретает форму, оседает. Пеги вводит в один из своих историко-философских текстов (этот текст с равным успехом можно было бы охарактеризовать как философско-богословский или культурологический), в эссе «Диалог истории с душой во плоти» тему основания для завершения и разрешения цепи аналогий, расширенных применительно к судьбам государств и народов: «непринужденное детство», отличающееся естественным незнанием, «неподчинением» законам политики и экономики, родственно «самовластной гениальности», для которой характерно вышеестественное «неподчинение» нормам социальности и психологии, и последнее подобно племенному, народно-стихийному началу нации, когда еще не преобладают в ее бытии центростремительные силы политической самобытности и явны, напротив, проявления разгульности, вольности.

Но «основание», аналогичное понятию «укоренения», говорит о моменте наступившей зрелости и сознательного «подчинения», от чего жизнь не только не слабеет, но приобретает, наконец, возможность реализовать себя в основательном, обжитом и осязаемом пространстве. Эта материализация прежде бестелесного становится восхождением на более высокую ступень существования. Ни детскость, ни гениальность, ни свобода в представлении Пеги не исчезают в событии «подчинения», в акте формализации, воплощения, но получают обновленное, дихотомическое по своей структуре — феноменально-ноуменальное бытие.

В эссе Пеги разных лет мысль автора постоянно возвращается к дихотомическому, антиномичному сопряжению Плоты и Духа, Времени

---

<sup>151</sup> Réguy Ch. Op. cit. P. 625.

<sup>152</sup> Религия от латинского religare — связывать, соединять.

и Вечности, Изменяемого и Постоянного, которые, в перспективе христианского мировоззрения автора восходят к неслиянному единству Божественного и человеческого в реальности обновленного Христом мира.

Эта же интуиция, то есть созерцание таинственного единства разнородностей, сохраняющих в соединении свою инаковость по отношению друг к другу, самобытность, созерцание единства, которое в истории явлено только в бытии Богочеловеческого организма Церкви, эксплицитно и имплицитно, красной нитью проходит через все значительные эссе Пеги.

Античность возрождается, по утверждению Пеги, в трудах Отцов Восточной и Западной Церкви; только в святоотеческих творениях достигнутому когда-то, прозвучавшему в древней Элладе сообщается «вечное измерение», вечное звучание; античность прорастает, переходит в вечность именно из христианского времени<sup>153</sup>. Сам этот переход высвечивает, подчеркивает встречу старого и нового. Христиане, согласно Пеги, являются не просто наследниками, но совершителями того, чему начало было положено прежде — в Элладе, в Иудее, в Риме.

Отрицая фактор прогресса в истории культуры, в частности в метафизическом или философском знании, Пеги описательно касается другой концепции, по-иному динамичной, отражающей перемены во времени без линейной или взрывной трансформации учений или воззрений — это рассеянные в его текстах мысли о «возрастании», проявлении и преобразении «от начала» бывшего. Прошлое не умирает и не отменяется, как думает Пеги — в творчестве Корнелия и Расина героическая самоотверженная античность и первохристианское мученичество органично связаны — прошлое обновляется. Ничто не исчезает и не теряет своего смысла и значения, но так устроен мир, что только в плотных, земных человеках его духовные силы обретают голос, а без согласия «земли» принять невидимое — мысль остается голой, более того, прозрачной, неуловимой, тает, прекрасное не выходит из непознаваемой вечности, не обнаруживает себя во времени и в пространстве, не приносит плодов.

Пеги многократно возвращается к этой теме и в прозаических произведениях, и в поэзии. В поэме «Введение в таинство второй добродетели» концепт единства и взаимодействия планов бытия обогащается, раскрывается еще одной важной гранью — переживанием свободы «земли» как ответственности, как ответа «Небу»: все зависит от нас, от

---

<sup>153</sup> Ср. у Ап. Павла его строки в Послании к Евреям о вере и о древних святых, которые не без христиан «достигли совершенства» (Евр. 11, 40).



христиан, как уверяет Пеги, от христиан зависит, чтобы вечное не осталось без временного, не прервалось, чтобы духовное не осталось без плотского, не рассеялось, чтобы Иисус не остался без Церкви, Бог — без своего творения.

Христианство, будучи, по выражению Пеги, «вкладыванием одной предметности в другую»<sup>154</sup>, или «сочлениением», соединением двух природ в одном явлении, взаимопроникновением в едином целом антиномичных реальностей и концептов — Божественного и человеческого, вечного и временного, духовного и плотского... — став продуманной философией и глубоким сердечным убеждением Пеги, именно своей универсальной, последовательной, во всем прослеживаемой дихотомией формировало его взгляды на разные стороны жизни, среди которых словесность занимала обширное и почетное место, являясь областью, аккумулировавшей с молодых лет восторги, раздумья, разнообразные переживания Пеги. Он смотрел на мир сквозь такую систему координат, которую условно можно было бы назвать крестообразной дихотомией: горизонталь здесь обнаруживает себя сопряжением фундаментальных богословско-философских категорий; вертикаль же исторична. В вертикальной перспективе христианский западноевропейский город основан и погружен в город античный; подобным образом французский классицизм — в частности, классицистический театр XVII века — возвещавший, по убеждению Пеги, художественными средствами вечные духовно-нравственные принципы, высшие из которых принадлежат христианству, прочно основан и проникнут духом и стилем античной классической литературы, греческой и римской.

История несет сквозь века, передвигает во времени точку встречи, момент скрещения вечного и временного. Временный, плотский, чувственный город служит ложем, локализует, обнимает город вечный, духовный. Так тема, сюжет, образы поэмы или трагедии хранят, доколе находят отклик и понимание во времени, свет и тепло вечных истин. Духовное пересекает историю, ее конкретную предметность, и в этих точках пересечения оно сообщает всему, даже мелочам и подробностям, непреходящий характер. На духовное возложена миссия обновления «постоянного града» (Евр. 13, 14) ради стяжания будущего. Реальный земной город христианского мира полагается в подножие Царства Небесного.

---

<sup>154</sup> Péguy Ch. Op. cit. P. 668.

Во всех этих размышлениях задача Пеги, как мы можем уяснить ее и сформулировать, заключается в том, чтобы явить Христа и веру в Него как некое объединяющее начало, вмещающее не только сотворенный Им исторический мир, но и вневременный контекст, тот свет, в лучах которого разворачивается история мира. И Пеги постоянно обеспокоен тем, что именно истории, предметности, вещности мира не додается чести, что эта вещная неотчуждаемая сторона жизни брезгливо и высокомерно, вопреки замыслу Бога, ставшего человеком, отодвигается на второй план.

Отсюда понятию «творение» он придает весьма важное — архетипическое, действующее из глубины, априорное — значение. Пишет ли Пеги о поэтическом творчестве, или философствует о церковной жизни, в основе его рефлексии лежит событие, или образ «сотворения» Богом мира. На страницах его текстов «творение» предстает как образно-мыслительная универсалия, как референтный образец и начало; оно совершилось раз и навсегда когда-то, но вновь обновляется в мире через людей.

Обличая современных католических клириков, законников, с его точки зрения, и бюрократов, клерков, Пеги пишет, что в их «пренебрежении веком сим» обнаруживается «устрашающее безбожие», «в их игнорировании, более или менее вольном, более или менее невольном; более или менее несознательном, но, как правило, очень сознательном; в их презрении более или менее напускном; много гордыни, без сомнения, и много лени; то и другое смертные грехи; но что гораздо серьезнее, в некотором смысле бесконечно серьезнее, здесь скрывается великое неверие; в некотором смысле бесконечное неверие; великое незнание части не то чтобы главной, но ответной, со-единенной, противоупорной, необходимой, ни в коем случае не дополнительной; итак, великое неведение того, что есть творение... А иначе не стоило бы и труда [то есть акта творения — П. К.]. Была бы, пребывала бы вечность без промедления»<sup>155</sup>.

Но недопустимо, по убеждению Пеги, игнорировать плоть мира, превозноситься над временем. Одну из фундаментальных причин наблюдаемой им дехристианизации Франции он видит в духовном упадке клира. Клерки, ответственные за дело вечности в истории, невозвратно теряют время, не вкладывают себя в него, не сеют свои труды, заботы в

---

<sup>155</sup> Réguy Ch. Op. cit. P. 640.

земную повседневность ради нетленных всходов. Скупое отдающие себя истории, то есть своим современникам, противятся жизни вечной.

Сквозной темой пеги, звучащей, как скорбный мотив в текстах разных периодов его творческой судьбы, впервые заявившей о себе в годы его социалистического идеализма и на исчезнувшей до последних эссе, является «бесконечное страдание» от сознания того, что «погибают души»<sup>156</sup>, непросвещенные, ожесточенные, потерявшие или не познавшие Христа.

Пеги напоминает, что Христос, о «подражании» Которому пишут, говорят и учат католики, пришел, чтобы «послужить»<sup>157</sup> людям, войти в их жизнь глубоко; в Его служении, по мысли Пеги, нет преобладания какой-либо из сторон: оно не более человеческое, не более духовное, но «неделимое». Поэтому, делает вывод Пеги, всякое духовное начинание есть проявление любви и сострадания, оно устремлено к веку сему, а не прочь от него. Выход из мира — например, предельный его вариант: уход в монашество — и даже всякое серьезное и последовательное нежелание погружаться в мирскую, светскую жизнь сопряжено, как видится Пеги, с принесением жертвы ради жизни мира. Изъятие части материи из мира может совершаться в целях ее освящения и это создает тогда, по Пеги, обновленную материю, пищу для питания того же мира. Отделяя, освящая некую часть мира, Бог возвращает ее миру и в ней приходит Сам в той Плоти, Что соединяет мир и Творца.

Пеги, рассуждая о «высоком», проводит смелые параллели: небо у него «отражается» везде, где ему кажется возможным отражение или, пользуясь его языком, действие «того же механизма». Обращаясь к античной культуре, Пеги пишет, что тексты и памятники Античности не относятся только к истории, к хронике культуры в виде перечня объектов и экспонатов, но «питают собою» человека и гражданина, воспитывают все новые поколения людей. Слово же Божие питает человека полнее и таинственнее, глубже: и как Слово, воздействуя на то, что имманентно душе и что традиционно обозначается как чувства зависимости, ответственности, как совесть, жажда высшего, потребность в Боге; но и питает чувственно, вещественно, «под видом» Своих Плоти и Крови. Питает и душу, и тело: и историей — в широком смысле, как совокупностью положительного или назидательного опыта — насыщает во време-

---

<sup>156</sup> Ibid. P. 704.

<sup>157</sup> Ср.: «Сын Человеческий не для того пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих» (Мф. 20, 28).

ни; и возвращает ощутимо для вечности. Пеги здесь мыслит органически и интуитивно, провидит в первоначалах — формы будущего, сохраняющие родство, схожесть со своим прошлым, но обогащенные, преобразованные новым опытом, и уже не в своих недрах найденным, но полученным извне, из источника жизни, из Бога, которого учитель Пеги Бергсон называл Жизнью непрекращающейся.

Войти в течение времени, в мир означало для Христа отдать себя этому течению, принести Себя в жертву. Но Христос, как отмечает Пеги, придя в мир, чтобы спасти его, пришел (и приходит) в него дважды. «Или, вернее, Он пришел однажды, но двояким образом»<sup>158</sup>. В первое пришествие Он явился однажды в истории, но Он же приходит ежедневно в Своих воскресших Плоти и Крови. Он не отлучается от Себя, но в той же точке совершает исхождение и пришествие в движущийся и, перед вечностью, неподвижный мир. Неподвижный в своем трансцендентном «основании», ибо мир основан на постоянстве, которое, по определению, хранит верность самому себе, на константе, на «камне» мысли, логоса, слова, сказанного в тайне вечного и абсолютного Сознания, но сказанного в смысле про-изнесенного, сказанного из Себя, Собою.

Пеги обнимает предмет описания одним взглядом, целостно, при этом он пытается войти в него, «инкорпорироваться» — то есть буквально во-плотиться, услышать и увидеть его живым, уловить его «внутреннюю мелодию» (Бергсон), он стремится осознать его в аспекте телеологическом, обозреть его от причин и интенций до целей, присущих объекту всегда и везде — отсюда в его текстах часто встречаются образы средоточия, точки, узла, когда он, как в только что изложенном фрагменте, говорит о спасительной миссии Христа, или когда рассуждает о хронотопе как соединении в обозримое, концентрированное целое многообразия истории, или когда пишет о неотграниченности, длительности переживаемых сейчас и здесь впечатлений и умопредставлений. Во всех этих душевных операциях Пеги предстает верным и творческим учеником Анри Бергсона; учеником, который, буквально, усвоил, сделал своими интуиции, идеи, образы выдающегося представителя «философии жизни». Пеги диагностирует в духовно-интеллектуальной жизни человечества две хронические болезни, периодически проявляющие себя в различных обстоятельствах: это, обобщая, материализм и спиритуализм. Материализм низок и груб для чутких душ, но болезнь ложной духовности, безглагового отношения к повседневности намного опаснее, ибо

---

<sup>158</sup> Péguy Ch. Op. cit. P. 655.

много соблазнительнее для умов утонченных и гордых. Христианство же есть чрезвычайно хрупкое с мирской точки зрения и изумительно точное с религиозной равновесие духовного и плотского.

Указывая на хронические болезни думающей части человечества, Пеги продолжает, развивает известное антропологическое рассуждение из «Мыслей» Паскаля о «мыслящем тростнике». К данному фрагменту «Мыслей» он обращается в эссе «Предрассветной порой», где дает развернутые цитаты из Паскаля, и в «Диалоге истории с душою во плоти». «Человек, — цитирует Пеги, — не ангел и не животное, и несчастье его в том, что, чем больше он стремится уподобиться ангелу, тем больше превращается животное»<sup>159</sup>. Те же, которые желают сделаться животными, позже по тексту уточняет Пеги, животными и становятся.

Важно именно соприсутствие, взаимно уравновешивающее друг друга со-стояние небесного и земного. «Опасное дело, — пишет Паскаль, — убедить человека, что он во всем подобен животному, не показав одновременно и его величия. Не менее опасно убедить в величии, умолчав о изменности. Еще опаснее — не раскрыть ему глаза на двойственность человеческой природы. Благотворно одно — рассказать ему и о той его стороне, и о другой»<sup>160</sup>. О его величии в смирении, слабости, как уточняет Пеги, и о слабости, немощи в величии. Христос воплотился для спасения человека, который есть существо одухотворенно-земное, психосоматическое, но не для ангела, и не для зверя.

Во многих эссе, особенно в «Диалоге истории с душою во плоти», Пеги уделяет большое внимание теме греха и грешника. Он подчеркивает, что воплощение Христово имело целью избавление от греха и смерти всех людей, до последних отверженных. Пеги постоянно возвращается к той мысли, что «грешник, в известном смысле, не менее христианин, чем святой»<sup>161</sup>. Грех, как считает Пеги, не чужд христианству, он чужд святости. Христианство выявляет грехи, оно как будто «производит» их. Не будь христианства, существовали бы разные ошибки, беззакония и пре-

---

<sup>159</sup> Паскаль Б. Мысли. М., 1974. С. 171.

<sup>160</sup> Там же. С. 179.

<sup>161</sup> Réguy Ch. Op. cit. P. 684. Любопытно, что эти мысли не ускользнули от внимания С. И. Фуделя, русского духовного писателя, взявшего на себя мужественную миссию просвещения своих расцерковленных современников в 60–70 годы XX века. В своей книге «Наследство Достоевского» (1963) Фудель приводит «слова французского поэта и философа Шарля Пеги (1873–1914), взятые в качестве эпиграфа к роману Грэма Грина «Суть дела» (1948)». Вот эти слова: «Никто не понимает христианства, как грешник, никто, разве что святой». Фудель С. И. Собрание сочинений в трех томах. М., 2005. Т. III. Наследство Достоевского. С. 11, 157.

ступления, но греха, а значит и вины, стыда, угрызений совести и покаяния не существовало бы. И был бы героизм, украшали бы человечество нежность и сочувствие, но не просияла бы святость.

Но «современный мир» (понятие, означающее на языке Пеги совокупность всех негативных особенностей текущего момента истории), мир усиливающейся апостасии — отступления от религиозных принципов, ценностей и идеалов, формировавших западную христианскую культуру — ослабляет, принижает и трансформирует, сближая и смешивая, крайности привычных ментальных оппозиций: он осуществляет пропорциональное понижение бинарных пар, пар-противоположностей, а именно: греха и добродетели, безбожия и святости, предательства и героизма. И слово, и образ, и свое понимание «святости» современный мир упорно внедряет во все сферы, склоняет, как, впрочем, и понятие «духовности», во всех обстоятельствах, кроме области и контекста собственно теологических, чем как нельзя успешнее достигается, через обмирщение, искажение сути феномена.

Грешник, искренне сознающий себя таковым, не более чужд христианству, как думает Пеги, чем был Виктор Гюго по отношению к «французской общественной жизни, литературе и искусству» в бытность свою в изгнании, в Бельгии и Англии. Разлука с родиной сообщила свидетельству Гюго о Франции — в «Возмездиях», в «Легенде веков» — замечательную пронизательность, ясность и вместе с лирической мягкостью, с остротой воспоминаний и переживаний способность к смелым, монументальным обобщениям. Изгнание, полагает Пеги, может еще глубже ввести в ту среду, которой внешне лишается человек. Так грешник отлученный, но не лишенный возможности покаяния, остается внутренним красноречивым свидетелем христианства.

Святые называли и считали себя первыми из грешников. «Современный мир», как пишет Пеги, это мир, где грех перестал быть событием исключительным, отдельным, обозначенным и сосчитанным, имеющим пределы. Грех растворяется в «современном мире», пропитывает собою все, всю ткань жизни. В «современном мире» господствует некое всесмещение, в нем постепенно сближаются и уравниваются разности, самобытности, исключительности, он стремится, провозглашая «свободу, равенство и братство» к ложному универсализму<sup>162</sup>, проходя-

---

<sup>162</sup> В «походе» против «современного мира» и «интеллектуальной партии» Пеги в иных вопросах рассуждал, на наш взгляд, экзальтированно и пристрастно, но как всегда честно. Он обвинял в бедах секуляризма современную ему интеллигенцию и

щему по нижнему, материально-эвдемоническому уровню жизнедеятельности. Такая примитивизация опасна тем, что способствует установлению некоего «теплового равновесия» в культуре, ее омертвлению.

Для исследователей творчества Шарля Пеги ценным источником сведений о его жизни и труда являются «Беседы и письма» — сборник, подготовленный и изданный сыном Пеги Марселем. Марсель Пеги убежден, что в лице Шарля Пеги во Франции начала XX века подвизался на поприще литературы и философии один из последних доверчивых и преданных учеников Платона, Аристотеля и Плотина, таких — в отличие от многих прочих, сделавших эллинскую мудрость своей специальностью — которые верили в этих философов, питали к ним своего рода священное почтение, жизнь свою пытались основать на их учении. В молодости Ш. Пеги называл себя, как пишет Марсель, «последователем греческой религии» — он имел в виду верования философов — а также в социальной деятельности — «моралистом». Отправляясь от «морализма», от мечтаний о «нравственной революции» (Пеги часто повторял в период своей социалистической активности: «Революция может быть только нравственной, или ее быть не может»), Пеги «поэтапно» приближался к Церкви, причем это внутреннее приближение, совершаемое в уме и сердце, удостоверялось усилиями и внешними, и все вместе находило отражение в его произведениях: в ранней «Мистерии о милосердии Жанны д'Арк», во всех крупных эссе и поэмах. Изучение обширной литературы о жизни и подвиге Орлеанской девы, постоянные раздумья о деяниях и свидетельстве Людовика Святого и мученика Полиевкта (из истории и из трагедии Корнеля) не прошли даром для души мыслителя и поэта, в которой незримо происходили глубокие перемены. И предпри-

---

как будто не учитывал, что многие импульсы для своей деятельности интеллигенция воспринимала из достижений и завоеваний Великой французской революции, искренне принимаемой Пеги, и что идеология Франции на протяжении всего XIX века (а также, кстати, XX-го и до наших дней) говорила о себе лозунгами, формулами, образами, но уже прирученными, благопристойными, кровавой революционной бури конца XVIII века. Впрочем, бунтарскому, импульсивному Пеги не претил, вероятно, тот факт, что над Францией его дней реял образ знамени, озвученный национальным гимном, знамени, с которого образно капала кровь братоубийственной войны. Пеги был из народа, его революция оставалась для него символом свободы. Как интуитивист, он должен был бы отказаться от «готовой идеи» о том, что революция есть благо, и допустить, что она, по крайней мере одновременно, есть и зло, а как еще и христианин он должен был бы склониться в пользу второго допущения, так как революционный террор не образно, а реально «оросил» нивы Франции кровью. От революции Пеги не отрекался и не предполагал, безусловно, что воюет с ее логическим и неизбежным развитием.

нимая паломничества к Собору Богоматери в Шартре, описанные в часто цитируемых стихах из поэмы «Гобелен Богородицы», Пеги, как полагает его сын, не отдалялся от идей и высоконравственных целей первых классиков. Отец повторял, как вспоминает Марсель, что «нельзя быть христианином против кого-либо».

Древние трудились, по убеждению Ш. Пеги, чтобы завещать свою мудрость и красоту зданий, скульптур и речи — христианской культуре, чтобы предвозвестить — нечаянно, чудесно — Христа и стать — и остаться — участниками Его миссии.

*Г. И. Ермилова*

## **ПОСТМОДЕРНИЗМ КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ КОНЦА ВЕКА**

Тезаурусный подход подсказывает, что не все традиционные представления соответствуют реальному положению вещей. Так, например, в обыденном сознании прочно закреплено, что век начинается вместе с его календарным началом и так же по календарю заканчивается. Между тем, замечено, что исторически начало нового века не совпадает с календарным: XVII век закончился в 1715 г. со смертью «короля-солнца» Людовика XIV, XVIII век — в 1815 г. с окончанием наполеоновских войн, XIX век — в 1914 г. с началом Первой мировой войны. А в искусстве век завершается ранее календарного<sup>163</sup>. Искусство XX века начинается с выставки импрессионистов 1875 г.

Символизм, импрессионизм, а позднее постимпрессионизм отмечают начало XX века. Символизм продолжил и развил идеи и творческие принципы немецких романтиков, опираясь на эстетику Ф. Шеллинга, Ф. Шлегеля, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, мистику Э. Сведенборга. Как художественное течение он появился во Франции в 1880–1890-е годы и был призван восстановить изначальное единство главных искусств: поэзии, живописи и музыки на основе поэтического искусства — нового театра, который должен был стать Храмом Религии Красоты, результа-

---

<sup>163</sup> Выделение рубежей веков в отдельные («переходные») периоды обосновано в концепции смены стабильных и переходных эпох в развитии культуры. См.: Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / 2-е изд. М., 2005.



том «вселенского эстетического синтеза». Символизм считал главной целью искусства возведение человека в духовные миры, где тот должен был либо вообще оторваться от материи, т. е. обратиться к религии или чистой мистике; либо, в случае неудачи, он мог манифестировать молитву к Сатане (пользуясь образом, идущим от Ш. Бодлера). Такая двойственность, разорванность эстетического сознания будет характерной для всего XX века.

Эстетической стратегией символизма была автономность, принципиальная независимость искусства от внехудожественных контекстов, предельное затуманивание или полный отказ от миметического принципа создания образности, акцентирование на художественной форме как сущностной основы произведения, тождественной содержанию. Результатом такой установки стала абсолютизация аудиовизуальной репрезентации произведения в качестве принципиально нового кванта бытия, самобытного и самодостаточного.

Отказываясь от мимесиса, художник вынужден опираться на собственную интуицию, которая становится главным двигателем художественного творчества. Лидер символистов С. Малларме провозглашал, что в каждой вещи заложено сокровенное значение, которое может быть «схвачено» лишь интуицией.

Таким образом, символизм взламывает рамки традиционного классического искусства, расчищая дорогу авангарду, который также стремится, насколько возможно, обойтись без опоры на внешнюю предметность. Художественная практика символизма, импрессионизма, позднее постимпрессионизма, модерна (*art nouveau*) и авангардизма породила идеи о «необязательности пребывания искусства в рабстве у действительности» (О. Кривцун)<sup>164</sup>, возможности художественного творчества генерировать смыслы внутри своего языка, извлекая смысл из интонации, тембра, света, цвета, красок, линий, движений, ритмов, контрастов и т. д. Доминантой нового искусства выступает нечто расплывчатое и неуловимое, соответствующее неопределимости самой жизни. Некие фантомы, иллюзии, модальности пришли на смену четко очерченным классическим формам.

Пафос отрицания классического искусства обладал созидательным импульсом. Авангард, пародируя своих предшественников, нес культ аутентичности, абсолютизацию самоутверждения, мыслил творчество как

---

<sup>164</sup> Философская энциклопедия / Под ред. А. А. Ивина. М.: Гардарики, 2004. С. 518.

игровую сферу, вырабатывал адекватные времени ориентации, служа посредником между человеком и миром<sup>165</sup>.

Авангард в своем развитии проходит несколько ступеней:

На I этапе (1910–1920-е годы) возникают фовизм, супрематизм, футуризм, акмеизм, экспрессионизм, имажинизм, кубизм, мерцизм, абстракционизм, сюрреализм, дадаизм, экспериментальный театр и т. д. Для этих ветвей авангарда характерен интерес к форме, обретающей духовный смысл и онтологичность.

На II этапе (1920-е — конец 1940-х годов) появляются иные ветви: конструктивизм, биокосмизм, люменизм, «новая вещественность», риджионализм, «органическая архитектура», театр жестокости, сюрреализм, дадаизм, неореализм (в кино). Здесь интерес к формотворчеству дополняется пристальным вниманием к реальности.

Затем следует III этап (конец 1940-х — 1960-е годы), когда авангардизм «академизируется». Новые ветви — поп-арт, оп-арт, кинетическое искусство, «новый роман», абсурдизм, акционизм — появляются на дряхлеющем стволе авангарда. Усиливается интерес к организации художественного пространства, которое наполняется действием. На этом этапе модернизм частично включает и поздний авангард, и ранний постмодернизм, являя собой некое промежуточное звено.

Модернизм (включая авангард как свою раннюю стадию) провозглашает:

1. Отказ от традиционных фундаментальных принципов искусства: миметизма, идеализации, символизации, тео- и антропоцентризма, вообще от художественно-эстетической сущности классического искусства. Авангард безудержно стремится к созданию принципиально нового во всем, часто в декларативной и даже эпатажно-скандальной форме. На основе синестезии<sup>166</sup> яростно стираются границы между традиционными видами искусства, путем их взаимопроникновения и взаимозамены.

Модернизм является актуализацией художественного сознания ставшего и становящегося мира, он порождает мир мыслеформ, подчас причудливых и эпатажных<sup>167</sup>. Авангардисты еще работают в традиционных видах искусства, экспериментируя в сфере языка и организации художественной ткани произведения, хотя из неклассической, а затем и по-

---

<sup>165</sup> Там же. С. 519.

<sup>166</sup> Синестезия (греч. *synaisthesis* — соощущение) — взаимодействия между слуховыми и зрительными искусствами: слухозрительный контрапункт, полифония.

<sup>167</sup> Едошина И. Художественное сознание модернизма: истоки мифологемы: Дис... доктора философских наук. Кострома, 2002. С. 128.

стнеклассической культуры ушел традиционный принцип *отображения*, сменившись элитарной *конвенциональностью*. Стратегия не-отображения, или а-морфизации (для постмодернизма) обеспечивает *прирост бытия* (Х. Гадамер)<sup>168</sup>.

2. Механические принципы коллажа, монтажа, сборки, деконструкции, глобальной цитатности. Позднее постмодернизм наследует эти принципы и далее развивает их в новейшие стратегии энвайроментальной эстетики — организации арт-пространств или смысловых ландшафтов, культурных лабиринтов, аудиовизуальных энергетических полей, виртуальных реальностей и т. п.).

3. Дегуманизация искусства приобретает глобальный характер, как и абсолютизация творческого жеста (или скорее, любого произвола) личности, возведенной художественной стихией или арт-олигархией в ранг художника (В. Бычков)<sup>169</sup>. «От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта» (Х. Ортега-и-Гассет)<sup>170</sup>.

4. Модернизм — радикальная деструкция линейного течения нарративности, слом условных ожиданий, касающихся единства и связи сюжета и персонажей, причин и следствий, отсюда возрастание иронии и амбивалентности, насмешки над наивной претенциозностью буржуазной рациональности, оппозиция внутреннего сознания и рационально объективного дискурса, а также склонность к субъективному искажению картины бытия<sup>171</sup>.

5. Эстетическое сознание постоянно выступает на сцене диалектической игрой сокрытия (тайны) и публичного скандала, это способствует наркотической зависимости от восторга и ужаса, которыми сопровождается унижительное действие, и оно всегда выступает в борьбе с тривиальными результатами профанации (пренебрежение к святыням), не про-

---

<sup>168</sup> Философская энциклопедия / Под ред. А. А. Ивина. С. 567.

<sup>169</sup> Приводится по: Маньковская Н. «Париж со змеями»: Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФ РАН, 1994. С. 8–9.

<sup>170</sup> Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Политиздат, 1991. С. 247.

<sup>171</sup> Barth J. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction // Postmodernism. An International Anthology / Ed. by Wook-Dong Kim. Seoul: Hanshin Publishing Co., 1991. P. 50. Кстати, в наши дни модерн превратился в массмедийный кич (Ibid.).

сто внеисторично, а направлено против фальшивой нормативности в истории<sup>172</sup>.

Модернизм отражал изменившуюся общественную ситуацию в мире: 1) мобильность общества; 2) ускорение истории; 3) бессвязность повседневной жизни; 4) рекламируемые СМИ новые ценности, динамичные, исчезающие, эфемерные; 5) возрастающую в обществе ностальгию по незапятнанному, совершенно чистому и стабильному настоящему. Отсюда постоянные анархистские намерения взорвать континуальность истории. Модерн бунтует против нормализованного функционирования традиции, расшевеливает ненависть против условностей и добродетелей повседневной жизни, поэтому восстание — единственный для него путь нейтрализовать стандарты как морали, так и утилитарности. Гедонистические мотивы не смиряются с дисциплиной профессиональной жизни. Модерн живет опытом восстания против всего, что признается нормой. Декаданс узнает себя в варварском, диком и примитивном<sup>173</sup>.

Вместе с тем, модерн — культура с единым смысловым полем, выстраиваемым вокруг идеи рациональности, и его задачей являлось преодоление хаоса мира, стремление подчинить хаос норме, закону, стилю, тем самым придав ему форму<sup>174</sup>. Модерн доминирует, но в нем уже, определенно, присутствует постмодерн, который тождествен неоконсерватизму, призыву к космологической этике<sup>175</sup>. Общество «устает» от расколотости, революционности авангарда, на смену модерну приходит постмодернизм, энтропийная культура «усталых форм»<sup>176</sup>.

Постмодернизм выступает, во-первых, с тотальным недоверием к метанарративам (кантианские концепции времени/пространства, идея прогресса и эмансипации личности, роль знания как средства установления всеобщего, диалектика Духа и герменевтика смысла, расширение свободы и развитие разума, освобождение труда и прогресс науки, спасение твари через обращение к Христу и т. д.). Человек традиционно постигал мир, облеченный в наряд из великих рассказов. Утрата метанарративами легитимирующей силы приводит к тому, что маленький рассказ выступает как образцовая форма творчества и научного воображе-

---

<sup>172</sup> Habermas J. *Modernity — an Incomplete Project // Postmodern Culture / Ed. by N. Foster.* London: Pluto Press Ltd., The works, 1985. P. 4.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> Чукин С. Проблема справедливости в философском дискурсе постмодерна: Дис... доктора философских наук. СПб., 2000. С. 126.

<sup>175</sup> Habermas J. *Modernity — an Incomplete Project.* P. 14.

<sup>176</sup> Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 8.

ния. Потеря веры, еще слегка ощущающейся в модерне, порождает ностальгию по до-модерновому (традиционному) обществу.

Во-вторых, искусство, мораль, наука становятся отдельными, автономными областями. Никакая система более не является доминантной, поэтому никакой метаязык принципиально невозможен. Вместо единого смыслового поля культуры модерна — фрагментация языковых игр, децентрация, ризома; лабиринт с множественностью фальшивых стартов, отступлений, вариаций и повторений по поводу тем высказываний становится символом культуры и мироздания: здесь нет границ, центра и периферии, входа и выхода, налицо ассиметричность.

В-третьих, тенденция неопределенности, открытости и случайности открывает путь к плюрализму и потере мастерства. «Смерть субъекта (автора)» открывает возможность и обоснование различий, растворения художественного в эстетическом (произведение искусства становится ближе к эстетике, чем к искусству). Всеобщий плюрализм (содержание не ново и не должно быть таковым) «низводит нас к бытию некоего другого среди других; редукция к различию доводит до абсолютного безразличия, эквивалентности, возможности взаимообмена («коллапсу») (Ж. Бодрийяр)<sup>177</sup>. Гармония оборачивается дисгармонией, симметрия — асимметрией, пропорция — диспропорцией. Налицо некий художественный фристайл.

В-четвертых, происходит перенос интереса с эпистемологической проблематики модерна на онтологическую<sup>178</sup>.

В-пятых, гипертекстуальность позволяет включать весь опыт мировой художественной литературы путем ее иронического цитирования. Хаос осваивается в игровой форме путем моделирования искусственной действительности. Вся культура прошлого — музей/питомник постмодернистской эстетики, где можно иронически и весело манипулировать чужими художественными кодами<sup>179</sup>.

В-шестых, культурная деятельность превращается в одновременную интеллектуальную игру с архетипами высокого искусства и идеологическими кодами, в метаискусство, где нет деления на высокое/низкое искусство, где преобладают полистилистика и гибридизация форм.

---

<sup>177</sup> Цит. по: Owens C. *The Discourse of Others: Feminists & Postmodernism* // *Postmodern Culture* / Ed. by H. Foster. P. 58.

<sup>178</sup> Connor S. *Postmodernism & Literature*. // *Postmodernism. An International Anthology*. P. 606.

<sup>179</sup> См.: Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 8–9.

В-седьмых, эстетическая вторичность постмодернизма выражается в утрате целостности и аутентичности, художественной автономности и эмоциональной спонтанности; серийность, симуляция, цитация, пародирование, лишённое иронии (пастиш), становятся доминирующими принципами создания артефактов. Цинизм и ностальгия по утраченной гармонии сквозят в «ретро».

Постмодернизм как направление в искусстве означает возврат к традиции и развивается с 1955 г., по мнению Лесли Фидлера, хотя термин «постмодерный человек» был предложен Р. Паннвицем в работе 1917 г. «Кризис европейской культуры». А. Тойнби вновь извлек этот термин на свет в 1947 г.

Постмодернизм с своим развитием проходит несколько этапов: 1) ранний период с конца 1950-х годов; 2) период неоконсерватизма с 1970-х годов; 3) эпически-монументальный период (или тоталитарный) с конца 1980-х годов.

Классическое знание соответствовало классической эпохе. С созданием специальной теории относительности А. Эйнштейна (1905 г.) начался квантово-релятивистский период неклассической физики. В искусстве это время — расцвет эпохи модерна. С 1990-х годов наука вступает в постнеклассический период, связанный с открытием законов нелинейной физики, возникновением новых научных дисциплин (синергетики, ноосферологии, бионики) и успехами в генной инженерии, кибернетики и др. науках. Недоверие к классическому и постклассическому знанию, введение в научный оборот нарративного знания — главные характеристики эпохи постнеклассического знания.

Постмодернизм отражает смену научной парадигмы в постиндустриальном обществе, связанную с вызреванием нового порядка из хаоса. Модерн рвет внешние и внутренние связи с природой, обществом, человеком, постмодернизм их воссоздает, занимаясь настойчивым поиском закономерностей в многообразии. Постмодернизм — это «режим с обострением» открытой и нелинейной системы, где информационный обмен с окружающей средой осуществляется не только через границы, но и точно (в каждой точке пространства), как в диахронном, так и в синхронном режиме.

Второй закон термодинамики (возрастания энтропии) — «самый метафизический из всех законов природы» (А. Бергсон) — вносит апокалипсическую ноту в прогнозы о будущем человечества. И. Пригожин опроверг необратимость апокалипсического сценария об обреченности

Вселенной на тепловую смерть. По его мнению, так как наша Вселенная родилась под знаком неустойчивости из вакуума Минковского, ее развитие представляет собой неравновесный процесс. Если система находится вблизи точек бифуркации, удаленных от энтропийных точек равновесия, ее дальнейшее движение с равной вероятностью может протекать в двух (или нескольких) направлениях, и предсказать, в каком оно действительно потечет, не представляется возможным. Система имеет тенденцию переходить на режим индивидуального поведения. В этих условиях резко повышается роль случайности, побочного фактора, который может повлиять на будущее течение процесса. Вблизи бифуркаций основную роль играют флуктуации и случайные элементы. Возможна повторная неустойчивость. В точке бифуркации момент потери устойчивости служит переходом к устойчивости с немногими параметрами порядка<sup>180</sup>.

В крайне неравновесных условиях процессы самоорганизации соответствуют тонкому взаимодействию между случайностью и необходимостью, что описывается вероятностными и детерминистскими законами (в интервалах между бифуркациями преобладают детерминистские аспекты). Таким образом, случайное и закономерное перестают быть несовместимыми понятиями, а предстают как два возможных состояния одного и того же объекта. Двигаясь в детерминированном поле, он предстает точкой в линейном развитии; попадая в флуктуационное пространство, субъект выступает как континуум потенциальных возможностей со случайностью в качестве пускового устройства<sup>181</sup>.

В условиях нахождения культуры в точке бифуркации неустойчивость и нелинейность даже в малой микрофлуктуации (деятельность группы) может прорваться на макроуровень, повлиять на ход культурных макропроцессов. Нелинейность предоставляет возможности выбора путей развития, поэтому личность в эпоху постмодернизма имеет альтернативу сценариев жизненного развития и более не является обособленной и противостоящей обществу (как это происходило в эпоху модерна).

Постмодернизм — время распада и дифференциации, время хаоса в культуре, когда идет вызревание нового порядка. Нелинейная система может избежать распада при своевременной смене режима<sup>182</sup> Развитие

---

<sup>180</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. Ю. А. Данилова. М.: Наука, 1986. С. 54.

<sup>181</sup> Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2004. С. 349.

<sup>182</sup> Иванова О. Синергетический подход к исследованию культуры постмодернизма: Дис... канд. философских наук. СПб., 2003. С. 87.

неравновесной системы происходит в колебательном режиме отлива/прилива, дня/ночи, сна/яви, янь/инь. Янь-режим (LS) — это хаос и, в определенной форме, неустойчивость. Инь-режим (NS) — это возобновление по старым следам, это режим отдыха «усталой культуры». Модерн живет в янь-режиме. В настоящее время развитие общества, преобладающим образом, подчинено инь-режиму, но иногда наличествуют проявления и янь-режима, выражающиеся в аутизме и шизофрении. Аутизм, шизофрения, замкнутость на себя — все это прерогатива модерна с его вселенским отчаянием и новизной, оригинальностью и тоталитаризмом, разрывом с традицией и мощной энергетикой, столь привлекательными для тинэйджерского возраста человечества. Постмодернизм — это некая зрелость, стремление понимать и быть понятым.

Отсутствие диалога в неустойчивой системе ведет к ее распаду, что является характерным для систем в инь-режиме. Все, что не соответствует структурам-аттракторам, уничтожается диссоциативными процессами. После прохождения точки бифуркации определенная структура-аттрактор детерминирует ход исторических событий, определяет будущие цели эволюции. Эта структура «мягко» управляет посредством «уколов среды», заставляя отказаться от желаемого, но недостижимого, идущего вразрез с собственными внутренними тенденциями развития культуры<sup>183</sup>. Постмодернизм — это переход от янь к инь. Состояние неустойчивости тождественно точке бифуркации с «веером идей», здесь происходит самораскрытие или достраивание бытия<sup>184</sup>. Отсюда становится вполне объяснимой телеология постмодернизма, выражающаяся в отсутствии единого идеала.

Ф. Торрес отмечал, что у XVIII, XIX, XX веков похожи кризисные хвосты<sup>185</sup>. Тотальная кризисность, разумеется, пронизывает и искусство. Единство вещи и образа в классическом искусстве подменялось псевдовещью и кичем в массовой культуре; пустой формой, замещающей агонизирующую реальность постреальностью посредством симуляции, выдающей отсутствие за присутствие в постмодерне (по Ж. Бодрийяру)<sup>186</sup>. Распад вещи в авангардизме (кубизм, абстракционизм) оборачивался ее

---

<sup>183</sup> Князева Е., Курдюмов С. Синергетика как методологическая основа футурологии // Синергетическая парадигма. Нелинейное мышление в науке и искусстве. М.: Прогресс-традиция, 2002. С. 115.

<sup>184</sup> Иванова О. Синергетический подход... С. 123.

<sup>185</sup> Цит. по: Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 178.

<sup>186</sup> Baudrillard J. *Simulacra & Simulation*// *Postmodernism. An International Anthology*. P. 441.



пародийным воскрешением в дадаизме и сюрреализме. Вещь в постмодернизме стала единым всеобъемлющим симулякром, где произошла замена видимости образом отсутствующей действительности. Симулякр как правдоподобное подобие без подлинника, поверхностный гиперреальный объект стал символом постмодерна. Реализм — это правда о правде; сюрреализм — ложь о правде; постмодернизм — правда о лжи и конец художественной образности<sup>187</sup>.

Символизм и модерн на рубеже XIX–XX веков — утонченный эстетизм, маньеристский всплеск анемичной духовности (В. Бычков)<sup>188</sup> «Модерн — эстетика возвышенного, хотя и ностальгическая» (Ж. Ф. Лиотар)<sup>189</sup>. Эстетика постмодернизма является эстетикой непредставимого, непредставленного, где ритм — центральный элемент. Постмодернистское искусство — след, пепел художественной ценности прошлого<sup>190</sup>. Классическая гармония и дисгармония модерна сливаются здесь в дисгармоничную гармонию постмодерна, с его красотой диссонансов, эмпатийностью, вниманием к контекстам.

Поэтика постмодернизма основана на философии диалога хаоса и космоса. Постмодернизм с его «присутствием отсутствия» идеологии медийного постиндустриального общества, контролируемого потребления и атмосферой стихийной общественной жизни с ее нестабильностью, непредсказуемостью, риском обратимости<sup>191</sup> — это начало посткультуры, того, «что обладает *пустым центром*, являясь оболочкой культуры, под которой — *пустота*, нейтральное молчание, ничто, вокруг которого клубится нечто в ожидании будущей актуализации центра» (В. Бычков)<sup>192</sup>.

Весьма образным представляется определение постмодернизма, данное В. Рудневым: постмодернизм — «беспечное и легкомысленное дитя *de la fin du siècle*»<sup>193</sup>. В постмодернизме как явлении рубежа веков, многое запутывается, если говорить о проникновении в реальность, но многое проясняется, если говорить о сущности тезаурусов.

---

<sup>187</sup> Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 166.

<sup>188</sup> Философская энциклопедия / Под ред. А. А. Ивина. С. 1026.

<sup>189</sup> Lyotard J. F. What is Postmodernism? // Postmodernism. An International Anthology. P. 279.

<sup>190</sup> Маньковская Н. «Париж со змеями». С. 41.

<sup>191</sup> Там же. С. 5.

<sup>192</sup> Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В. В. Бычкова. М.: РОСМЭН, 2003. С. 556.

<sup>193</sup> Энциклопедический словарь культуры XX века. М.: Аграф, 2003. С. 225.

## «КАРТИНА МИРА» И «ИНФОРМАЦИОННЫЙ ВЗРЫВ»: К ПРОБЛЕМЕ ФРАКТАЛЬНОСТИ ТЕЗАУРУСОВ

Современная культура встала перед серьезной проблемой, вызванной тем, что Э. Тоффлер<sup>194</sup> назвал «информационным взрывом». Бурное развитие науки, технические новшества, особенно глубоко затронувшие сферу передачи информации, другие аналогичные факторы не только формируют новую — информационную — цивилизацию, но и заставляют пересматривать представления о возможностях сознания человека в аспекте усвоения обрушившейся на него информации. Ориентации в этой проблеме позволяет развивающийся в последнее время тезаурусный подход<sup>195</sup>.

Попробуем представить этот подход в очевидных, не требующих сложных теоретических построений ситуациях. Возьмем такой случай. Отдельно взятый человек берется за анализ мировой культуры. Что он может о ней сказать, если он, скажем, ученик пятого класса? Выученная школьная программа плюс информация, заложенная его родителями и друзьями, дают весьма скудную картину мира. Профессор-культуролог, взявшись за эту задачу, обладает знаниями куда более изощренными. Помимо того, занимаясь данным вопросом, он непременно обратится к связанной с этой проблемой литературе.

Следующим возможным шагом будет работа с коллегами. Работа, где участвуют несколько человек, будет более точна. Ведь группа работающих вместе людей — это прежде всего группа работающих вместе тезаурусов, сплетающихся все в более сложные цепочки размышлений и анализа. В конечном счете, при анализе мировой культуры мы неизменно сталкиваемся с «тезаурусом человечества». Чем глубже знание чело-

---

<sup>194</sup> См.: Тоффлер Э. Третья волна. М., 1999.

<sup>195</sup> См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. — 2004. — № 1. — С. 93–100; и др. их работы. Так же материалы сборников: Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 1. М., 2005; Вып. 2. М., 2005 (статьи Н. В. Захарова, А. Б. Тарасова, Т. Ф. Кузнецовой, И. В. Вершинина и др.). Применительно к современной культуре повседневности (прежде всего в связи с развитием электронных СМИ): Луков М. В. Телевидение: влияние на культуру (тезаурусный анализ) // Науч. труды аспирантов и докторантов: Вып. 2005\*12(49). М.: МосГУ, 2005. С. 53–58; он же. Обыденная культура и культура повседневности // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 3. С. 199–203; и др. его работы.

вечества о культуре, искусстве и науке, тем и анализ будет глубже. То же можно сказать о втором и третьем звене триады «знание — понимание — умение». С развитием человечества и его все более глубоким пониманием окружающего мира и опыта поколений анализ культуры преобразуется постоянно. При этом картина мира все более развивается, и ее можно считать критерием, который позволяет установить степень развития всего содержания и структуры тезауруса.

Но с какого-то момента процесс утрачивает свое поступательное движение. Тезаурус человечества перестает справляться с задачами адекватного освоения мира. Иначе говоря, чем больше знаний, чем изощреннее понимание, чем совершеннее умения, тем менее ясно мироустройство (буквально реализуется формула Сократа: «Чем больше я знаю, тем больше я знаю, что ничего не знаю»). Таким образом, можно сделать вывод об ограниченности тезауруса (то есть некоего вместительного для «знания — понимания — умения», рассматриваем ли мы отдельного человека, любую по величине группу людей или вообще все человечество).

Такая ситуация перенасыщения тезауруса уже не раз встречалась в истории. Острый кризис освоения мира произошел в XIX веке, когда, казалось бы, европейская наука достигла своей вершины: открытия, изобретения, новые идеи и концепции во всех областях буквально сыпались как из рога изобилия, будь то биология или история, физика или археология, химия или эстетика, геология или лингвистика. И далеко не случайно в начале XIX века немец Иоганн Фридрих Герbart (1776–1841) обратился не к изучению объективного мира, а к выяснению возможностей и характера его осмысления сознанием в философском («Главные пункты метафизики», 1806; «Общая метафизика с началом философского учения о природе», 1828–1829), педагогическом («Общая педагогика, выведенная из целей воспитания», 1806; «Очерк лекций по педагогике», 1835) и психологическом («Учебник психологии», 1816; «Психология как наука, основанная на опыте, метафизике и математике», 1824–1825) аспектах<sup>196</sup>. При всей абстрактности и даже наивности ряда идей Гербарта, важнейшим его вкладом можно считать признание ограниченного объема сознания. Кроме того, Герbart выяснил, что новые впечатления проникают в сознание лишь в том случае, если они не только обладают

---

<sup>196</sup> Работы И. Ф. Гербарта (занимающие в немецком издании 1887–1912 гг. 19 томов) на русский язык переведены лишь частично. См.: Герbart И. Ф. Психология. СПб., 1875; он же. Избранные педагогические сочинения. М., 1940. Т. 1; Идеи эстетического воспитания. М., 1973. Т. 2. С. 322–334.

достаточной силой, но и подкреплены родственными представлениями прошлого опыта. Фактически система взглядов Гербарта в этой своей части — одна из ранних концепций, предшествовавших рождению тезаурусного подхода.

В работах о европейской культуре XIX века, выполненных в Институте гуманитарных исследований МосГУ<sup>197</sup>, показано, что в том столетии, в отличие от предыдущего, картина мира европейцев не выдержала напора нового многообразного материала и раскололась на множество самостоятельно функционировавших частных картин мира (таких как физическая, химическая, биологическая, историческая, художественная и др.). Можно добавить, что объединяющим моментом в европейском тезаурусе стал «здоровый смысл», то есть, в сущности, обыденный взгляд на вещи.

Но если данные науки XIX века довольно редко противоречили «здоровому смыслу», а в искусстве к середине этого столетия победил реализм, а затем и натурализм с его стремлением копировать действительность, то на рубеже XIX–XX веков открытие распада атома, теория относительности Эйнштейна и другие научные открытия и теории, а в искусстве вытеснение классического реализма символизмом, футуризмом, дадаизмом и другими новейшими направлениями и течениями, оторвавшимися от почвы реальности, обозначило кризис самого «здорового смысла» как объединяющей основы европейского тезауруса. Человек погружался в мир абсурда, в котором действуют не законы, а «конвенции», различного рода договоренности, произвольно устанавливаемые и так же произвольно нарушаемые.

Сейчас, после определенного периода стабилизации, снова наступил именно такой кризисный момент в развитии культуры европейского типа. Собственно, этим объясняется противоречие между невероятным прогрессом науки и техники, с одной стороны, и возрождением архаических форм сознания, с другой. Едва ли не основным признаком периода становится противостояние различных религий, ценности которых вдруг осознаны миллионами людей. Защищая эти ценности, они готовы пойти в новые «крестовые походы» (выражение президента США Дж. Буша, за которое ему пришлось извиниться перед мусульманским миром) или погрузить мир в хаос террора, сознательно отдавая жизнь за уничтожение всех «неверных». Современнейшие электронные СМИ своим наиболее мощным средством сделали мифологию, хотя, как считал К. Ясперс, ее

---

<sup>197</sup> См., напр.: Луков Вл. А. Европейская культура Нового времени. М., 2006.

время прошло две с половиной — полторы тысячи лет назад<sup>198</sup>. О чем это говорит? Тезаурусы управляют жизнедеятельностью человека, и если ни наука, ни искусство, ни философия не могут разрешить задачу создания целостной картины мира, скрепляющей содержание тезаурусов и позволяющей, таким образом, найти в окружающем мире прочные ориентиры, люди обращаются к архаической, но цельной картине мира, даваемой религией и мифологией.

Однако надо помнить: если религиозные воззрения могут объединить огромные массы людей (ислам сегодня исповедуют полтора миллиарда человек, в мире 21 страна — исламские государства), то они же не могут объединить все человечество: мусульмане будут считать христиан «неверными» (а внутри ислама шииты не сольются с суннитами), подобно тому как внутри христианства католики, православные, протестанты не смогут преодолеть религиозных разногласий и т. д., потому что здесь затрагивается не рациональное мышление, а область веры.

Отсюда очевидна решающая роль цельной картины мира, создаваемой всей духовной жизнью человечества.

Однако современная картина мира, как можно предположить, уже заметно отличается от классических картин мира прошлого и в дальнейшем будет все более отличаться от них. Принципиальная новизна видится нам в нарастании «фрактальности мышления».

Можно выдвинуть тезис: современный развитой тезаурус фрактален. Информация, которой владеет тезаурус отдельного индивида, — это все, что человек помнит, но не разложенная по полочкам, а переплетенная сложнейшим фракталом мыслей, решений и выводов сделанными в течении жизни. Тем более это касается групповых тезаурусов.

Понятие фрактала сформулировал математик Бенуа Мандельброт. Слово «фрактал» образовано от латинского fractus — 1) сломанный, разбитый (например, «разбитая урна» у Петрония, I в. н. э.); 2) надломленный, обессиленный, бессильный, слабый, вялый (например, определения состояния разума, души у Цицерона, человека, изнуренного тяжелым трудом у Горация, I в. до н. э.); 3) изнеженный, женственный (о голосе у Юниуса Младшего, I–II вв. н. э.); 4) заглушенный, сдержанный (о говоре, бормотании, звуке у Тацита, I–II вв. н. э.); 5) отрывистый или раскатистый (о звуке, грохоте у Вергилия, I в. до н. э.)<sup>199</sup>. В теории фракталов

---

<sup>198</sup> См.: Ясперс К. Смысл и назначение истории / 2-е изд. М., 1994.

<sup>199</sup> См.: Дворецкий И. Х. Латинско-русский словарь / 2-к изд., перераб. и доп. М., 1976. С. 438.

выделяются три их вида: геометрические, алгебраические и стохастические. Если рассматривать фрактальную фигуру в целом и каждую отдельную ее часть, они окажутся подобными: форма фрактала воспроизводится в его частях в уменьшенном масштабе.

Положение о фрактальности тезауруса позволяет преодолеть представление о линейности, одномерности, которые дают лишь упрощенную схему. Такая схема не затрудняла характеристику тезауруса применительно к отдаленным эпохам, но в отношении к современности становится тормозом для понимания истинного положения вещей, потому что тезаурусная фрактальность нарастает, ее уже нельзя игнорировать. Однако математическая теория фракталов хотя и намного точнее описывает тезаурус, но все же скорее дает основополагающий ориентир, чем позволяет дать полное и адекватное описание процессов структурирования информации в тезаурусе.

Изучение фрактальности тезаурусов — перспективная научная задача. Это изучение позволит понять, как в тезаурусе происходит сворачивание избыточной информации в условиях «информационного взрыва» и как из разнородного и противоречивого информационного материала выстраивается тезаурусная картина мира.

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вал. А., Луков Вл. А.</i> Любовь: константа тезаурусов мировой культуры.....	3
<i>Луков Вл. А.</i> Основные особенности русской литературы (к характеристике русского тезауруса).....	14
<i>Буранок О. М.</i> О первом переводе Сервантеса на русский язык (повесть «Сеньора Корнелия»).....	18
<i>Ерофеева Н. Е.</i> Жанр комедии «урока»: «чужое» и «свое» в русской культуре («Урок дочкам» И. А. Крылова).....	23
<i>Захаров Н. В.</i> Английский язык в тезаурусе Пушкина.....	32
<i>Алеев Р. В.</i> Тезаурусные парадигмы восприятия романа М. А. Шолохова «Поднятая целина» литературной критикой США и русского зарубежья 1950–1970 годов.....	51
<i>Щербаков А. Б.</i> «Песнь о Роланде»: рыцарь и общество.....	59
<i>Отец П. Карташев.</i> Пласты реальности и культуры в эссеистике Шарля Пеги.....	73
<i>Ермилова Г. И.</i> Постмодернизм как феномен культуры конца века.....	88
<i>Луков А. В.</i> «Картина мира» и «информационный взрыв»: к проблеме фрактальности тезаурусов.....	98

## **Авторы:**

*Алеев Р. В.* — соискатель кафедры культурологии МосГУ.

*Буранок О. М.* — проректор по научной работе Самарского государственного педагогического университета, доктор филологических наук, профессор.

*Ермилова Г. И.* — преподаватель ГИТР им. М. А. Литовчина, соискатель кафедры культурологии МосГУ.

*Ерофеева Н. Е.* — декан филологического факультета Орского гуманитарно-технологического института (филиала) Оренбургского государственного университета, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы и методики преподавания литературы, доктор филологических наук, профессор.

*Захаров Н. В.* — ведущий научный сотрудник и ученый секретарь ИГИ МосГУ, доктор философии (PhD), академик МАН (IAS).

*Отец П. Карташев* — протоиерей, соискатель МПГУ.

*Луков А. В.* — аспирант кафедры социологии МосГУ.

*Луков Вал. А.* — заместитель ректора Московского гуманитарного университета, директор Института гуманитарных исследований МосГУ, доктор философских наук, профессор, академик МАН (IAS) и МАНПО.

*Луков Вл. А.* — руководитель Центра теории и истории культуры ИГИ МосГУ, доктор филологических наук, профессор, академик МАН (IAS) и МАНПО.

*Щербаков А. Б.* — соискатель МПГУ.

*Научное издание*

## **ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

**Сборник научных трудов**

*Выпуск 2*

**Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова**

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 22.2.2006 г. Формат 60X84 1/16 Усл. печ. л. 6,5

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1