

МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Институт гуманитарных исследований

Центр теории и истории культуры

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)

Отделение гуманитарных наук Русской секции

МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Центр тезаурологических исследований

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 7

**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. 7 / Под общ. ред. Вл. А. Лукова. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. — 80 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.

*Вал. А. Луков,
Вл. А. Луков*

ФРЕЙД И ТЕЗАУРУСНЫЙ ПОДХОД (к 150-летию со дня рождения З. Фрейда)

«Не слишком высокий, и не слишком низкий рост, не слишком плотное, но и не слабое сложение. Годами отчаиваются карикатуристы по поводу его лица, ибо в этом безукоризненно-правильном овале не найти никакого указания для игры художественного преувеличения. Тщетно стали бы мы рассматривать, один за другим, его портреты поры молодости, чтобы подглядеть какую-нибудь преобладающую линию, что-либо по существу характеризующее. Черты лица тридцатилетнего, сорока и пятидесятилетнего Фрейда говорит только одно: красивый мужчина, мужественный человек с правильными, пожалуй, чересчур уж правильными чертами лица... Лишь старость, обычно смыывающая у большинства людей основные черты индивидуальности и размельчающая их в тусклую глину, лишь патриархальный возраст приступают к Фрейду с резцом художника... Впервые чувствуешь в этом лице упорство и строгость фрейдовской натуры; чувствуешь: нет, это не славный седой старичок, ставший к старости кротким и обходительным, но твердый, неумолимый исследователь, который не дается в обман и никогда не согласен обманываться»¹. Таким предстает австрийский врач-психиатр и ученый-психолог, культуролог и философ Зигмунд Фрейд в описании Стефана Цвейга. В социокультурном отношении немаловажна и сама личность Зигмунда Фрейда, оказавшегося связанным с демократической научной и художественной интеллигенцией своего времени. Стефан Цвейг, Томас Манн, Ромен Роллан, Рабиндранат Тагор встречались с ним, вели переписку, обменивались мнениями и идеями по важнейшим

¹ Цвейг С. Зигмунд Фрейд: из биографической трилогии «Врачевание и психика». М., 1990. С. 19–20.

вопросам современной жизни. С Альбертом Эйнштейном Фрейд выступил против приближавшейся военной опасности, и это выступление было замечено в мире. Не претендуя на роль пророка, философа, моралиста, Фрейд тем не менее оказался харизматической фигурой и для огромного числа своих учеников и последователей во многих странах мира, и для интеллектуальной элиты в целом. Жизнь австрийского ученого поучительна как пример целеустремленности и колоссальной работоспособности — несмотря ни на какие, самые трагические для судеб человека и народов обстоятельства. В своем жизненном пути З. Фрейд соответствует им же выведенному закону: «Люди сильны до тех пор, пока они отстаивают сильную идею»².

К. Г. Юнг писал о Фрейде в некрологе: «На протяжении связывавшей нас годами личной дружбы мне посчастливилось глубоко заглянуть в душу этого своеобразного человека: он был “захвачен” идеей, т. е. это был человек, на которого произвела необыкновенное впечатление открытая им истина, и он двинулся навстречу ей, чтобы навсегда остаться покоренным своей идеей»³. Такая жизнь сама по себе становится частью современного символического пространства, приобретает черты образца. Но это особый образец: его ценностное содержание в чем-то близко к таким жизням-образцам, какие прожили Жан-Жак Руссо, Лев Толстой, Махатма Ганди, — сложным, основанным на самоопределении и самоопровержении.

Начинать анализ научной теории с характеристики личности ее творца — то принципиально новое, что внес Фрейд в науковедение новейшего времени. Собственно, это лишь прием, лишь частный случай, отражающий нечто значительно более масштабное — вторжение в науку субъективного фактора, перенесение центра тяжести с анализа объекта исследования на характеристику того, кто именно провел этот анализ и кто и как

² Freud S. Gesammelte Werke: Bd. 1–18. L., 1940–1952. Bd. 10. S. 113.

³ Юнг К. Г. Зигмунд Фрейд // Юнг К. Г. Собрание сочинений: Дух Меркурий. М., 1996. С. 339.

его осмыслил и использовал. Знание уступает место пониманию и технологии.

Фрейд создал теорию, заметно продвинувшую человечество в понимании человека; вне этой теории (хотя бы и в форме ее критики) современное научное знание было бы значительно беднее. Как в начале XX века, так и в начале XXI века интерес к фрейдизму в самых широких кругах гуманитарно образованных людей необычайно высок. Отчасти это объясняется тематикой психоаналитических исследований, ее неразрывностью с вопросами пола, с возникающим у изучающего труды психоаналитиков чувственным фоном, дававшим основание некогда обвинять круг Фрейда в извращениях и порнографии. Нельзя не видеть, что в чтении неспециалистами Фрейда работает механизм, аналогичный пушкинскому: «Читал охотно Апулея, а Цицерона не читал».

Замечательные работы трудившихся одновременно с Фрейдом на ниве психологических исследований К. Левина, П. Жане, В. Штерна, А. Бине или Э. Кречмера остаются предметом чтения и изучения узких профессиональных групп. Фрейд терминологически тоже непрост, но его направленность в сферы, жизненно важные для каждого человека, открытое исследование табуированных в «приличном обществе» тем, неожиданность и эвристичность толкований — все это в сочетании с выдающимися литературными достоинствами текстов Фрейда создает условия для понимания и принятия его стороны, какие бы доводы ни приводила профессиональная критика. Серьезные и обоснованные возражения высказывались по поводу постановки Фрейдом эмпирических процедур, способа ведения записей наблюдений, обеспечения надежности в фиксации бесед (так, крайне спорен принцип, установленный Фрейдом: записывать беседы не во время, а после сеанса, поскольку в этом случае, с его точки зрения, неважное забудется, а главное сохранится в памяти исследователя). Эмпирические материалы у Фрейда не представлены систематически, его опыты

невозможно повторить, представить статистически. Измерительные процедуры, по сути, отсутствуют. Во многих случаях (например, при анализе случая «маленького Ганса») трудно установить, не является ли вывод исследователя сделанным заранее, до изучения материала и не влияет ли он на чистоту опыта своими теоретическими установками. В другой области науки все это вело бы к полной дискредитации полученных данных и выводов. Здесь этого не произошло. Почему?

Прежде всего, из-за сложности психологических феноменов и невозможности однозначно установить критерии научности в этой сфере. Опытная часть исследований Фрейда вызывает сомнения, но претензии по валидности, надежности, полноте эмпирических данных могут быть предъявлены практически любому психологу, причем часть таких претензий будет носить неизбежную печать приверженности к тем или иным научным школам и стратегиям исследования.

Но все же для признания за фрейдизмом его научной и культурной ценности основную роль сыграло иное обстоятельство. Главная притягательная сила Фрейда — в его концептуальности, в широте и смелости обобщений, направляющих читателя, слушателя на новое, нередко неожиданное «открытие себя». Этот эффект закрепился в культурных парадигмах XX века. Стефан Цвейг в очерке, посвященном Фрейду, отмечал: «В наши дни фрейдовские мысли... свободно обращаются в крови эпохи и языка; отчеканенные им формулы кажутся сами собой понятными; требуется, собственно говоря, большое напряжение для того, чтобы мыслить вне их, чем для того, чтобы мыслить ими»⁴.

Это обстоятельство совершенно сродни распространению социокультурных импульсов эпохи. Вообще невозможно переоценить значение в психоанализе компонента искусства. Известная доля эстетизма характеризует действия психоаналитика, ведущего пациента в его глубоко спрятанные

⁴ Цвейг С. Цит. соч. С. 7.

внутренние сферы, кроме того, само бытование психоанализа в социальной среде предполагает ориентированность на искусство — на его знаки и образы, на аналогии с шедеврами мировой художественной культуры. Если в ряде случаев почти стирается грань между психоаналитическим и искусствоведческим анализом (например, при рассмотрении Фрейдом статуи Моисея работы Микеланджело), то это — лишь поверхностный слой связи фрейдовского метода с областью искусства. При углублении в метод обнаруживается подобие креативных механизмов создания произведения искусства и прорисовки психоаналитического портрета пациента.

Подобие это интуитивно ощущал и сам Фрейд. В одном из писем Пфистеру он замечает: «Сдержанность... несовместима с психоанализом. Аналитику приходится становиться безнравственным, переступать пределы правил, жертвовать собой, предавать и вести себя подобно художнику, который покупает краски на деньги, оставленные его женой на ведение домашнего хозяйства, или который сжигает свою мебель, чтобы согреть комнату для своей модели. Без некоторой такой криминальности не бывает какого-либо реального достижения»⁵. Эта характеристика приоткрывает завесу над популярностью фрейдизма в непрофессиональной аудитории: там научное исследование приобретает черты произведения искусства и воздействует на душевные движения эстетически.

Эстетизм, художественная образность, как представляется, в данном случае не являются лишь особенностями авторской стилистики. Они становятся неременными чертами самого исследовательского метода погружения в тайники человеческой психики и во многом определяют значимость открытий Фрейда.

Надо отметить, что научный подход в XIX веке, в эпоху торжества позитивизма, исключал субъективный фактор из сферы собственно научного знания. В этом смысле Фрейд,

⁵ Цит. по: Джонс Э. Жизнь и творения Зигмунда Фрейда. М., 1997. С. 265.

воспитанный на позитивизме, мог найти опору, пожалуй, только в искусстве, которому субъективный фактор был чужд лишь в периоды уподобления искусства науке. Искусство в этом отношении намного опередило науку XIX века, здесь о правах субъекта было заявлено еще на рубеже XVIII–XIX веков. Если классицисты основывались на объективности универсальных, вечных законов искусства, то предромантики, а затем романтики совершенно иначе стали трактовать эти законы, эстетический идеал. Отсюда формирование концепции гения как человека, подобно Богу, творящего собственные законы, собственный мир. Отсюда создание поэтов-мифов, среди которых величайший — Оссиан, рожденный фантазией Д. Макферсона. Отсюда культ Шекспира, понятого предромантиками и романтиками как высшее воплощение произвола гения по отношению к любым правилам искусства. Любопытно, что вторую часть задачи — введение в рассмотрение не только автора как субъекта, но и читателя (зрителя) как субъекта — осуществили представители «низового» искусства, авторы мелодрам, «бульварных» романов и т. д. Человек предстал не только в образах героев произведений искусства, но и в возможностях авторов и в потребностях реципиентов искусства, среди которых оказались как «высокие», так и вполне земные, нередко даже низменные. Более того, за «высокими» потребностями были обнаружены нередко скрываемые и при этом более глубокие, более значимые «низкие» потребности. Так что развитие искусства в XVIII–XIX веках естественно вело к концепции Фрейда.

В одном из писем к Л. Бинсвангеру Фрейд замечал: «Я остановился лишь на первом этаже и подвале всего здания»⁶.

Этим зданием (или, как он пишет в том же письме, «моим маленьким домиком») был Человек. Нижний этаж — Психология. Светильник в руках идущего по подвалу исследователя — Психоанализ. Эта незавершенность строения — при столь капитальном фундаменте — и дает сегодняшнему

⁶ Binswanger L. Erinnerungen an Sigmund Freud. Berlin, 1956. S. 115.

исследователю богатую пищу для раздумий, а сами фрейдовские идеи становятся магнитом: они способны притянуть, но и содержат основание для отталкиваний, как это и было с большинством его талантливых учеников. Можно сказать, что влияние К. Г. Юнга, например, и некоторых других учеников и сподвижников Фрейда на развитие человековедения и более того — на весь строй европейски ориентированной общественной мысли сопоставимо с влиянием их учителя, а в отдельных областях значительно большее, чем имеет на своем счету ортодоксальный фрейдизм. Все же авторитет первооткрывателя остается за Фрейдом. Эрих Фромм довольно точно выразил это, сравнив роль Фрейда в психологии с ролью Лютера в религии и подытожив: «Фрейд является как бы протестантским психологом»⁷.

С самого начала фрейдизм развивался не только как специальное теоретическое знание, но и как культурное явление. Культурологический контекст есть контекст тезаурусный, иначе говоря — структурированный по ценностному основанию «свое — чужое». Область «своего» для фрейдизма оказывается чрезвычайно широкой, иногда совершенно покидающей врачебные кабинеты и переходящей в массовое сознание определенной части общества. Надо сказать, что фрейдизм ворвался в европейское общественное сознание на фоне предчувствия крупных социальных катастроф. Катастрофа культуры (европейской культуры, понимаемой в образованных кругах европейских стран как всемирной культуры) ожидалась с отчаянием или смирением, с верой в новый мир и новую гармонию. Выдающийся русский философ А. Ф. Лосев вспоминал, как, будучи студентом, «погруженным по уши в философию и классическую филологию», первую философскую школу прошел в Большом театре, где в 1913 г. впервые была полностью поставлена грандиозная тетралогия Рихарда Вагнера

⁷ Фромм Э. Ситуация человека — ключ к гуманистическому психоанализу // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 464.

«Кольцо Нибелунгов»: «Ведь в самом деле: в университете было все так крепко и пристойно, все так спокойно и на первый взгляд все так благополучно; а в Большом театре Вагнер вещал о гибели всего мира и мировом пожаре, о гибели богов и героев, о тщете и обреченности всякого индивидуализма, основанного на неимоверном превознесении изолированных личностей, и об единственном выходе из этого мирового тупика — об отказе от всякого изолированного существования и об отречении от всех индивидуальных восторгов»⁸.

Совершенно в этом же духе в вводной лекции по психоанализу, которые Зигмунд Фрейд прочитал в 1915/16 и 1916/17 учебных годах «врачам и неспециалистам обоего пола», он обозначает разрыв полученного людьми из зала образования и новых данных, от приобретения которых он предусмотрительно советует сразу отказаться: «Я покажу вам, как вся направленность вашего предыдущего образования и все привычное ваше мышление будут неизбежно делать вас противниками психоанализа и сколько нужно будет вам преодолеть, чтобы совладать с этим инстинктивным сопротивлением»⁹. Здесь-то и захлопывалась ловушка, поставленная самими слушателями из образованных кругов европейского общества: болезненность восприятия мира, ставшая всеобщей для интеллигенции перелома веков, оказалась удивительно созвучной мирам, приоткрытым в исследованиях Фрейда.

Фрейдизм решительно изменил некоторые аспекты повседневности европейского образованного общества. Известный психолог и социолог Эрик Эриксон замечает: «Со времен раннего Фрейда образованные люди под влиянием его теорий изменились: они громко произносят названия своих неврозов — и не желают расставаться с ними»¹⁰.

⁸ Лосев А. Ф. Гибель буржуазной культуры и ее философии // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962. С. 311.

⁹ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. М., 1989. С. 7.

¹⁰ Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. М., 1996. С. 37.

Время от времени фрейдизм становится интеллектуальной модой, в эти периоды не столь важно для носителей этой моды, критикуется ли профессиональная сторона фрейдизма или нет: учение живет в контексте нравственных и религиозных исканий, культурных предпочтений, оно составляет как бы элемент светского быта. Собственно, без фрейдизма не может быть ни описана, ни понята духовная атмосфера конца XIX и всего XX века. В значительной мере это связано с характером этой теории. К. Г. Юнг справедливо отмечал: «Учение Фрейда, для понимания основных черт которого сегодня не требуется специального образования, является довольно компактным, не включает в себя чужеродных элементов, уходящих своими корнями в другие отрасли знания, и, наконец, покоится на нескольких самобытных и поддающихся наблюдению принципах, подчиняющих себе и пронизывающих все мышления Фрейда»¹¹.

Вопрос в том, насколько жизненна фрейдовская идея — или идеи. Думается, обоснование этой жизненности через характеристику все расширяющейся практики психоанализа по фрейдовской модели было бы недостаточно. Более того, в отношении к идеям Фрейда как к целостной системе можно найти как раз самое уязвимое звено в доказательстве обратного. Адлер и Юнг, Ференци и Райх, Кляйн и Фромм, Лакан и Бёрн, практически каждый крупный последователь Фрейда оспорил какую-нибудь или даже несколько идей Фрейда или предложил свои, и система фактически пришла к распаду изнутри. Поэтому основной способ подтвердить жизненность фрейдовских идей — это выявить их применимость за пределами фрейдизма в широком смысле этого слова.

Попробуем осуществить эту процедуру применительно к недавно оформившему, но активно развивающемуся общегуманитарному тезаурусному подходу, применяемому в

¹¹ Юнг К. Г. Зигмунд Фрейд как культурно-историческое явление // Юнг К. Г. Собрание сочинений: Дух Меркурий. М., 1996. С. 319.

настоящее время в культурологии, социологии, филологии и ряде других областей гуманитарного знания¹².

Центральное понятие этого подхода — тезаурус. В известном смысле, тезаурус можно было бы определить как «сознание» или, например, «память», если бы за этими словами не стояло бы столько философских смыслов и если бы совпадение действительно было бы полным. Здесь мы приводим эти неполные аналогии с целью подчеркнуть, что это не фрейдовская и почти антифрейдовская проблематика: Фрейд как раз тем и прославился, что перенес акцент с «сознания» на «бессознательное». В проблематике памяти его интересовали прежде всего закономерности забывания, блестяще интерпретированные в «Психопатологии обыденной жизни» (разделы «Забывание собственных имен», «Забывание иностранных слов», «Забывание имен и словосочетаний», «Забывание впечатлений и намерений»)¹³.

Тезаурусный подход, в противоположность концепции З. Фрейда, строится на признании того, что в человеческом обществе власть культуры не менее значима, чем власть природы (природы). Однако фрейдовская модель психического аппарата позволяет по аналогии наметить модель тезауруса. В нем фундаментом оказывается Неосознанное — как аналог Бессознательного. Цензура, или «инстанция», которая, по Фрейду, не позволяет содержанию Бессознательного попасть в систему Предсоз-

¹² Тезаурусный подход стал методологической основой филологических диссертаций И. В. Вершинина, С. Н. Есина, А. Б. Тарасова, Н. В. Соломатиной, А. Б. Щербакова, Р. В. Алеева, социологических диссертаций Д. Л. Аграната, А. А. Ситникова, С. В. Лукова, культурологических диссертаций А. А. Останина, М. В. Лукова, комплексно применен в коллективной монографии Института гуманитарных исследований МосГУ (авторы — члены-корреспонденты РАН Ю. Л. Воротников, Б. Г. Юдин, доктора наук Вал. А. Луков, Вл. А. Луков, Н. В. Захаров, С. И. Плаксий, А. Б. Тарасов, кандидаты наук Ч. К. Даргын-оол, Г. Ю. Канарш, асп. О. О. Намлинская): Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / Под общ. ред. Вал. А. Лукова. М., 2006.

¹³ Фрейд З. Психопатология обыденной жизни // Фрейд З. Избранное. М., 1989. С. 125–144, 175–191.

вание-Сознание (по «первой топике», сформулированной Фрейдом в его ранних работах) почти прозрачна, поэтому нет трудностей при переводе Неосознанного в форму Осознанного. Неосознанное при этом выступает и как когда-то осознававшееся, но не представленное в актуальном поле Сознания, и как прежде не осознававшееся.

Аналогом влечений, играющих такую важную роль у Фрейда для раскрытия «динамики» и «экономики» психических процессов, в тезаурусе оказываются предпочтения и ожидания (все новое проходит через эту призму). Предпочтения предполагают выбор из нескольких вариантов (пространственная характеристика), ожидания связаны с прошлым опытом (временная характеристика). Очевидно, при прохождении новой информации сквозь «призму» предпочтений и ожиданий действуют законы аналогии (сближения по сходству) и ассоциации (сближения по смежности). Если обратиться к художественной литературе, то окажется, что в ней зафиксированы эти тезаурусные структуры пространства и времени: метафора (соответствует аналогии) и метонимия (соответствует ассоциации).

Учение Фрейда дает еще одну подсказку: тезаурус должен иметь «топику», то есть структуру различных зон. Может быть выстроена семиступенчатая «пирамида тезауруса», где с каждой ступенью, начиная снизу и двигаясь вверх, связывается определенный круг наиболее фундаментальных проблем, которые решает человек в течение жизни от проблем выживания на первой ступени до проблем веры, интуиции, идеала, сверхсознания на седьмой ступени. Первые 3 ступени ассоциируются с «низом», 4 ступени над ними — с «верхом». Высшие ступени редко осознаются. Это объясняет, почему, например, в художественной литературе, представляющей собой результат вполне осознанной деятельности и воплощающей в слове предпочтения и ожидания все более расширяющейся читательской массы, такое огромное место занимают проблемы выживания, жизни и смерти, самоубийства, насилия, войны, жестокости (что нашло отражение в

жанре трагедии, популярнейшем у древних греков, в жанрах детектива, хоррора — литературы ужасов, триллера, популярнейших в массовой культуре XX века, и т. д.). Чуть менее популярны проблемы второй ступени. Литература, отражающая проблематику высших ступеней «пирамиды тезауруса», неизбежно ориентирована на «посвященных», на духовную элиту общества, но именно эта литература, обладающая мощным воспитывающим воздействием, развивающая духовные устремления человека, прежде всего становится классикой — и тем самым основным предметом изучения истории литературы как научной дисциплины. Но при этом классика почти всегда обращается и к материалу нижних ступеней «пирамиды тезауруса» (как в «Эдипе-царе» Софокла, «Гамлете» Шекспира, «В поисках утраченного времени» Пруста), иначе духовно ориентированной литературе грозит участь остаться литературой тайных учений, эзотерической (для узкого круга посвященных).

Очевидно, тезаурус работает не только через концепты (эмоционально окрашенные понятия) и константы (наиболее устойчивые концепты), но и через целые комплексы, некие сгустки (например, мифы и мифологемы), нередко не поддающиеся характеристике через категории сознания. И здесь Фрейд может дать путеводную нить, если внимательно изучить его учение об Эдиповом комплексе.

Эдипов комплекс — одно из центральных понятий в психоанализе, указывающее на сексуальное влечение к родителю своего пола и ненависть (ревность) к родителю противоположного пола (позитивная форма) или на влечение к родителю своего пола и ревнивую ненависть к родителю противоположного пола (негативная форма) как универсальное свойство человека, стержневое содержание его бессознательного (БС). Термин (Ödipuskomplex) обоснован З. Фрейдом в 1910 г. в статье «Об одном особом типе выбора объекта мужчиной»¹⁴, но открыт им намного

¹⁴ Freud S. Über einer besonderen Typen der Objektwahl beim Manne // Freud S. Gesammelte Werke. Bd. 8. S. 73 u. a.

раньше, в ходе самоанализа в 1897 г., и в письме к В. Флиссу от 15.10.1897 (опубл. 1950) сопоставлен с мифом, лежащим в основе трагедии Софокла «Царь Эдип»: «...Греческий миф выявляет навязчивое состояние, которое признает, прослеживает в себе каждый человек»¹⁵. Миф об Эдипе имеет фольклорную природу¹⁶, был известен Гомеру («Илиада»), в классическом виде представлен у Софокла, разрабатывался Ферекидом, Сенекой, Стацием, в новое время Вольтером, Шелли и др.¹⁷ Согласно мифу, сын фиванского царя Лая и Иокасты Эдип, не зная своих истинных родителей, убил собственного отца и женился на матери, прижив с ней в браке четверых детей, а раскрыв тайну и осознав свою преступность, сам себя наказал, выколов себе глаза. Фрейд в работе «Тотем и табу»¹⁸ на основе мифа об Эдипе разработал собственный миф об убийстве праотца его детьми как моменте рождения человечества.

По Фрейду, Эдипов комплекс определяет содержание БС (в поздних трудах — наряду с каннибализмом) и является основой неврозов. Отсюда первоначальное название Эдипова комплекса — «ядерный комплекс» (Kernkomplex¹⁹). В процессе развития психики индивида Фрейд выделил особый период — эдипов (соответствует «фаллической стадии», возраст от 3 до 5 лет), более проявленный у мальчика и по ряду причин мало проявляющийся у девочки, которому предшествует доэдипов период и за которым следуют периоды латентного присутствия Эдипова комплекса, его резкого выхода на поверхность в подростковом возрасте и довольно быстрого преодоления, когда на смену фигуры родителя приходит посторонний объект и Эдипов комплекс преодолевается. М. Кляйн внесла своими исследованиями коррективы, признаваемые многими психоаналитиками, обнаружив не-

¹⁵ См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. М., 1999.

¹⁶ См.: Пропп В. Я. Эдип в свете фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.

¹⁷ См.: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 657–659.

¹⁸ Фрейд З. Тотем и табу. М., 1991.

¹⁹ См.: Freud S. Über infantile Sexualtheorien. W., 1908.

которые признаки Эдипова комплекса в доэдипов период²⁰. В Эдиповом комплексе отражается запрет инцеста, принцип, который К. Леви-Стросс в «Элементарных структурах родства»²¹ рассматривает как всеобщий, необходимый и достаточный закон отделения «культуры» от «природы». Значима и процедура использования в научной теории образов литературных произведений, примененная Фрейдом и другими психоаналитиками («Царь Эдип» Софокла для характеристики позитивной формы, «Гамлет» Шекспира» для характеристики негативной формы Эдипова комплекса), ибо в художественной литературе, как и в других видах искусства, отражены некие реалии бытия и сознания.

Вопрос о комплексах в тезаурусе может быть рассмотрен по аналогии с учением Фрейда. Но это не такая простая аналогия, она имеет и обратную сторону, а именно удерживание от прямого копирования. Сам Фрейд подал пример такого удерживания, когда в психоанализе появился термин «комплекс Электры».

Комплекс Электры — женский вариант Эдипова комплекса, создающий гендерную симметрию. Согласно представлению о комплексе Электры, каждая женщина на уровне бессознательного (БС) испытывает сексуальное влечение к отцу и ненавидит мать как соперницу в праве на обладание отцом. Термин «комплекс Электры» (Elektrakomplex) впервые введен К. Г. Юнгом в 1913 г. в работе «Опыт описания психоаналитической теории»²². По аналогии с термином «Эдипов комплекс», в котором З. Фрейд использовал миф об Эдипе, Юнг выбрал древнегреческий миф об Электре (впервые в «Орестейе» Стесихора, VI в. до н. э., не сохр., также в трагедиях «Хоэфоры» Эсхила, «Электре» Софокла, «Электре» Еврипида, V в. до н. э.): дочь предводителя греков в Троянской войне Агамемнона Электра убеждает своего брата Ореста отомстить убийцам отца — их матери Клитемне-

²⁰ См.: Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. М., 1996.

²¹ Lévi-Strauss C. Les structures élémentaires de la parenté. P., 1949.

²² Jung K. G. Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie // Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. Bd. V. 1913. S. 370.

стре и любовнику матери Эгисфу²³. Фрейд²⁴ отверг термин и стоящее за ним содержание: различие в воздействии комплекса кастрации на детей разного пола, значимость для девочки доэдиповой привязанности к матери, разная роль фаллоса для обоих полов не позволяют, с его точки зрения, отождествить позиции мальчика и девочки к родителям своего и противоположного пола²⁵.

В рамках психоаналитической интерпретации латентных мотивов поведения людей признание или непризнание комплекса Электры имеет принципиальное значение для гендерной проблематики: признание приводит к уравниванию полов, становится одной из опор феминизма, в то время как непризнание не допускает такого уравнивания. История семей скорее указывает на правоту Фрейда. Вместе с тем в последнее время на бытовом уровне все чаще встречаются факты неприятия девушками позиции своих матерей. Но вполне вероятно, что в этом случае проявляются не психобиологические, а социальные факторы: общество «навязывает» такое неприятие, в частности благодаря интенсивному развитию феминизма. Разобраться в истинных мотивах поведения девушек по отношению к родителям — значит признать или не признать комплекс Электры на объективных основаниях.

Такая же ситуация сложилась и с комплексом неполноценности, когда в 1912 г. А. Адлер, как бы следуя по стопам Фрейда, выдвинул концепцию компенсации и сверхкомпенсации комплекса неполноценности (*Minderwertigkeitskomplex*)²⁶, возникающего в детстве на основе телесной неполноценности и других сходных с нею обстоятельств. Идеи Адлера содержат в себе со-

²³ Мифы народов мира. Т. 2. С. 660.

²⁴ Freud S. Über die Psychogenese einer Falles von weiblicher Homosexualität [1920] // Freud S. Gesammelte Werke: Bd. 1–18. L., 1940–1952. Bd. 12. S. 281; Freud S. Über die weibliche Sexualität [1931] // Ibid. Bd. 14. S. 521

²⁵ См. Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Указ. соч. С. 207–208.

²⁶ Adler A. Über den nervösen Charakter. W., 1912; см.: Сидоренко Е. В. Экспериментальная групповая психология. Комплекс «неполноценности» и анализ ранних воспоминаний в концепции Альфреда Адлера. СПб., 1993.

отнесение индивидуального с социальным: комплекс неполноценности формируется перед лицом общественных идеалов и стандартов и выражается в «воле к власти» — компенсации индивидуального недостатка через реализацию в социуме. По Адлеру, быть человеком — значит обладать чувством неполноценности, являющимся фундаментом его психической жизни²⁷. Основные качества человека, по Адлеру, — свобода, целеориентированность, ответственность за свое существование, и невроз есть ничто иное, как средство достижения неосознанных целей, а не следствие провоцирующих причин. Телеологический принцип, развиваемый Адлером, лежит в основе его представления об основных силах развития личности — «стремления к превосходству», успеху, совершенству, чувства общности («социального интереса» — готовности сотрудничества с другими ради достижения общих целей)²⁸. При этом он отмечает, что чувство неполноценности как способствует продвижению к цели, так и мешает этому продвижению (в форме патологии — комплекса неполноценности). Основные жизненные проблемы индивида возникают из-за недостаточной социальной адаптации, когда группа-центрирование вытесняется Я-центрированием. Адлер изучал проблемы жизненного стиля, взаимоотношений детей разного возраста в семье, влияние различных стилей воспитания на формирование личности ребенка, подростка и т. д.²⁹, причем материалы его исследований, казалось бы, неопровержимо доказывают существование комплекса неполноценности. Но Фрейд после пер-

²⁷ Лейбин В. М. Словарь-справочник по психоанализу. СПб., 2001. С. 252–253.

²⁸ См.: Adler A. Superiority and social Interest. Evanston, 1970; Воскобойников А. Э. А. Адлер: «стремление к превосходству» или «социальное чувство»? // Культура. Политика. Молодежь: Сб. науч. работ. Вып. 2. М., 1996. С. 69–78.

²⁹ См.: Adler A. Menschenkenntnis. Lpz., 1927; Ibid. The Science of Living. 1929; Ibid. What Life Should Mean to You. Boston, 1931; Ibid. Der Sinn des Lebens. 1933; Ibid. The Individualpsychology. N. Y., 1956; etc. В рус. пер. — Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. М., 1995; он же. Наука жить. Киев, 1996; он же. О нервическом характере. СПб.; М., 1997; он же. Понять природу человека. СПб., 1997; и др.

вых же шагов Адлера в этом направлении выразил свое категорическое непринятие концепции своего последователя и в дальнейшем никак не показал, что проведенные исследования его в этом переубедили.

Такая осторожность Фрейда в отношении комплексов может быть объяснена стремлением к научной объективности, требованием большей доказательности. Но можно применить тезаурусный подход к создателю психоанализа. Целый ряд основополагающих идей Фрейда возник не в результате масштабных исследований, в которые были вовлечены сотни и тысячи испытуемых и пациентов, а в ходе самоанализа, когда то, что Фрейд обнаружил в единственном числе, а именно — у себя, экстраполировалось на природу человека вообще.

Здесь обнаруживается фундаментальное качество тезауруса. Это не только человеческий аппарат для усвоения новой информации, но и в такой же мере защитный механизм от внешней информации, воспринимаемой как «чужая» (в этом случае она все же проникает на периферию тезауруса) и как «чуждая» (тогда она оказывается на самой его границе, пересекая ее только в форме критики). Сам Фрейд в своих двух «топиках» психического аппарата ввел понятие «цензуры» («инстанция цензуры» в первой топике как функции «запрета, недопущения в систему Предсознание-Сознание бессознательных желаний и возникших на их основе образований»³⁰; «инстанция», предвосхищающая и в основном совпадающая со «Сверх-Я» во второй топике). Наметив идею цензуры еще в письме к В. Флиссу от 22 декабря 1897 г. по наблюдению над русской цензурой иностранных газет («Слова, фразы, целые абзацы оказываются вымараны, так что понять оставшееся совершенно невозможно»³¹, иначе говоря, цензура устраняет неприемлемые фрагменты членораздельной речи), а затем развил ее в «Толковании сновидений»³², позже, в

³⁰ Определение по: Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Указ. соч. С. 570.

³¹ Freud S. Aus den Anfängen der Psychoanalyse, Briefe an Wilhelm Fliess, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887–1902. L., 1950. S. 255.

³² Фрейд З. Толкование сновидений. Минск, 1997.

работе «Бессознательное» (1915), Фрейд говорил уже не об одной цензуре как инстанции (системе) психического аппарата между Бессознательным и Предсознанием, а о нескольких цензурах: «Мы считаем, что любому переходу от одной системы к другой, более развитой, любому движению к более высокой психической организации соответствует новая цензура»³³. Нетрудно заметить, что Фрейд отводит цензуре (и даже цензурам) место только внутри психического аппарата. Но анализ тезауруса показывает, что мощный слой цензуры находится и на границе тезауруса и окружающего информационного поля.

Собственно, это не одна, а несколько цензур. Их типологию подсказывает гениальный знаток человеческой души У. Шекспир. В его творчестве наиболее зрелый период творчества принято называть «периодом великих трагедий» (1601–1608), причем из 10 пьес этого периода (из которых 7 трагедий и 3 т. н. проблемные пьесы), четыре выделены особым термином «великие трагедии»: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». Можно спорить, почему к «великим» не отнесена ранняя трагедия «Ромео и Джульетта», чем не подошли «Юлий Цезарь» или «Антоний и Клеопатра», но в тезаурусе шекспироведов только названные трагедии удостоились звания «великих трагедий». Неожиданно оказывается, что в заглавных героях именно этих трагедий наиболее ярко запечатлены четыре типа отношения человека к окружающему миру, то есть, применительно к затронутой проблеме, четыре типа цензуры на границе тезаурусов.

Цензура Гамлета — это цензура мыслителя. Сюжет построен таким образом, что Гамлет узнает истинную информацию. Проблема, над которой размышляли Гёте, Белинский, Выготский, тысячи исследователей, проблема медлительности Гамлета поворачивается неожиданной стороной. Встречаясь даже с истинной информацией, тезаурус мыслителя ее критически проверяет. В «Гамлете» У. Шекспира на это уходит три первых акта. Но и удостоверившись в ее истинности, он должен понять, как на

³³ Freud S. Das Unbewusste // Freud S. Gesammelte Werke. Bd. 10. S. 290–291.

нее адекватно реагировать. На это уходят оставшиеся два акта. Магистральный путь этого типа цензуры — тестирование реальностью. Не бездействие, а именно действия Гамлета (убийство Полония, согласие на поединок с Лаэртом) указывают на пробои в гамлетовской цензуре информации.

Цензура Отелло — это цензура деятеля. Для него характерна реакция на информацию, опережающая ее анализ. Отелло встречается с ложной информацией и легко становится ее жертвой. Он сначала убивает невинную Дездемону, а потом раскаивается в этом и убивает себя.

Цензура Лира — это цензура руководителя. Так как она связана со спецификой руководства — принятием решений, значимых не только для себя, но и для других, тезаурус здесь наиболее защищен цензурой, а ее взламывание приводит к наиболее драматичным последствиям.

Цензура Макбета — это цензура маргинальной личности (преступника, изгоя, непризнанного гения, «вопрекиста»). Его магистральный путь — движение против информации, истинной или ложной. Она всегда переосмысливается в соответствии с маргинальным тезаурусом, ценностям которого отдается безусловное предпочтение даже вопреки самоочевидной реальности.

В женских образах «великих трагедий» Шекспира обнаруживаются пятый, шестой и седьмой типы цензуры.

Цензура Дездемоны — это цензура высших чувств — любви, дружбы, преданности, верности, сострадания. Сюжет трагедии «Отелло» показывает, что столь высокие чувства могут не пропускать в тезаурус определенную информацию, им противоречащую. Дездемону погубила не потеря платка, подаренного ей Отелло, а ее просьба за Кассио: цензура ее тезауруса не может допустить, что ее высокие мотивы могут быть использованы в превратном смысле.

Цензура Корделии, младшей дочери короля Лира, — это цензура высшего сознания, интуиции, позволяющая наиболее адекватно воспринимать истинность или ложность информации

без процедуры тестирования ее реальностью. Когда Корделия отказывается льстивыми речами ублажить Лира, она не совершает ошибки и отдает себе отчет в последствиях такой прямоты: истина для нее дороже благополучия и даже самой жизни, ложь означала бы крах ее личности. Гибель Корделии также никак не связана с ее виной или ошибками, напротив, вытекает из ее правильных (адекватных) чувств и действий и определяется наличием в мире других тезаурусов, не допускающих существования такой личности во имя самосохранения.

Цензура леди Макбет — это цензура низших чувств, страстей, вожделения, также как ценностей семьи. Нередко представляется, что Макбет и леди Макбет сходны по характеру, только леди Макбет более жестко проводит идею преступления ради власти, она более волевая натура, готовая, если надо, разбить о камни голову собственного ребенка. Но, видимо, это заблуждение. Макбет потрясен предсказанием, что не его дети будут правителями Шотландии, и здесь в нем сказывается тип цензуры леди Макбет. Но не наоборот. Леди Макбет желает власти мужа, но не своей собственной, самостоятельной. Размышляя наедине с собой о предстоящем разговоре с Макбетом после получения от него письма о предсказаниях ведьм, она говорит: «Я... языком разрушу все преграды / Между тобой и золотым венцом...» (585)³⁴. Уже в разговоре с ним леди Макбет выражает готовность продумать план убийства законного короля, «чтоб остальные ночи все и дни / Царили безраздельно мы одни» (586). Когда Макбет идет совершать преступление и должен пройти мимо охранников, она восклицает: «Ах, он их разбудил / При самом входе. Мы пропали!» (594). Даже в сомнамбулическом сне, вне контроля сознания, она произносит: «Кого бояться? После того, как это будет сделано, кто осмелится нас спрашивать?» (649) — и зовет мужа, даже перепачканного кровью, переменить белье и лечь с ней в постель: «Дай мне руку. Сделанного не воротишь. В по-

³⁴ Здесь и далее при цитировании «Макбета» в пер. Б. Пастернака в скобках указываются страницы по изд.: Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1994. Т. 3.

стель, в постель, в постель» (650). Будущее ей видится только вместе с мужем-властителем. При характеристике леди Макбет обычно цитируются строки: «...нашла бы силы / Я, мать, ребенку череп размозжить!» (590). Но ведь это риторический ход. Куда более важны слова, сказанные перед этим: «Кормила я и знаю, что за счастье / Держать в руках сосущее дитя» (590). Если исследователи не замечают этого акцента, то его прекрасно понимает Макбет, который в ответ на риторичку отвечает: «Рожай мне только сыновей. Твой дух / Так создан, чтобы жизнь давать мужчинам!» (590). Очевидно, именно ценности семьи, продолжения рода, составляют центр тезауруса леди Макбет и определяют тип тезаурусной цензуры, преобразующей любую получаемую ею информацию о действительности.

Если сопоставить приведенную типологию тезаурусных цензур (защит) с семиступенчатой пирамидой тезауруса, обнаружится их строгая координация:

— 1 ступени (связанной с проблемами выживания) соответствует тезаурусная цензура Отелло;

— 2 ступени (связанной с проблемами распространения, рождения детей, семьи, секса) соответствует тезаурусная цензура леди Макбет;

— 3 ступени (связанной с проблемами власти, иерархической организации общества) соответствует тезаурусная цензура Лира;

— 4 ступени (связанной с проблемами коммуникации на уровне чувств: любовь, дружба, ненависть, зависть и т. д.) соответствует тезаурусная цензура Дездемоны (низовой вариант: Яго);

— 5 ступени (связанной с проблемами коммуникации на уровне диалога, высказывания, письма и т. д.) соответствует тезаурусная цензура Макбета;

— 6 ступени (связанной с проблемами теоретического осмысления действительности) соответствует тезаурусная цензура Гамлета;

— 7 ступени (связанной с проблемами веры, интуиции, идеала, сверхсознания) соответствует тезаурусная цензура Корделии.

В «великих трагедиях» Шекспира представлены проходящие вторым планом еще два типа тезаурусной цензуры, носящих пассивный характер: в «Гамлете» представлена цензура Офелии — цензура подчинения авторитету; в «Короле Лире» представлена цензура Глостера — цензура подчинения обстоятельствам (в «Гамлете» уже существовал менее развернутый ее вариант, воплощенный в образе королевы Гертруды).

Наконец, есть в шекспировских трагедиях и десятый тип цензуры, реально не существующий, а носящий виртуальный характер, это цензура Призрака отца Гамлета в «Гамлете» и Гекаты и трех ведьм в «Макбете» — собственно, полное отсутствие цензуры, воплощенное всезнание. Только нечеловеческие существа в состоянии преодолеть неведение человека, они знают все и знают в истинном свете, от них не сокрыто ни прошлое (пример Призрака), ни будущее (пример трех ведьм). Именно до уровня таких же неземных существ, знающих в истинном свете еще и настоящее, Шекспир поднимает людей, не действующих в его трагедиях, но в полной мере присутствующих в них: автора (как демиурга) и зрителей. Это искусственное, сконструированное возвышение — один из наиболее мощных и в то же время тайных, скрытых механизмов, воздействующих на зрителей и вызывающих у них глубочайшее эстетическое чувство, так как фактически любой тип цензуры тезауруса легко пропускает положительную оценку своего «Я» (за исключением патологий). Это вовсе не обязательно присущее театру построение пьес. Возьмем для сравнения великую комедию Ж. Б. Мольера «Тартюф»: целых два акта Тартюф на сцене не появляется, и зритель вынужден гадать, какая из спорящих о нем сторон права, полагаясь лишь на косвенные признаки, а именно: оценку самих спорящих. В финале упоминается о человеке, который, в отличие от зрителей, всегда все знал о лжеце Тартюфе. Но при этом имеется в ви-

ду не автор, а король Людовик XIV — вот он-то и есть всеведущий, как Бог, всесудящий, как Бог, и при этом незримый, как Бог, справедливый, разящий зло, какое бы обличие оно ни приняло, — и отодвигающий с этой роли и автора, и зрителей. Использование в драматургии предромантизма и романтизма мотива тайны также оставляет зрителя в неведении, подобном неведению героев. Зритель не может занять место, отведенное ему Шекспиром, ни в мелодраме, ни в детективной драме, ни в драме ужаса.

Следует особо отметить, что в величайшей трагедии Шекспира — «Гамлете» — зритель низведен с пьедестала. Отелло, король Лир, Макбет, как и другие персонажи последующих трагедий, при всем своем величии, титанизме, все же не знают, что совершают ошибки, а зритель это знает. Но в «Гамлете» после встречи Гамлета с призраком отца нет почти ничего такого, чего бы не знал Гамлет, зато есть что-то самое главное, что он знает, а зрители так и не узнают, потому что он ушел из жизни со словами «Дальнейшее — молчанье». Однако этот прием (а «загадка Гамлета» — это прием драматургического конструирования, а не реальная загадка, поэтому ее нельзя разгадать) связан не с характером героя (как в случае Тартюфа) и не с развитием сюжета (как, например, в мелодраме или детективе), а с философией бытия, поэтому статус зрителя, снижаясь в одном отношении, повышается в другом: ему и только ему (каждому зрителю, читателю) предстоит самостоятельно ответить на те вопросы, которые поставил Гамлет, прежде всего — на главный вопрос, сформулированный Шекспиром его устами: «Быть или не быть».

Шекспир, не ставя, естественно, перед собой такой задачи, прозорливо показывает нам, что встреча любого типа цензуры с масштабной новой информацией, истинной или ложной, приводит к временному помешательству: это точное описание момента взлома цензуры. Но драматургическая технология, примененная в «Гамлете», в состоянии преодолеть сопротивление тезауруса,

обеспечиваемое цензурой, без подобных последствий, ограничиваясь уровнем интеллектуального катарсиса.

Все типы тезаурусной цензуры, которым мы, пользуясь технологией Фрейда, дали имена шекспировских персонажей, присутствуют в каждом индивидуальном тезаурусе, но не в одинаковой мере, что позволяет поставить вопрос об акцентуации тезаурусов.

Принципиальное отличие тезауруса от фрейдовского психического аппарата заключается не только в том, что тезаурус в известной мере совпадает со сферой сознания, а, как утверждал Фрейд, в основе психического аппарата, лежит сфера бессознательного. Тезаурус — характеристика субъекта, а под субъектом тезаурусный подход понимает и индивидуума, и группу любого масштаба, от микрогруппы до нации, класса, всего человечества. Фрейд возражал против идеи Юнга о существовании коллективного бессознательного, но для тезаурусного подхода, разрабатывающего и проблемы коллективного сознания, юнгианская концепция оказывается возможной моделью.

Но если это так, фрейдовское представление о цензуре, переработанное в свете тезаурусного подхода, вероятно, применимо к коллективным тезаурусам. Сразу возникают образы: общество США в целом ассоциируется с акцентуацией цензуры Лира, сообщество исламских фундаменталистов с акцентуацией цензуры Макбета, русские очень подвижны в смене акцентуаций — цензуры Отелло, Лира, опять Отелло, Гамлета только за XX — начало XXI века. Международная мафия — цензура Макбета. Международная интеллигенция — цензура Гамлета. Это пока некоторые первые прикидки, указывающие лишь направление, в котором может быть произведено исследование.

Итак, идеи Фрейда продолжают плодотворно использоваться в гуманитарном знании, даже далеко от психоанализа как такового. Это яркий пример особого рода ритмов в истории культуры человечества — «пульсации идей». Если рукописи, может быть, и горят, а системы разрушаются, подобно Колизею

или всей Римской империи, то идеи, раз возникнув, сохраняют свою жизненность, пульсируя, как «вечно живущий огонь, мерно вспыхивающий, мерно угасающий», если воспользоваться метафорой Гераклита (фр. 51 по М. Марковичу). Основное свойство пульсирующих идей — их способность встраиваться в новые системы. Идеи Фрейда, родившегося 150 лет назад и почти 70 лет назад переставшего дышать и мыслить, пульсируют, а значит, продолжают жизнь их автора.

КАРТИНА МИРА В НАУЧНОМ ТЕЗАУРУСЕ

В гуманитарных науках давно уже используется понятие «жизнь идей»¹, а в последние два десятилетия — еще, может быть, более точное (применительно к нашим исследовательским целям) понятие «пульсация идей»². В настоящее время оно широко применяется в тезаурусном анализе мировой культуры.

Действительно, идеи, живя в общественном сознании, то становятся широко признанными, то почти уходят в небытие, утрачивая актуальность, затем, модифицируясь и вступая в сочетания с новыми идеями, снова выходят на авансцену духовной жизни, чтобы потом опять уйти в тень.

В последнее время появился термин «тень» для характеристики такого «сумеречного» состояния различных явлений, даже их комплексов (отсюда производные понятия «теневая эпоха», «теневое направление» и т. д.)³.

Думается, можно говорить и о теневых периодах в жизни идей. Именно такой теневой период ныне переживает понятие «картина мира» и связанный с ним комплекс философских и научных представлений. Если проследить «пульсацию» этого понятия за последние полвека, станет очевидно, что этот теневой период не первый.

Вопрос о картине мира активно дискутировался в отечественной литературе, преимущественно по философским проблемам естествознания, начиная с 50-х годов. Пик интереса к представлению реальности в виде картины мира, частнонаучной картины мира, естественнонаучной картины мира приходится на конец 60-х — начало 70-х годов.

¹ См., напр.: Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей: Научно-популярные очерки: Т. 1–4. СПб. (Пг.), 1907–1922.

² См.: Луков В. А. Французская драматургия на рубеже XVIII–XIX веков (генезис жанров): Дис. ... доктора филологич. наук. М., 1985; и другие его работы.

³ См.: Вершинин И. В. Чаттертон. СПб., 2002.

Чем же была обусловлена новая волна интереса к введению понятия о научной картине мира?

Одной из особенностей науки конца 50-х годов было явное лидерство физических дисциплин, превращение физики в ведущую теоретическую дисциплину естествознания.

Как известно, ведущая теоретическая дисциплина, занимая определенное место в качестве методологического уровня научного исследования, находится в промежуточном положении между философией как верхним «этажом» и специальными дисциплинами различных областей знания. В ней (ведущей теоретической дисциплине) отрабатываются нормы, методы, идеалы познавательной деятельности, складывается ядро научной картины мира и аккумулируются философские основания. Эта дисциплина становится ведущим звеном, через которое философские и культурные воздействия проникают в специальное знание, она оказывается посредником и проводником основных философских принципов в науку.

Особенностью физики XX века, занявшей лидирующее положение в естествознании, было то, что она являлась неклассической физикой. Пожалуй, наиболее существенным моментом утраты классичности была потеря наглядности физического знания. В 70-е годы эта проблема занимала огромное место в литературе по философским проблемам естествознания.

Если в период классической физики исследователь без труда мог онтологизировать производимые его наукой идеальные объекты и представить себе таким путем, что же являет собой мир как таковой, то в неклассической физике такая онтологизация упрощала бы отношения научной теории и реальности, свидетельствовала бы о наивно-реалистических иллюзиях.

Как отмечал М. Планк, понятие картины мира стали употреблять, боясь иллюзии отождествления теоретического объекта и реальности⁴. Исследователи этой проблемы В. Н. Михайловский и Г. Н. Хон указывали: «Отмеченная Планком возможность иллюзии связана со сменой первоначального подхода к пониманию картины мира как совокупного знания, однозначно сопоставимого

⁴ Планк М. Единство физической картины мира. М., 1966. С. 49.

с объективной реальностью путем прямой онтологизации теоретических конструкций... Тем самым был поставлен вопрос о вписываемости многоуровневого теоретического знания в образ существующей картины мира, вместе с тем вопрос о формировании современной картины мира в соответствии с развитием теоретического естествознания»⁵.

Кроме того, даже не поняв этого, онтологизацию теоретических реальностей нельзя было произвести непосредственно без специальных философских и научных процедур, потому что физическая реальность в науке представляла как реальность математическая.

Источник кризиса физики в ее математизации, приводящей к сложностям физической интерпретации теоретического конструкта, продолжал оставаться одной из причин затруднения физика представить себе мир как таковой и тем более ответить на вопрос, каковым этот мир является. Наглядно представить себе этот мир становилось невозможным, и поэтому научная картина должна была быть теоретически построена, превращена в особый предмет и подвергнута исследованию.

Наука своими средствами не могла решить этот вопрос. Философия тоже. Поскольку научные идеализации имеют место не только в физике, где они принимают наиболее абстрактный, математический вид, но и в других областях знания, каждая из которых связана с формированием своей реальности (биологической, химической, социальной и др.), отличной от объективного мира, они тоже строят свои частнонаучные картины мира. Чем более абстрактен уровень научных идеализаций, тем больше потребность в таком построении.

Если в XIX веке картина мира трактовалась как философско-мировоззренческое построение, то для XX века, особенно для его второй половины это научно-философская система представлений об общих свойствах и закономерностях мира (природы, социальной среды).

⁵ Михайловский В. Н., Хон Г. Н. Диагностика формирования современной научной картины мира. Л., 1989. С. 4.

Ныне уже редко встречается взгляд на картину мира как на особый вид либо философского, либо научного знания. Научно-философский ее характер перестал быть предметом дискуссий. Первоначально она исследовалась только в естествознании в силу указанных трудностей наглядного представления теоретических объектов или, точнее, их наглядной проекции на объективную реальность. Поэтому даже в определениях картины мира часто встречалось отождествление ее с естественнонаучной картиной мира.

В трактовке естественнонаучной картины мира можно выделить следующие важные вехи. Постепенно лидирующие функции физики стала оспаривать биология. Следовательно, роль биологии в формировании биологической картины мира и ее вклад в общенаучную картину мира сильно возросли.

Впервые попытка оспорить лидерство у физики была предпринята биологией в связи с выделением двух аспектов — практически-функционального и научно-теоретического. Л. Б. Баженов, А. Я. Ильин, Р. С. Карпинская показали, что в отношении первого (практически-функционального) аспекта биология занимает лидирующие позиции в естествознании⁶. Это связано также и с тем, что биология является не только наукой о природе, но в определенной мере и наукой о человеке.

То есть в перспективе введение понятия «картина мира» было нацелено на обобщенное представление о мире или на некую общую онтологию и мировоззрение, научное не только в том, что оно вырабатывается научной философией, но и в том, что оно выработано всей совокупностью наук.

Однако поскольку этот синтез наук еще не свершился в настоящее время и частные науки обладают значительной самостоятельностью, возникло определенное противоречие между построением общенаучной картины мира и частнонаучными картинами мира.

Обсуждение этого противоречия вылилось в рассматриваемый период в актуальную дискуссию по вопросу о том, стоит ли

⁶ Баженов Л. Б., Ильин А. Я., Карпинская Р. С. О мире современного естествознания // Синтез современного научного знания. М., 1973. С. 122.

имеющимися средствами все же стремиться к построению общенаучной картины мира или необходимо сосредоточиться на том, чтобы в рамках исследования философских проблем физики, биологии, кибернетики строить свои картины мира.

Две эти позиции составили исследовательские программы, возглавляемые разными философами. Так, Р. С. Карпинская ориентировалась в исследовании на общенаучную картину мира, подчеркивая ее интегративную, междисциплинарную и мировоззренческую роль. Она утверждала, что построение специальнонаучных картин мира носит заведомо узкий характер и противостоит самому замыслу создать интегративную межнаучную структуру. В. С. Степин придерживался другой исследовательской программы. Он утверждал, что ориентация на синтез излишне абстрактна, не содержит конкретных результатов, и полагал, что общенаучная картина мира явится итогом детально разработанных специальнонаучных картин сначала физики, затем биологии и других наук. При этом физической науке отводилась по-прежнему лидирующая роль в построении естественнонаучной картины мира на современном этапе⁷.

В 80-е годы интерес к этому понятию убывает, хотя нехватка его очень остро ощущается исследователями, занятыми философскими проблемами специальных наук (о последнем свидетельствовали, например, состоявшиеся в 1988 и 1990 гг. конференции в Обнинске⁸ и некоторые публикации⁹). Оно оказалась в тени.

Но к началу 1990-х гг. возник новый импульс для его использования, только не онтологический, а социальный. В условиях появления уникальных объектов исследования — районов Арала, Чернобыля и др. — возросло значение не общих объясне-

⁷ Степин В. С. Картина мира и ее функции в научном исследовании // Научная картина мира. Логико-гносеологический аспект. Киев, 1983.

⁸ Особенности современной естественнонаучной картины мира: Тезисы докладов и выступлений для конференции. Обнинск, 2–4 июня 1988 г. М.; Обнинск, 1988; Социальная картина мира: Тезисы докладов и выступлений для конференции. Обнинск, январь 1990. Обнинск, 1990.

⁹ См.: Роль научной картины мира в фундаментализации образования. Уфа, 1988; Михайловский В. И., Хон Г. Н. Диагностика формирования современной научной картины мира. Л., 1989.

ний, а конкретного знания событий и, вместе с тем, субстратно-событийного метода¹⁰, который состоит в анализе социального явления как такового в его видимой событийной форме.

В таком подходе, особенно в связи с появлением неопознанных физических явлений, непредвиденных следствий вмешательства в природу, озонных дыр, загадочных явлений и пр., оказалось заинтересованным и естествознание. Имеющаяся в физике и других науках способность к идеализациям до сих пор была не ограничена ничем, кроме правил самой науки.

Ныне все более в состав идеализирующих факторов или факторов, запрещающих идеализацию, попадают внешние цели (войн, мирного развития, рынка, медицины, экологии), то есть появляется необходимость в обсуждении реального «субстратно-событийного» содержания знания. Проблема наглядности в этой связи имеет громадное значение и прямо связана с построением картины мира¹¹.

Тот же социальный фактор вызвал интерес исследователей, занимающихся проблемой картины мира, выйти за рамки научно-философских проблем и рассмотреть возможности, которые для ее построения содержатся в арсенале искусства.

Так появляется концепция художественной картины мира¹² — естественное следствие развития названных тенденций и своего рода наиболее заметное и специфичное достижение этого периода в истории развития понятия.

Трудно судить о состоянии вопроса за рубежом, но по некоторым признакам можно предположить, что процесс там развивался аналогично.

Однако конец 1990-х — начало 2000-х годов снова отмечен «теневым эффектом». Уменьшается количество работ, в которых термин «картина мира» анализируется или хотя бы используется.

¹⁰ Так его называет В. А. Кутырев. См.: Кутырев В.А. Современное социальное познание. Общенаучные методы и их взаимодействие. М., 1988.

¹¹ См.: Рахматулин Р.Ю. Наглядные образы научной картины мира: природа и гносеологические функции: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. Свердловск, 1986.

¹² См.: Кузнецова Т. Ф. Философия и проблема гуманитаризации образования. М., 1990. С. 100–111.

Если в культурологии он еще выступает как один из ключевых¹³, то философы явно утратили к нему интерес, термин стал «немодным», что есть внешнее проявление его неактуальности.

Неактуальности или неактуализированности?

Этот нюанс раскрывается через ответ на вопрос: картина мира — понятие, утратившее на сегодня свой эвристический, прогностический потенциал, изжившее себя, — или теряющее престиж, будучи оттесненным другими актуальными понятиями? Иначе говоря, причины здесь внутренние или внешние?

Мы уверены, что внешние и, следовательно, термин может и должен быть актуализирован в современном гуманитарном знании, однако для этого он должен быть заново осмыслен и увязан с определенным комплексом идей и подходов, которые выведут его из «тени» неактуальности.

¹³ См., напр.: Луков В. А. Культурология. М., 2002 (2-е изд. 2004; 3-е изд., доп. 2006).

ОБРАЗ РОССИИ: «ЗАГАДОЧНАЯ РУССКАЯ ДУША»¹

Россия, русские, русскость... Это же категории! На Западе их осмысливают уже триста лет, а вопрос был поставлен на несколько столетий раньше. На Востоке они были менее актуальными, но в XX веке Азия присоединилась к Европе, а вместе с ней и Америка, и Африка, и Австралия — во всем мире стали и в теоретическом, и практическом планах, и стратегическом, и в тактическом аспектах тратить огромные интеллектуальные усилия для того, чтобы понять «загадочную русскую душу» — сердцевину проблемы и России, и русских, и русскости. Всякий народ по-своему сложен для понимания со стороны других народов, но здесь особый случай. Нередко говорят о загадке этрусков, населявших Аппенинский полуостров до римлян, о загадке индейских народов майя, ацтеков, инков, о загадке варягов или жителей острова Пасхи. Но не приходилось встречать материалов, где ставился бы вопрос о «загадочной душе» этих исчезнувших народов, как и обо всех новых народов, не говорят о «загадочной английской душе», «загадочной французской душе», «загадочной американской душе», как и о «загадочной арабской душе», «загадочной китайской душе», «загадочной индийской душе», «загадочной японской душе» — нет, говорят только о «загадочной русской душе», подчас расширяя это понятие-вопрос до представления о «загадочной славянской душе», основное содержание которого все равно сводится к загадке русских, поэтому не попадаетея словосочетание «загадочная болгарская душа», как и чешская, польская, украинская, белорусская...

Все это что-нибудь да значит. Совершенно очевидно, что генетика тут ни при чем. Носителями особости, загадочной русскости, выделяющей их среди местного населения, становятся евреи, переселившиеся в Израиль или в США, немцы, вернувшиеся

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (проект 06-04-00578а).

на свою историческую родину с берегов Волги или из Сибири, эти качества замечают на родине у итальянцев, китайцев, узбеков, африканцев, латиноамериканцев, проживших достаточно долгое время в нашей стране. В то же время есть большое количество иностранцев, которые, прожив здесь многие десятилетия, не приобрели соответствующих качеств. Яркий пример — великая испанская «пассионария» Долорес Ибаррури, которая, прожив в эмиграции большую часть жизни, так и не выучила русский язык. Думается, язык и культура, строй чувств и взгляд на мир, картина мира, то, что мы теперь называем культурным тезаурусом², а не генетика, в первую очередь определяют специфику феномена «загадочной русской души». Возможно, прав Л. Н. Гумилев, в своей концепции этногенеза утверждавший пассионарность (энергетику, наступательный характер) этносов, т. е. народов как генетических общностей, проявляющуюся на определенных этапах развития человечества³. Но пример России показывает, что в ряде случаев более значим разговор не об этногенезе, а о культурогенезе, о пассионарности не этносов, а культур, которые, несмотря на полиэтничность, могут выступать в определенных отношениях как единое целое.

«Загадочная русская душа» подобна «загадке Гамлета», образа, так сконструированного Шекспиром, что его разгадка принципиально невозможна⁴. Этим они отличаются от фольклорных загадок, у которых всегда предполагается разгадка. Именно для таких проблем, сама конструкция которых создает их неразрешимость и которые обобщаются в двух-трех словах, мы подобрали термин «понятие-вопрос». К такому типу понятий нужно также отнести и вопросы, возникшие исторически или другими путями, от вопроса о существовании Бога, которое нельзя ни подтвердить, ни опровергнуть, до идеи «вечного двигателя» или «философского камня», «гомеровского вопроса» или «шекспировского во-

² См. подробнее: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100.

³ См., напр.: Гумилев Л. Н. Конец и вновь начало. СПб., 2002.

⁴ См. подробнее: Луков Вл. А. Загадка Гамлета // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Моск. гуманитар. ун-т, Ин-т гуманитар. исследований. М., 2005. С. 21–26.

проса» об авторстве произведений Гомера и Шекспира и т. д. Но признание понятий-вопросов неразрешимыми (или неразрешимыми на уровне сегодняшних знаний) вовсе не означает, что они не вызывают желания их разрешить. Наоборот, интеллект бьется над их разрешением столетиями, и в ходе этого поиска попутно отрывается очень многое. Так, усилия, потраченные десятками тысяч ученых на разрешение «шекспировского вопроса», вовсе не бесплодны: в результате шекспировская эпоха в Англии, отстоящая от нас на четыре столетия, изучена лучше, чем любое другое время в истории этой страны, а поиски философского камня привели к открытию множества химических элементов и их взаимодействий, к созданию современной химии. Такие же попутные открытия можно сделать и при изучении вопроса о «загадочной русской душе». Для этого нужно поставить некоторые сопутствующие вопросы.

Когда и где возникла эта проблема и с чем это было связано? Даже первоначальные поиски позволяют утверждать, что это произошло на Западе, в Европе и не раньше начала XVIII века. Возьмем, к примеру, Англию. Считалось, что образ России вошел в английское культурное сознание в эпоху Ивана Грозного, который предполагал жениться на Елизавете Тюдор⁵. Но М. П. Алексеев в своей докторской диссертации⁶, а затем В. И. Матузова⁷ показали, что самые ранние упоминания о Руси есть в английских источниках IX–XII веков, причем их, по крайней мере, около двадцати. Применительно к шекспировской эпохе материал исследован особенно основательно⁸. Н. П. Михальская в работе «Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков» после обзора основных источников средневековья

⁵ Материалы о XVI веке собраны в кн.: Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке. Л., 1937.

⁶ Алексеев М. П. Очерки по истории англо-русских литературных отношений (XI–XVII вв.): Тезисы докт. дис. Л., 1937.

⁷ Матузова В. И. Английские средневековые источники IX–XIII веков. М., 1979.

⁸ См.: Алексеев М. П. Шекспир и русское государство его времени // Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 784–805; Микеладзе Н. Э. Русские мотивы в произведениях Шекспира // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. М., 2001. С. 28–39.

и Возрождения делает очень существенный вывод: «Мотивы холода, снега, бескрайних просторов, слова о свирепых русских медведях («Макбет», «Генрих IV» Шекспира), о длинной русской ночи («Мера за меру» Шекспира, возникающий в воображении ассоциативный ряд — грустная сказка, зимняя сказка, дочь русского царя, которой она будет рассказана («Зимняя сказка»); упоминание рабов и Нижней Волги и везущих сани молочно-белых оленей в «Тамерлане Великом» Марло, другие русские реминисценции, которых к концу XVI в. становится все больше, — все это говорит о развитии русской темы и формировании образа России — страны могущественной и богатой, населенной людьми сильными и выносливыми, людьми, чья жизнь проста и сурова, исполнена противоречий, поражает присущими ей контрастами», и далее: «В английской литературе XVI в. сложилась модель образа России, которая и в дальнейшем при некоторых ее модификациях будет возникать в произведениях последующих эпох. Литературные памятники XVI в. останутся надолго для англичан основными источниками представлений о России и русских»⁹.

Но в этой модели нет места для особой «русской души», как не появится этот мотив у испанских драматургов XVII века, описывающих «смутное время» времен Бориса Годунова и Лжедмитрия, и никого из испанских зрителей не удивит характер, вполне испанский, «русской девушки Росауры», отправившейся в мужском платье в Полонию (Польшу) вслед за «герцогом Московии Астольфо», — эта русская тема в величайшем драматическом произведении П. Кальдерона «Жизнь есть сон» (1634). Просто Россия, русские долгое время были неким умозрительным предметом, слишком далеким, чтобы его изучать.

Сначала европейцы обратили внимание на Россию из-за ее военных побед над шведами. Победа над Наполеоном и ввод русских войск в Париж окончательно показали, что Россия — мощное европейское государство. Тогда-то и заинтересовался Запад загадочным народом, победившим мощную военную машину французов, в то время как европейские государства

⁹ Михальская Н. П. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX веков. М., 2003. С. 29.

сдались на милость победителя. Конечно, в ход пошли старые мифы о «генерале Морозе», о необъятных просторах, о медведях, разгуливающих по русским городам, но европейцам, столкнувшимся с русскими на своей территории, этого оказалось недостаточным. Русских все больше в Европе, в столицах и на курортах, европейцев все больше в России в качестве чиновников и офицеров, ученых и гувернеров, непосредственное соприкосновение разных народов впервые выявило непонимание русской души и культурных ценностей (гениально сформулированное в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта»), впрочем как и сопротивление в России западным ценностям и стандартам, прозвучавшее в монологах Чацкого из «Горя от ума» А. С. Грибоедова. Думается, именно в это время и складываются условия для возникновения западных представлений о «загадочной русской душе», отразившихся и у Стендаля, в качестве офицера наполеоновской армии прошедшего путь до Москвы и обратно (например, в романе «Арманс»), и у Мериме, слышавшего рассказы Стендаля о сражениях под Москвой (новелла «Взятие редута»), и в других произведениях эпохи.

Еще один вопрос: почему эти представления характерны для Запада, а не для Востока, который значительно раньше вошел в непосредственное соприкосновение с Русью? Думается, это связано характером такого соприкосновения. Ранний его этап связан с половцами, печенегами, Чингисханом, Батыем, т. е. с набегами на Русь и татаро-монгольским ее завоеванием, когда у завоевателей не было никаких оснований вступить в диалог культур: Русь — объект захвата, это нечто чуждое, что должно быть разгромлено, население подчинено, частично уничтожено, частично ассимилировано. Наверное, был и другой этап — период длительного сосуществования Золотой Орды и зависимой, но уже собирающей силы Руси. Однако его последствия трудно себе представить, так как Русь не только добилась независимости от Золотой Орды, но и поглотила ее и другие восточные народы, которые вошли в состав России. Очевидно, в это время закрепилось особое свойство русских — быть открытыми для других культур. Из ве-

ликих культур мира, пожалуй, только русская культура и обладает такой степенью открытости, что выразилось в особом феномене — культурном симбиозе, проявившемся не только по отношению к культурам многочисленных народов Российской империи, СССР, современной России, но и по отношению к культурам многих зарубежных стран. У этого качества есть оборотная сторона — слишком легкое подчинение то византийскому влиянию, то татаро-монгольскому, то варяжскому (скандинавскому), то немецкому, то голландскому, то французскому, то английскому, то американскому, соответствие ценностям которых на разных этапах отечественной истории становилось мерилем, и его можно было превзойти («Превзойти!» — был приказ императора, увидевшего сконструированную англичанами блоху, лесковскому Левше; «Догнать и перегнать Америку!» — стал лозунгом для страны призыв Н. С. Хрущева), но не заменить своим собственным мерилем ценностей. Однако, по-видимому, речь всегда шла, прежде всего, о внешнем соответствии, и, может быть, именно противоречие между внешним (как у других народов) и внутренним породило представление о загадочности русской души.

Третий попутный вопрос: где искать основной источник представлений о «загадочной русской душе»? Хотя западный мир после непосредственных контактов имеет определенный объем наблюдений за бытом, поступками, особенностями коммуникации, чувствами, вероисповеданием представителей русской культуры, высоко ценит и изучает музыку, балет, живопись, архитектуру, кинематограф, признает научные достижения, главным источником представлений о русской душе стала литература. Думается, это связано с особым компонентом литературы, слабо, лишь косвенно или вовсе не представленным в других источниках, — языком. Конечно, за границей мало кто знает русский язык, но все дело в том, что его знают, на нем мыслят, воспринимают чувства русские писатели, что придает русской литературе такое своеобразие, что никакие другие источники не могут сравниться с ней по информативности о национальном своеобразии русских, о русскости.

Здесь и состоялся полнокровный диалог культур России и Европы. В середине XIX века П. Мериме познакомил французов (а через посредство французского языка — и других европейцев) с творчеством А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, другими явлениями великой русской литературы. На рубеже веков она начинает доминировать, становятся образцами для подражания И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, затем и А. М. Горький. Заметную роль сыграла и литература русского зарубежья. В свою очередь, русская литература восприняла влияние литератур Запада. Уже в XIX века в отечественную культуру полноправно вошли Шекспир и Мольер, Вольтер и Руссо, Оссиан (поэт-миф, созданный Макферсоном) и Ричардсон, Гёте и Шиллер, Гофман и Гейне, Байрон Вальтер Скотт, Гюго и Жорж Санд, Бальзак и Диккенс, Мопассан и Золя, а позже — французские символисты, Метерлинк, Уайльд, Голсуорси, Шоу, Роллан, Гауптман, Т. Манн и десятки других выдающихся писателей Европы¹⁰.

Русская литература обладает устойчивой к различным переменам спецификой, выделяющей ее среди других литератур мира. Большую роль здесь сыграли социально-исторические причины. Изначально русская литература возникала 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».

¹⁰ См., напр., работы Н. В. Захарова, в которых раскрывается понятие «ресский Шекспир»: Захаров Н. В. Шекспир в творческой эволюции Пушкина. Jyväskylä, 2003; Он же. Шекспиризм как творческая идея русской литературы // Шекспировские штудии II: Исследования и материалы научного семинара, 26 апреля 2006 г. М., 2006. С. 12–17; и др.

Если в литературе Европы на протяжении многих веков первенствовало эстетическое начало, то в русской литературе изначально первенствовало этическое начало. Точнее даже говорить о нравственном стержне, а не об этическом, 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.

Для европейских стран уже в XIX веке характерно быстрое распространение форм массовой, развлекательной культуры, 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. Зато большое внимание уделяется проблеме праведников и праведной жизни, то есть самой высокой проблематике, причем освещающие ее роман Ф. М. Достоевского «Идиот», повесть Л. Н. Толстого «Отец Сергей» и ряд других становятся в ряд самых читаемых, самых востребованных в России произведений¹¹.

Принципиальное изменение ситуации могло произойти в советский период, когда в результате всенародной ликвидации безграмотности огромные массы народа получили доступ к

¹¹ См. работы А. Б. Тарасова о проблематике праведничества в русской литературе: Тарасов А. Б. Что есть истина? Праведники Льва Толстого. М., 2001; Он же. В поисках идеала: между литературой и реальностью. М., 2006; и др.

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. Принципиальную роль сыграла единая для всей страны программа по литературе для школ. 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 поведения («Как закалялась сталь» Н. А. Островского, «Педагогическая поэма» А. С. Макаренки, «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 подобный 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 оказался недолговечным не только из-за сталинских установок в области культуры, но и из-за того, что они несоприродны многовековой русской традиции.

Уже в первых произведениях древнерусской литературы возник «монументальный историзм», 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 не к ценностям, а скорее к минус-ценностям русской литературы.

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» и «Судьба человека» 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.

В каждой из названных (да и не названных) черт русской литературы обнаруживаются характерные признаки того феномена, который в мире получил название «загадочной русской души», иногда совпадающие с чертами других народов, но совсем иные в именно в своем сочетании и в пропорциях, чем, например, черты французов, блестяще раскрытые бывшим президентом Французской Республика Валери Жискар д'Эстеном¹². А через нее, через «загадочную русскую душу» проступают контуры величественного образа России.

¹² Жискар-д'Эстен В. Французы. М., 2004.

*А. Р. Ощепков,
Вл. А. Луков*

РУССКИЙ ПРУСТ¹

Александр Н. Веселовский высказал идею, в значительной степени определившую методологию отечественного сравнительного литературоведения. Он писал: «Заимствование предполагает встречную среду...»². Эта идея выдающегося русского ученого, будучи перенесенной на проблему рецепции, предполагает, что рецепция есть активный акт переработки, трансформации воспринимаемой информации, а не пассивное ее усвоение, механическое заимствование и повторение. Поэтому исследование рецепции того или иного западного писателя в России должно вестись с учетом того, что А. Н. Веселовский называл «встречным течением» в воспринимающей культуре, в контексте исторических, литературных, культурных тенденций, характерных для определенных этапов развития страны и литературы-реципиента.

В работах В. М. Жирмунского отмечено, что художественное произведение изучаемого писателя, «становится действенным фактором других литератур <...> оно включается в развитие этих литератур как явление общественной идеологии, в известном отношении равноправное с продуктами национального творчества»³. А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский, а также (в алфавите фамилий) М. П. Алексеев, Л. П. Гроссман, М. Е.

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 506.

³ Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур // Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 1961. С. 14. См. также классические труды: Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы. Л., 1924; Его же. Пушкин и западные литературы // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 3. М.; Л., 1937 (обе работы переизданы в кн.: Его же. Избр. труды: Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы. Л., 1978); Его же. Гете в русской литературе. Л., 1937.

Елизарова, П. Р. Заборов, И. М. Катарский, З. И. Кирнозе, Н. И. Конрад, А. Д. Михайлов, Н. П. Михальская, В. А. Пронин, другие крупные литературоведы заложили основы исследования русско-зарубежных литературных взаимодействий⁴.

В последние десятилетия литературоведческая мысль проявляет повышенный интерес к вопросам рецепции⁵. С середины 90-х годов XX века в России издается серия «Современная западная русистика», в которой вышли книги авторитетных западных исследователей, посвященные изучению судьбы и рецепции

⁴ См.: Алексеев М. П. Виктор Гюго и его русские знакомства // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31–32; Шекспир и русская культура / Под ред. М. П. Алексеева. М.; Л., 1965; Его же. Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. М.; Л., 1960; Гроссман Л. П. Бальзак в России // Литературное наследство. М., 1937. Т. 31–32; Елизарова М. Е. Мериме и Пушкин // Уч. зап. МГПИ. Вып. 4. М., 1938; Ее же. Творчество Чехова и вопросы реализма конца XIX века. М., 1958; Заборов П. Р. Русская литература и Вольтер. XVIII– первая треть XIX века. Л., 1978; Катарский И. М. Диккенс в России. М., 1968; Кирнозе З. И. «Друг другу чужды по судьбе, Они родня по вдохновенью...» (О том, что сближало П. Мериме и А. С. Пушкина) // Мериме–Пушкин: Сборник / Сост. З. И. Кирнозе. М., 1987. С. 5–26; Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения // Конрад Н. И. Избранные труды. Литература и театр. М., 1978. С. 29–48; Его же. К вопросу о литературных связях // Там же. С. 49–59; Михальская Н. П. Диккенс в России // Диккенс Ч. Собр. соч.: В 10 т. М., 1987. Т. 10. С. 713–729; Ее же. Образ России в английской художественной литературе IX–XIX вв. М., 1995; Пронин В. А. Поэзия Генриха Гейне. Генезис и рецепция / Дис. ... доктора филол. н. М., 1994; и др.

⁵ Из работ российских литературоведов последнего времени выделим следующие: Геллер Т. А. Мольер в России. Казань, 1998; Гуляева И. Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики: Дис... канд. филол. наук. М., 1997; Ипатов А. В. Лессинг в России: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1997; Калининкова Н. Г. Восприятие творчества Бенжамена Констанана в России первой половины XIX века: Дис... канд. филол. наук. М., 1993; Кафанова О. Б. Жорж Санд и русская литература XIX века (Мифы и реальность). 1830–1860 гг.: Дис... докт. филол. наук. Томск., 1999; Молдавская О. Е. Новалис в России (XIX — начало XX века): Дис... канд. филол. наук. М., 1997; Терентьева Д. В. Карл Фердинанд Гуцков в России: Дис... канд. филол. наук. М., 1999; Оскар Уайльд в России. Библиографический указатель 1892–2000 гг. / Сост. и автор вступ. статьи Ю. А. Рознатовская. М., 2000; Морис Метерлинк в России Серебряного века / Под ред. Ю. Г. Фридштейна, сост. М. В. Линдстрем, вступ. ст. Н. В. Марусяк. М., 2001.

зарубежных писателей в России⁶. Этими учеными активно изучается судьба произведений зарубежных писателей, оказавшихся на «русской почве» после их выхода в свет. Литературоведы рассматривают разные аспекты русско-зарубежных связей: от восприятия философско-эстетических взглядов того или иного писателя до функционирования отдельных литературных образов в сознании русскоязычного читателя и их освоения отечественной литературой.

В известном смысле, поток компаративистских исследований не привел к обновлению отечественной концепции русско-зарубежных литературных связей. Поэтому пристальное внимание вызвала западная рецептивная эстетика, в которой эта новая концепция компаративных исследований не только заявлена, но и особым образом подчеркнута. Пражский структуралист Ф. Водичка еще в 40-е годы в книге «История литературы, ее проблемы и задачи» поставил вопрос о том, кто должен рассматриваться в качестве реципиента и каковы его функции в освоении художественных текстов, о рецептивных критериях и нормах. Он полагал, что целью исследования могут быть лишь те тексты, которые показывают, как происходит «встреча» двух структур (произведения и конкретной исторической эпохи). При этом для него принципиально важно, какие литературные нормы существуют в данную историческую эпоху и кто является реципиентом. В понимании Ф. Водички реципиентом должен быть наиболее яркий представитель установленной литературной нормы, а им может быть только литературный критик, получающий статус «попечителя литературной нормы»⁷.

Но рецептивная эстетика, которая могла бы стать заметным явлением еще в 1940-е годы, была оттеснена структурализмом (в

⁶ См., напр.: Гроссман Д. Д. Эдгар По в России. Легенда и литературное влияние. СПб., 1998; Корнуэлл Н. Джойс и Россия. СПб., 1998; Кюос Э. Ницше в России. Революция морального сознания. СПб., 1999; и др.

⁷ См. об этом подробнее: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1996. С. 130.

том числе и в работах самого Ф. Водички). Только после появления работ Харольда Блума и Ханса Роберта Яусса она привлекла к себе широкое внимание.

Х. Блум связывает понятие рецепции с процессом «взаимовлияния». В книге «Страх перед влиянием» он пишет о том, что «влияние менее всего выражается в имитации воспринятых образов, стилей и идей»⁸. Процесс «взаимовлияния», по Х. Блуму, происходит между текстом и читателем в специфически культурном контексте. Это означает, что читатель, вступая в диалог с авторским текстом, трансформирует смысл этого текста в процессе восприятия. Х. Блум предлагает концепцию читателя как активной трансформирующей силы, то есть, собственно говоря, приходит к тем же заключениям, что и А. Н. Веселовский, В. М. Жирмунский.

В работах Х. Р. Яусса о литературе подчеркивается необходимость отхода от традиций нормативной эстетики, от незыблемости установленных канонов, регламентации литературы, всего того, что затрудняет возможность интерпретации литературных произведений.

Х. Р. Яусс и Х. Блум доказывают, что существенное влияние авторских текстов на реципиентов не препятствует наличию многообразных трактовок. Оба ученых утверждают, что смысл прочитанного постигается только в процессе сложного взаимодействия между читателем и текстом. Однако каждому субъекту, каждой исторической эпохе, указывают они, присущи свое видение текста, своя интерпретация авторского смысла, зависящие от литературных конвенций той или иной эпохи, от эстетического опыта читателя. Главное, на что указывают Х. Р. Яусс и Х. Блум и чем существенно отличается их рецептивная идея от идей отечественных литературных теоретиков, заключается в следующем: в рецепции нужно уделять внимание не только личности исследуемого писателя, но и личности самого реципиента, его «горизонту ожидания».

⁸ Цит. по: Ключ Э. Ницше в России. С. 11.

То, что рассмотрено Х. Блумом и Х. Р. Яуссом в качестве частного случая, обретает новый и более общий смысл в концепции тезаурусного подхода, получившей в последнее время широкое признание⁹.

В этом ключе интересно проанализировать становление такого феномена, как «Русский Марсель Пруст», то есть процесс освоения творчества французского писателя в России.

Марсель Пруст (1871–1922) — крупнейший французский писатель XX века, один из «отцов» западноевропейского модернизма, оказавший заметное влияние на развитие современного романа, прежде всего на такие его жанровые разновидности, как лирический и психологический роман, создавший, по выражению Р. Барта «эпопею современного письма»¹⁰.

С наступлением третьего тысячелетия Европа и США переживают прустовский бум. Как свидетельствует американская журналистка Карла Пауэр в своей статье для журнала «Ньюсуик», «многие увлеклись Прустом, точно так же, как некогда йогой. Это своего рода литературная терапия, требующая духовной дисциплины и терпения»¹¹. В конце 1999 г. роман Пруста «В

⁹ Обращаем внимание на статьи тезаурусном подходе, опубликованные в журнале «Знание. Понимание. Умение»: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100; Луков Вл. А. Литература: теоретические основания исследования // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 2. С. 136–140; Захаров Н. В. Информационно-исследовательская база данных «Русский Шекспир» // Знание. Понимание. Умение. 2005. № 2. С. 153–155; Тарасов А. Б. Понимание праведничества // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 41–48; Захаров Н. В., Луков А. В. Школа тезаурусного анализа // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 231–233; и др.

¹⁰ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 386. В отечественном литературоведении отмечалось возможное влияние Пруста на стилистику романа «Город Эн» Л. Добычина, на писательскую манеру Ю. Олеси и К. Федина. (См. об этом, напр.: Берковский Н. Я. О прозаиках // Звезда. 1929. № 12. С. 276–277; Зелинский К. Учусь у товарищей // Литературная газета. 1963. 28 мая. С. 1–3; Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000. С. 17.

¹¹ См. об этом подробнее: Пауэр К. Модное имя. Быстрое время... // Итоги. М., 2000. 15 февр. (№ 7). С. 64–65.

поисках утраченного времени» занял лидирующее положение в авторитетном списке бестселлеров «Уитакер Бук-Треэк»¹².

Специалист по творчеству Пруста, профессор Сорбонны Мирай Натюрель объясняет нынешнюю «моду» на Пруста повышенным интересом современного читателя к эпохе рубежа XIX–XX веков. «Людей, — пишет французский ученый, — больше интересует время, которое он изображал, чем сюжет. Его жизнь, как книга для справок, как Библия»¹³.

Среди других причин всплеска «прустомании» называются фильм чилийца Рауля Руиса, снятый по роману «В поисках утраченного времени» в 1999 г. и ставший сенсацией на кинофестивале в Каннах, исследование Алена де Боттона «Как Пруст может изменить вашу жизнь», новую подробную биографию Пруста, написанную авторитетным французским литературоведом Жан-Ивом Тадье¹⁴.

Что же на этом фоне можно сказать о «Русском Прусте»? Существует ли он вообще? В одной из своих недавних статей А. Д. Михайлов, констатировал, что «в настоящее время Пруст прочно вошел в сферу интересов российских теоретиков и историков литературы; обращение к нему лишено теперь сенсационности, эпатажа и снобизма. Он вошел и в сферу интересов русских читателей <...>»¹⁵.

В течение нескольких последних лет в России активно стали издавать произведения Пруста и книги о нем. В 1999 г. у нас наконец-то появился перевод «Обретенного времени», последней книги знаменитого прустовского романа «В поисках утраченного времени»¹⁶. В этом же году переиздается (через 72 года после первой публикации) русский перевод новелл и миниатюр Пруста «Утехи и дни»¹⁷, впервые на русском языке выхо-

¹² Там же. С. 64.

¹³ За рубежом. 2000. № 8, 2–8 марта. С. 10.

¹⁴ См.: Там же.

¹⁵ Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста. С. 40–41.

¹⁶ Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А.И. Кондратьева. М., 1999.

¹⁷ Пруст М. Утехи и дни / Пер. с фр. Е. Тарховской и Г. Орловской. СПб.; М., 1999.

дят сборники статей и эссе «Против Сент-Бева» и «Памяти убитых церквей»¹⁸, переводятся книги о Прусте французских авторов: писателя и критика Клода Мориака¹⁹, крупного французского философа Жюль Делеза²⁰. В 2000 году появляется новый перевод романа «Обретенное время»²¹, публикуется вновь в издательстве «Азбука» первый том «В сторону Свана» в переводе А. Франковского²². Тогда же выходит первый перевод на русский язык биографической книги Андре Моруа «В поисках Марселя Пруста»²³. В 2001 г. в нашей стране впервые публикуется сборник стихотворений Пруста «Портреты художников и музыкантов» с подстрочным переводом С. Нефедова²⁴.

Пруст действительно стал теперь привычным и «своим», однако это освоение прустовского наследия в России представляет собой длительный процесс, имеет давнюю историю, которая еще основательно не изучена.

В данной статье, вводящей в проблему «Русского Пруста», было бы невозможно подробно осветить эту историю. Но весьма любопытно было бы проследить другой процесс, имеющий, тем не менее, прямое отношение к рассматриваемой проблеме. Речь идет о том, как шел процесс изучения русской рецепции творчества Пруста. В рамках тезаурусного подхода еще не разрабатывались конкретные исследования таких феноменов, как «процесс процесса», или «отражение отражений», что может дать пищу для раздумий и обобщений в исследовании общей темы «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», раз-

¹⁸ Пруст М. Против Сент-Бева: Статьи и эссе. М., 1999; Его же. Памяти убитых церквей. М., 1999.

¹⁹ Мориак К. Пруст. М., 1999.

²⁰ Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999.

²¹ См. Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой/. СПб., 2000.

²² Пруст М. В сторону Свана. СПб., 2000.

²³ Моруа А. В поисках Марселя Пруста: Биография. СПб., 2000.

²⁴ Пруст М. Портреты художников и музыкантов. Стихотворения: В переводах В. Ладогина; Подстрочн. пер., предисл. и коммент. С. Нефедова. СПб., 2001.

рабатываемой коллективом исследователей, в который входят и авторы.

Первая же находка заключается в том, что русская рецепция Пруста заинтересовала не только отечественных, но и зарубежных литературоведов, причем довольно давно. В западной критике уже в 70-е годы XX века появилось несколько публикаций, освещающих проблему восприятия Пруста советским литературоведением²⁵. Так, в 1971 г. в журнале «Эроп» была помещена статья Гастона Буачидзе «Несколько русских суждений о Прусте»²⁶, в которой были представлены высказывания нескольких наиболее известных в России критиков, переводчиков, литературоведов, писавших о французском романисте в 20–60-е годы (Л. Г. Андреева, С. Г. Бочарова, А. В. Луначарского, З. М. Потоповой, Н. Я. Рыковой, А. А. Франковского и др.). В работе Г. Буачидзе суждения представителей советской критики о творчестве автора «Поисков» даются в хронологическом порядке. Автор указал лишь на основные переводы прустовских произведений и сопутствующие им предисловия, статьи. Статья Г. Буачидзе имеет скорее реферативный, нежели аналитический характер. Избранный автором статьи литературоведческий сюжет лишен драматизма, а картина рецепции Пруста отечественной критикой — полноты: не представлена вся многообразная палитра оценок творчества Пруста. В рамках небольшой статьи оказалось невозможным раскрыть эволюцию «Русского Пруста». Поэтому создается иллюзорное впечатление о вполне благополучном восприятии французского писателя в нашей стране и в 1920-е, и в 1960-е годы (за исключением только одного отрицательного отзыва из статьи М. Горького «Равнодушие не должно иметь места»). Статья французского исследователя не содержит выводов о специфике восприятия Пруста в России. Отсутствие

²⁵ Bancroft W. J. Realist or Decadent? Proust in USSR // *Mosaic*. 1973. № 6. P. 1–18; Boisdeffre P. de. Marcel Proust devant les critiques // *Nouvelles littéraires*. 1971, 18 mars; и др.

²⁶ Boitchidzé G. Quelques jugements russes sur Proust // *Europe*. 1971. № 49. P. 156–166.

описания историко-культурного фона и ситуации в советском литературоведении также не позволяет получить целостного представления о рецепции Пруста в СССР.

Г. Буачидзе не обошел вниманием первую диссертацию о Прусте М. В. Толмачева и первую книгу о нем же Л. Г. Андреева, появившиеся в СССР в 1960-е годы. Правда, в своей статье французский ученый отметил, что «картина еще далека от завершения»²⁷.

Но, несомненно, первые «отражения отражений» должны были появиться в нашей стране. Это теоретически вытекает из тезаурусного подхода: в центре национального культурного тезауруса находится «свое»; если «чуждое» (по терминологии Н. В. Захарова в рамках тезаурусного подхода) переходит в разряд «чужого», то есть уже не отвергаемого содержания тезауруса, а затем устремляется в сферу «своего», освоенного, то первыми могли заметить такую динамику, такое переструктурирование тезауруса именно отечественные литературоведы. Это же подтверждается и практикой: отдельные аспекты интересующей нас проблемы затрагивались уже Е. Л. Гальпериной²⁸, Н. Я. Рыковой²⁹, а это 1930-е годы, затем, после длительного перерыва (частично объясняющегося неактуальностью Пруста в годы войны и послевоенного восстановления страны, но также и началом разработки концепции модернизма, противопоставленного реализму, и отнесения Пруста к «отцам модернизма») в 1960-е годы в работах отечественных литературоведов Е. М. Евниной, В. А. Назаренко, З. М. Потаповой, Л. Г. Андреева³⁰.

Это действительно были только отдельные замечания, тем не менее в те же 1960-е годы произошло качественное изменение

²⁷ Ibid. P. 156.

²⁸ Гальперина Е. Л. Марсель Пруст // Литературный критик. 1934. № 7–8.

²⁹ Рыкова Н. Я. На последнем этапе буржуазного реализма (Творчество Марселя Пруста) // Пруст М. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1936. Т. 3.

³⁰ Евнина Е. М. Современный французский роман (1946–1960). М., 1962; Назаренко В. А. Мировоззрение и мастерство // Октябрь. М., 1963. № 11; Потапова З. М. Марсель Пруст // История французской литературы. М., 1963. Т. 4; Андреев Л. Г. Марсель Пруст. М., 1968.

ситуации: в диссертационном исследовании М. В. Толмачева впервые в отечественной науке дается краткий обзор основных литературоведческих работ о Прусте 1930–1963 гг.³¹. В центре диссертации — проблема творческого метода французского писателя. В связи с этим исследователь отмечает, что вопрос о противоречиях Пруста был поставлен нашим литературоведением в 30-е годы. М. В. Толмачев характеризует наиболее авторитетные работы, дающие объективную, развернутую характеристику проблематики и художественного своеобразия прустовских романов. Среди попавших в поле зрения ученого работ труды А. В. Луначарского, З. М. Потаповой, Н. Я. Рыковой, М. А. Яхонтовой. Работы критиков и литературоведов, писавших о Прусте в 1920-х годах, остаются вне поля зрения диссертанта. Критические статьи полемического характера или содержавшие негативные оценки творчества Пруста не вошли в обзор М. В. Толмачева. Практически не освещенной осталась проблема рецепции творчества французского писателя отечественным литературоведением в 1940–1950-х годах, которая, несмотря на неизбежную бедность материала, все же могла дать пищу для исследования. М. В. Толмачев анализировал названные работы прежде всего в аспекте интересующей его проблемы творческого метода Пруста. Ныне этот угол зрения на писателя кажется слишком узким и даже проблематичным, но в литературоведческом тезаурусе 1960-х годов метод писателя, нередко понимаемый догматически, был главным ориентиром, позволявшим выстроить систему оценок как творчества иностранного автора, так и его русской рецепции.

Более обстоятельная характеристика восприятия Пруста отечественным литературоведением была дана спустя много лет, в уже другой стране — России, сменившей распавшийся СССР, во введении к монографии А. Н. Таганова «Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на ру-

³¹ Толмачев М. В. Марсель Пруст. К вопросу о кризисе французского модернистского романа 1920-х гг.: Дис... канд. филол. наук. М., 1965.

беже XIX–XX веков и его докторской диссертации «Формирование эстетической концепции Марселя Пруста»³². Основное внимание исследователя привлекают работы отечественных литературоведов и критиков 1920–1930-х годов (В. В. Вейдле, Б. А. Грифцова, Б. А. Кржевского, Е. Л. Ланна, К. Локса, А. В. Луначарского, А. А. Франковского и др.). Особенно интересным представляется раздел о рецепции творчества Пруста писателями и мыслителями — представителями русской эмиграции (М. А. Алдановым, Н. А. Бердяевым, В. В. Набоковым), выдающимися русскими поэтами Б. Л. Пастернаком, М. И. Цветаевой. Как видим, тезаурусные акценты и предпочтения новой эпохи здесь отчетливо отразились. При этом в монографии лишь контурно очерчен этап в изучении Пруста, который автор назвал «ренессансом» – 1960–1970-е годы (упоминаются работы Л. Г. Андреева, И. И. Анисимова, С. Г. Бочарова, А. И. Владимировой, Л. Я. Гинзбург, В. Д. Днепров, З. М. Потаповой, М. В. Толмачева и др.), обойдены молчанием работы 1980-х годов, и это также характерно. А. Н. Таганов констатирует, что «наше литературоведение еще довольно далеко от исчерпывающего конкретно-целостного представления о творчестве знаменитого француза»³³. Иначе говоря, развернутые исследования творчества Пруста, появившиеся в 1960–1970-е годы, для литературоведа новой эпохи представляются недостаточно содержательными, в большой мере устаревшими по своим подходам и выводам.

Между тем, реальное положение было не совсем таковым, и скрытое возражение можно найти в кратком очерке рецепции Пруста в России, который дан в статье В. П. Трыкова «Пруст»³⁴.

³² Таганов А. Н. Формирование художественной системы М. Пруста и французская литература на рубеже XIX–XX веков. Иваново, 1993; Его же. Формирование эстетической концепции Марселя Пруста: Дис... доктора филол. наук. М., 1996.

³³ Таганов А. Н. Формирование художественной системы М. Пруста... С. 19.

³⁴ Трыков В. П. Пруст // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч. 2. С. 161–167. От-

Автор, в частности, отмечает, что «с середины 50-х гг. отечественное литературоведение возвращается к более диалектическому освещению и анализу творчества французского писателя»³⁵. В подтверждение можно привести новаторский анализ романа «В поисках утраченного времени», опубликованный в 1982 г. академиком Ю. С. Степановым³⁶.

Особый вклад в разработку проблемы «Пруст в России» вносят работы А. Д. Михайлова. Обширное предисловие Михайлова к аннотированному каталогу «Литературные памятники» содержит ценные сведения о причинах, которые задержали публикацию книг Пруста в переводах А. А. Франковского и Н. М. Любимова³⁷.

В 1990-е годы появились две работы А. Д. Михайлова, посвященные проблеме рецепции Пруста. Первая из них — «Творчество Марселя Пруста в оценке советской критики 20-х и 30-х годов» — вышла в издаваемом в Париже журнале «Русская мысль» в 1991 г.³⁸ По сути, эта статья являет собой набросок другой, более поздней работы ученого, появившейся только через восемь лет в материалах сборника российско-французского коллоквиума. Свою вторую статью А. Д. Михайлов назвал «Восприятие творчества Марселя Пруста в России: от Пантеона к Антипантеону»³⁹. В ней известный ученый пишет о драматизме си-

метим глубокие, хотя и предельно кратко высказанные соображения этого же автора по теме «Русский Пруст», в работе: Трыков В. П. Полифония Ф. М. Достоевского и «гносеологический» роман М. Пруста // Ленинские чтения. По итогам научно-исследовательской работы за 1990 год. Ч. 1. М., 1991.

³⁵ Трыков В. П. Пруст. С. 166–167.

³⁶ Степанов Ю. С. Марсель Пруст, или жестокий закон искусства // Proust M. À la recherche du temps perdu: À l'ombre des jeunes filles en fleurs. М., 1982. С. 5–29.

³⁷ См. предисловие к аннотированному каталогу «Литературные памятники. 1948–1998» (М., 1999. С. 39).

³⁸ Михайлов А. Д. Творчество Марселя Пруста в оценке советской критики 20-х и 30-х годов // Русская мысль. Париж, 28 июля (лит. приложение № 12). С. 14–15.

³⁹ Михайлов А. Д. Восприятие творчества Марселя Пруста в России: от Пантеона к Антипантеону // Литературный Пантеон: национальный и зару-

туации, в которой оказалось творческое наследие Пруста в России.

В 2000 г. издана антология «Марсель Пруст в русской литературе»⁴⁰, содержащая выдержки из литературно-критических статей, цитаты из писем и дневников, отдельные высказывания писателей, поэтов, критиков, ученых — словом, тех, кто и в России, и в русской эмиграции был знаком с творчеством Пруста. Отметим, однако, что список откликов далеко не полон, что, отчасти, восполняется библиографическим приложением к антологии с практически полным указанием всех работ о Прусте на русском языке, которые появлялись на протяжении XX века.

Антологию предваряет обстоятельная статья А. Д. Михайлова «Русская судьба Марселя Пруста»⁴¹. Прежде всего, необходимо отметить, что во всех названных работах ученого собран большой, интересный, нередко уникальный материал. До настоящего времени публикации А. Д. Михайлова по рецепции Пруста в России наиболее содержательны. В них представлена широкая панорама взглядов на мастерство французского романиста от А. В. Луначарского до М. К. Мамардашвили. Отдельные страницы работ А. Д. Михайлова посвящены восприятию Пруста отечественными литераторами, находившимися в эмиграции (И. А. Бунин, Б. П. Вышеславцев, М. И. Цветаева, Б. Ф. Шлецер и др.), а также «драматическим» историям прустовских переводов и судьбам их переводчиков (Б. А. Грифцова, Н. М. Любимова и А. А. Франковского). Вместе с тем некоторые из отечественных критиков, писавших о Прусте, остались вне поля зрения ученого, другие лишь упомянуты.

В 2000 г. в журнале «Витрина читающей России» была напечатана статья А. Щербакова «Почему в России Прусту не ве-

бежный: Материалы российско-французского коллоквиума. М., 1999. С. 237–250.

⁴⁰ Марсель Пруст в русской литературе. М., 2000.

⁴¹ Михайлов А. Д. Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе. С. 5–41.

жет?», затрагивающая интересующую нас проблему⁴². Автор статьи ограничивается рассказом о «судьбе» русских переводов прустовских произведений, издаваемых с конца 20-х и до 90-х годов XX века. Он, в частности, указывает, что «перевод и издания у нас многотомной эпопеи сопровождалась невероятной путаницей»⁴³. Однако самому автору статьи не удалось избежать некоторой путаницы. Так, например, первый перевод на русский язык четырех прустовских отрывков из «Поисков» был сделан еще в 1924 г. М. Рыжкиной, а вовсе не в конце 20-х годов, как указывает А. Щербаков. Известный переводчик Адриан Антонович Франковский назван Александром. Кроме того, в статье говорится, что первый перевод «По направлению к Свану», выполненный Н. М. Любимовым, появился в 1971 г., в то время как на самом деле он был опубликован в 1973 г.

Но вернемся к статье А. Д. Михайлова 1999 г., которую можно считать наиболее концептуальным исследованием рецепции Пруста в России. Автор работы выделяет пять этапов восприятия прустовского творчества в России. Первый из них, как указывает исследователь, приходится на первые два десятилетия XX века. Но результат этого этапа восприятия, по А. Д. Михайлову, «нулевой», так как нет ни одного документального подтверждения, ни одного упоминания о Прусте в нашей прессе. Второй этап — 20-е годы XX в. — этап признания значительности Пруста-романиста, третий, переломный этап — 30-е годы, когда французский писатель по идеологическим причинам был отнесен к «упадочническим, буржуазным писателям». Следующий, четвертый этап, по мнению А. Д. Михайлова, «этап сомнений, колебаний и разнобоя в оценках»⁴⁴, начинается только через двадцать лет и занимает период с начала 60-х и первую половину 80-х годов. И последний, пятый этап берет свое начало с

⁴² Щербаков А. Почему в России Прусту не везет? // Витрина читающей России. 2000. № 1/2. С. 36–37.

⁴³ Там же. С. 36.

⁴⁴ Михайлов А. Д. Восприятие творчества Марселя Пруста в России... С. 248.

середины восьмидесятых годов, но его верхняя граница у А. Д. Михайлова не определена (то есть этап продолжается и поныне, что не вызывает сомнений). Этот период еще подлежит изучению. Он справедливо характеризуется ученым как «возвращение писателя в литературный пантеон»⁴⁵.

Но все же оценки или даже «оценки оценок» приобретут другой характер, если применить тезаурусный подход. Позицию ученого можно вкратце изложить следующим образом: величайший писатель Франции был по идеологическим причинам отторгнут от русского читателя и ныне возвращен ему с тем, чтобы занять свое законное место среди гениев литературы. Но действительно ли отторжение Пруста было произведено сверху и по идеологическим причинам? И возвращен сверху? Напомним, что первый том романа писатель опубликовал во Франции на свои деньги через два года после его завершения и разрезанным издателем наполовину. Андре Жид, «модернист раньше Пруста», дал о романе отрицательное заключение. Первое шумное признание пришло к Прусту только в 1918 г., когда второй том романа был удостоен Гонкуровской премии. Почему же оно все-таки пришло? Закончилась первая мировая война, и французский читатель смог откликнуться на произведение, вызывающее ностальгию по довоенному миру, канувшему в прошлое, смог испытывать тонкие чувства после нескольких лет торжества инстинктов, получил время читать огромный текст, ощутил аромат длинной, хорошо построенной фразы, сменившей лаконичный язык военных сводок, телеграмм и приказов. Все это происходит в контексте обыденной жизни мирного времени с ее кафе и театрами, сменой мод и любовными увлечениями. За два года до этого, в 1916 г., Гонкуровской премии был удостоен роман А. Барбюса «Огонь», «дневник одного взвода», насыщенный кровью, цензурщиной, смертью, и, несмотря на трудности, он был напечатан, хоть и на плохой бумаге, огромным тиражом, потому что именно этот роман, а не роман Пруста, читался французами.

⁴⁵ Там же. С. 249.

Теперь перенесемся в Россию 1918 года. Только что произошла революция, началась гражданская война. Кому мог быть адресован роман Пруста? Кто его мог прочесть в разоренной войной, почти сплошь неграмотной стране? Кто мог отозваться на изысканность длинных фраз и проблемы любовных переживаний героев? Сам стиль жизни, мышления потенциальных читателей и исследователей в послереволюционной России не имел ничего общего с жизнеощущением Пруста, чтобы возник хоть какой-то культурный диалог. В культурный тезаурус «чужое» входит при ощутимых связях со «своим». Даже слой русского общества, воспитанный на русской классике с ее приоритетом этического начала, на Тургеневе и Достоевском, на недавно ушедших из жизни и потому воспринимавшихся как современники Толстом и Чехове, на Бунине и молодом Горьком, не имел опоры в своем художественном опыте для того, чтобы откликнуться на содержание и форму романа Пруста.

«Русский Пруст» в полном смысле слова стал возможен только сейчас, но не потому что снята идеологическая цензура, а потому что русский и европейский тезаурусы настолько сблизились, что диалог культур вступил в новую — интенсивную — фазу своего развития.

ПУШКИН И ШЕКСПИР: ДИАЛОГ РАВНЫХ¹

Пушкин давно признан родоначальником новой русской литературы, или, как определил его значение американский исследователь В. Террас, Пушкин «значит для русского то, что Шекспир значит для англоязычного мира... Жизнь Пушкина совпала с золотым веком русской поэзии, и он был путеводной звездой в том, что было названо пушкинской плеядой поэтов»². Можно уточнить эту мысль: поэзия Пушкина стала «путеводной звездой» не только для его современников, но и потомков, не только для поэтов и писателей, но и его читателей.

Творчество Пушкина было хронологической точкой отсчета новой русской литературы, оно — ее порождающее начало. Во множестве исследований, посвященных творчеству поэта, показано, насколько последующие писатели обязаны Пушкину темами, образами, сюжетами, не говоря уже о создании им русского литературного языка во всем богатстве его стилевых и ритмико-интонационных вариаций. Для русской литературы Пушкин, проживший, как Моцарт, короткую, но столь насыщенную творческую жизнь, был ее создателем-демиургом, равновеликим другим создателям национальных литератур, таким, как Гомер для греческой, Данте для итальянской, Рабле для французской и Шекспир для английской. Эти имена называет французский романтический писатель Ф. Р. Шатобриан, когда пишет о «гениях — прародителях» (*génies-mères*) национальных традиций. В его литературно-критическом эссе «Опыт об английской

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

² «Aleksandr Sergeevich Pushkin (1799–1837) means to Russian what Shakespeare means to the English-speaking world... Pushkin's life coincided with the golden age of Russian poetry, and he was the cynosure of what came to be called the Pushkin plead of poets» (Terras V. A History of Russian literature. N. Y.: Yale university, 1991. P. 204).

литературе» имеется содержательная характеристика значения этих великих творцов для последующих писателей. Эта характеристика подходит и к Пушкину, поэтому приведем ее целиком: «Эти гении-прародители произвели на свет и вскормили всех остальных. Гомер оплодотворил античность: Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан, Гораций, Вергилий — его сыновья. Данте стал отцом Новой Италии, от Петрарки до Торквато Тассо. Рабле положил начало французской словесности, среди его потомков — Монтень, Лафонтен, Мольер. Вся Англия — это Шекспир; и по сей день его языком говорит Байрон, а мастерство диалога унаследовал от него Вальтер Скотт. Часто от этих величайших учителей отрекаются, восстают против них; перечисляют их недостатки, обвиняют их в скупости, длиннотах, странностях, дурном вкусе, при этом обкрадывая их и украшая себя похищенными у них трофеями; но попытки свергнуть их иго тщетны. Все окрашено в их цвета, повсюду заметно их влияние: изобретенные ими слова и имена обогащают словарь всех народов, их высказывания становятся пословицами, вымышленные ими персонажи обретают жизнь, обзаводятся наследниками и потомством. Они открывают новые горизонты, и лучи света брызжут из тьмы; из посеянных ими идей вырастают тысячи других; они даруют образы, сюжеты, стили всем искусствам; их произведения — неисчерпаемый источник, самые недра разума человеческого. Это гении первой величины; именно они благодаря своей силе, разнообразию, плодотворности, своеобразности становятся нормой, примером, образцом для всех остальных талантов...»³.

Шатобриановскую концепцию мировой литературы Пушкин безусловно знал. Он читал и высоко ценил «Опыт об английской литературе». В статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» Пушкин приводит обширные цитаты из этого критического эссе и дает ему в целом следующую дифференцированную и аргументированную оценку: «Английские

³ Шатобриан Ф. Р. де. Опыт об английской литературе // Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 236–237.

критики строго осудили *Опыт об английской литературе*. Они нашли его слишком поверхностным, слишком недостаточным; поверив заглавию, они от Шатобриана требовали ученой критики и совершенного знания предметов, близко знакомых им самим; но совсем не того должно было искать в сем блестящем обзоре. В ученой критике Шатобриан не тверд, робок, и сам не свой; он говорит о писателях, которых не читал; судит о них вскользь и понаслышке, и кое-как отделяется от скучной должности библиографа; но поминутно из-под пера его вылетают вдохновенные страницы; он поминутно забывает критические изыскания, и на свободе развивает свои мысли о великих исторических эпохах, которые сближает с теми, коим сам он был свидетель. Много искренности, много сердечного красноречия, много простодушия (иногда детского, но всегда привлекательного) в сих отрывках, чуждых истории английской литературы, но которые и составляют истинное достоинство *Опыта*» (XII, 145)⁴. К истинным достоинствам критического анализа Шатобриана

⁴ Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, цитаты и ссылки на тексты Пушкина с указанием тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) даются по полн. собр. соч. в 16 томах (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1937–1959); с указанием года, тома (римской цифрой), страницы (арабской цифрой) по полн. собр. соч. в 10 томах (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. / Изд. 4-е. Л.: Наука, 1977–1979). В необходимых случаях по прижизненным изданиям и рукописям восстановлена заглавная буква в цитируемых текстах Пушкина. Тексты Шекспира на английском языке с указанием года (1863), акта, сцены, страницы цитируются по тексту, стереотипному с изданием 1824 г., которым пользовался Пушкин: Shakespeare W. The Dramatic Works of Shakespeare, printed from the text of S. Johnson, G. Steevens, and I. Reed. Glossarial notes, his life, etc. by Nicholas Rowe. L.: Routledge, 1863. Русские переводы комедии «Мера за меру» цитируются с указанием условного обозначения и страницы по следующим изданиям: перевод Т. Щепкиной-Куперник (Щ.-К.) по 6 тому полного собрания сочинений: Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1957–1960. С. 159–279; перевод М. Зенкевича (М. З.) по изд.: Шекспир У. Комедии / Пер. с англ. М. Зенкевича, М. Донского, П. Мелковой, Т. Щепкиной-Куперник. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. С. 351–474: перевод О. Сороки (О. С.) по изд.: Шекспир У. Комедии и трагедии / Пер. с англ. О. Сороки. М.: Аграф, 2001. С. 275–347.

Пушкин, по-видимому, причислял и определение гениев мировой литературы (во всяком случае, в собственных статьях он пользуется тем же различием истинно великих писателей и литературных талантов)⁵, возможно, и себя самого он видел в этом великом ряду, в то время как недалёковидная современная критика считала его подражателем Парни или Байрона. Известны его автопортреты — один 1829–1830 г. и другой 1835–1836 — в лавровом венке, подобные портрету Данте⁶.

Пушкин высоко ценил как оригинальные, так и подражательные произведения и переводы. По этому поводу он писал: «В наше время молодому человеку, который готовится посетить великолепный Восток, мудрено, садясь на корабль, не вспомнить лорда Байрона, и невольным соучастием не сблизить судьбы своей с судьбою Чильд-Гарольда. Ежели, паче чаяния, молодой человек еще и поэт и захочет выразить свои чувствования, то как избежать ему подражания? Можно ли за то его укорять? Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение — признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, — или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» (XII, 82). Эти слова объясняют не только «Фракийские элегии» В. Теплякова, но и творчество самого Пушкина, совмещение им творческих и переводческих принципов не только в творчестве в целом, но и в одном произведении, они объясняют то огромное значение, которое поэт придавал таким различным типам переводов, как поэтическое воссоздание Н. И. Гнедичем «Илиады» Гомера или перевыражение князем П. А. Вяземским французского романа Б. Константа «Адольф». Они открывают еще один путь русской литературе, которая, по мнению Пушкина, должна повторить и претворить в русской речи, в русском

⁵ См., например, выражение «величайшие гении» в литературно-критических текстах Пушкина (XI, 37; XII, 71).

⁶ См.: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 17 томах. Т. 18 (дополн.). М.: Воскресение, 1996. С. 48, 54.

образе мыслей и чувств не только «последнее слово» европейской литературы, но и ее «начальное» слово. Но самое главное: еще задолго до чтения «Опытов» Шатобриана русский поэт уже поставил и воплощал в своем творчестве эту грандиозную историко-литературную задачу, создав фундамент национальной литературы и русского литературного языка. Осуществлять эту задачу он начал раньше, чем поставил ее и сформулировал теоретически.

Создание русской литературы нового типа Пушкин мыслил как задачу своего поколения, но решающий вклад в ее сотворение внес он сам. В его творчестве поражает универсализация принципа творческого переосмысления традиции и масштаб сделанного. Он не только создал русскую версию европейской литературы, но и выразил в русском слове, преображая своим умом и сердцем, всю известную мировую литературу в ее высших образцах и национальных вариантах, прибавив к этому своду мировой литературы главное — воплощение национальной русской темы в истории человеческой культуры во всех составляющих ее элементах: природа, быт, история, религия, национальный характер, душа, нравственные идеалы, духовная жизнь. Осуществил он это в творческом состязании с *génies-mères* европейской литературы — создателями национальных литератур. В «Руслане и Людмиле» он соревнуется с Ариосто, в «Гавриилиаде» — с Вольтером, в южных поэмах — с восточными поэмами Байрона, в романе в стихах «Евгений Онегин» — с байроновским «Чайльд-Гарольдом» и «Дон Жуаном», в «Сцене из Фауста» — с Гёте, в стихотворении «В начале жизни школу помню я...» — с Данте («Новая жизнь»), в «Маленьких трагедиях» — с французской классической трагедией и комедией, в «Капитанской дочке» — с историческими романами Вальтера Скотта. Наконец, он «соревнуется» с Шекспиром, которого Гёте назвал величайшим писателем⁷.

⁷ См. статьи И. В. Гёте «Шекспир, и несть ему конца» и «Ко дню Шекспира».

Имя Шекспира возникает в переписке Пушкина в начале 1820-х годов, тогда же оно зазвучало и в разговорах с современниками. В художественных произведениях присутствие Шекспира впервые обозначено цитатой из «Гамлета» («Poor Yorick!») во второй главе «Евгения Онегина» (1823). Создание «Бориса Годунова» шло в непрерывных шекспировских «штудиях». Результатом благотворных уроков английского гения стало появление в русской литературе не только самой русской драмы, но и самого шекспировского произведения Пушкина — пьесы «Борис Годунов». Он пародирует «довольно слабую», по его мнению, поэму Шекспира «Луcreция»: получилась изящная шутливая поэма, в которой современный исследователь обнаруживает не одни лишь поэтические открытия, но и глубокий религиозно-философский план⁸.

Шекспир и его герои постоянно упоминаются в рукописях Пушкина за 1826–1836 гг. («О народности в литературе» — 1826 г., в материалах к «Отрывкам из писем, мыслям и замечаниям» — 1827 г., «В зрелой словесности приходит время» — 1828 г., в наброске «О романах В. Скотта» — 1829–1830 гг., в набросках плана статьи «О народной драме и драме Погодина: Марфа Посадница» — 1830 г., в заметке Пушкина, опубликованной без его подписи в «Литературной газете» от 25 февраля 1830 г.), в заметке к «Сцене из трагедии Шекспира: Ромео и Юлия» в переводе П. А. Плетнева», в многочисленных письмах к друзьям, в полемике с критиками по поводу поэмы «Полтава», в отрывке о Шейлоке, Анджело и Фальстафе, относящемся к серии заметок, объединенных заглавием «Table-talk». Их литературно-критический уровень настолько значителен и самоценен, что исследователи предполагали, что поэт собирался написать «трактат о Шекспире».

Воздействие Шекспира на творчество Пушкина проявляется во многих произведениях Пушкина. Образ Брута в стихо-

⁸ См: Гаспаров Б. М. Поэтический язык А. С. Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академ. Проект, 1999. С. 256–271.

творении «Кинжал» (1821) связывают с героем драмы Шекспира «Юлий Цезарь». Муки ревности мавра Отелло испытал предок Пушкина Ганнибал Ибрагим («Арапа Петра Великого», 1827–1829). Шекспировские аллюзии возникают в финале стихотворения «Воспоминание» (1828). В стихотворении «Калмычке» (1929) Шекспир иронично представлен атрибутом современной цивилизации. «Творец Макбета», создатель книги сонетов, упоминается в пушкинском «Сонете» (1830), а в позднем стихотворении «Не дорого ценю я громкие права» (1836) поэт цитирует другое знаменитое восклицание Гамлета: «Слова, слова, слова». Шекспировские реминисценции обнаружены в выборе темы поэтической импровизации в «Египетских ночах» (1835), в «Скупом рыцаре», в поэтике чудесного и в использовании Пушкиным тавтологических рифм в «Каменном госте», в разработке некоторых тем, мотивов и характеров в «Станционном смотрителе», в «Моцарте и Сальери», в «Русалке», «Египетских ночах», в поэтике драмы и стиха. В черновиках незаконченной пьесы «Сцены из рыцарских времен» (1835) вместо имени купца Мартына стояло имя Калибана — героя шекспировской пьесы «Буря», воплощавшего дикое невежество и антиинтеллектуализм.

И, наконец, вместо перевода пьесы Шекспира «Мера за меру» Пушкин неожиданно создает драматическую поэму «Андже-ло», которую сам поэт оценивал как вершину своего творческого развития. В этом поэтическом состязании, на наш взгляд, раскрывается характер творческого диалога Пушкина с Шекспиром — диалога, который русский поэт вел на равных.

**МИФ О ШЕКСПИРЕ
В РУССКОМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОМ СОЗНАНИИ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА
(Ю. ДОМБРОВСКИЙ О ШЕКСПИРЕ)¹**

В эссе «Итальянцам о Шекспире» русский писатель второй половины двадцатого века Ю. Домбровский в своем стиле, не самонадеянно, но вполне уверенно в себе и достаточно утвердительно написал: «... я прочитал, наверное, почти все главное, что написано о Шекспире на пяти языках...»². В этом же эссе, с подзаголовком «Главные проблемы его жизни» и которое имеет объем всего около восьми страниц, Ю. Домбровский формирует модель мира английского драматурга в координатах «Свобода — Самоубийство — Одиночество». «И все-таки, — рассуждает Домбровский, — мир сумел нащупать и ухватиться за самое главное звено (в творчестве Шекспира — *В. К.*) — за ту свободу человека, за то понятие о его самостийности, которая из всех елизаветинцев присуща только Шекспиру. Она-то и побеждает все. Человек абсолютно свободен и ничем не обречен. Вот одна из главных мыслей Шекспира»³. И далее, после анализа знаменитых монологов Гамлета и Джульетты, который она произносит в склепе перед тем, как выпить напиток, Домбровский риторически провоцирует: «Как ты, не зная природу смерти, смеешь к ней стремиться? А он ведь стремился. Для меня это стало совершенно ясно, когда я прочитал в подлиннике 74 сонет»⁴. Происходит рациональная актуализация отдельных элементов художественного мира В. Шекспира в мировоззренческих структурах

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

² Домбровский Ю. Итальянцам о Шекспире — главные проблемы его жизни // Домбровский Ю. Роман. Письма. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 657.

³ Там же. С. 658.

⁴ Там же. С. 660.

сознания, организованного в атмосфере тотального давления социальной действительности на личность, сознания, облученного экзистенциальным мироощущением.

Конечно же, признак гениальности произведения и творца в том, что каждая эпоха по-своему прочитывает художественный мир, или, в каждой эпохе художественный мир заново рождается как оригинальный текст. При этом процесс отчуждения произведения от автора происходит все интенсивнее, комплекс герменевтических проблем увеличивается. Шекспир в этом отношении — наиболее яркое тому подтверждение. Для современного сознания культурный знак «Шекспир» давно уже модифицировался в «Шекспировский вопрос». Рассуждать о космогоническом мифе современной культуры возможно сразу в двух плоскостях: во-первых, в плоскости актуальности Шекспира как комплекса идей, явленных в его (или приписываемых ему — все равно) художественных произведениях, и, во-вторых, в рамках «квадрата» нового историзма, где представлена «история не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу»⁵. Первый пласт проблем Домбровский пытается решить в рационально-аналитическом ключе, второй же, в художественном, главным образом, в повестях «Смуглая леди» и «Вторая по качеству кровать».

Объектом изображения в повести (жанровое определение самого Домбровского) «Смуглая леди» становится процесс рождения художественного образа Гамлета. В финальной сцене Шекспир «шел по улицам Лондона, зеленый от лунного света, тяжелый, усталый, весь полный самим собой. Он торопился скорее добраться до стола, чернил и бумаги.

И почти шаг в шаг, не отставая, шел с ним родившийся сегодня во время мятежа его новый спутник, принц датский Гамлет, которому в эту ночь было столько же лет, как и ему, Шекспиру!»⁶.

⁵ Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. №47. С. 7.

⁶ Домбровский Ю. Смуглая леди // Домбровский Ю. Рассказы. Стихи. Роман. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 52.

Гамлет прежде всего состоит из плоти и крови, лишь после он станет созданием «стола, чернил и бумаги».

Напряженное переживание телесности мироздания — основа внутреннего сюжета повести. Внешние события при этом слабо связаны между собой, фабульная организация моделирует сумбур и хаотичность действительности, ее алогичность. Мятеж, во время которого и рождается Гамлет, происходит потому, что королева решила отомстить своему любовнику: «Королеве нужна его голова, — рассуждает Шекспир. — Что там ни говори, а должно быть страшная вещь семидесятилетняя любовница... Да! Семидесятилетняя любовница! Кто знает, что скрывается за темнотой этих слов?»⁷. Любовный треугольник Шекспир — его друг Пембрук — Смуглая леди сонетов реализуется тоже в рамках категории чувственного, телесного. Она рассорила Шекспира с его другом только из опасения, что Шекспир и Пембрук станут любовниками, но при этом думала только о Шекспире. Эпиграфом к ее образу Домбровский берет строчки из «Антония и Клеопатры»: «... Я уверен, что на слух//Тебе знакомо слово «воздержанье»,//Но в жизни неизвестна эта вещь»⁸.

Авторская интенция дисгармоничности бытия, заданная общим фабульным принципом построения композиции, нюансируется мотивами духоты, ночи, сумрака: уборная в театре «темная, скверно, обставленная», коридор «узкий и темноватый», в комнате для свиданий «было темновато, но горели две свечи, и мерзкий желтый свет оседал на всех предметах»⁹.

Неопределенность мира на интертекстуальном уровне реализуется в первую очередь в мотиве отсутствия нового текста. Прежние тексты превратились в элементы внешнего хаоса жизни: трагедия «Ричард Второй» и пьеса по ней поставленная — действующий лица политической интрижки, ведущей к мятежу, сам Ричард Второй — лишь пароль, для проникновения в комнату любовницы, а альбом сонетов украден Смуглой леди у Пем-

⁷ Там же. С. 35.

⁸ Там же. С. 25.

⁹ Там же.

брука. Для организации мироздания необходим новый текст — интерпретанта, появления которого ждут и о котором говорят с самого начала и до конца повести.

Во всей общей бессвязности и неопределенности вялотекущего бытия островком организованности видится лишь физические действия Шекспира, в тот момент, когда он приходит на свидание к Смуглой леди «Как быстро и решительно вошел он в комнату!... Как полный хозяин, как будто тысячу раз он был тут, подошел к стулу, — раз! Сбросил плащ. Раз! Отцепил шпагу и швырнул ее на постель. Раз! Подошел, внимательно посмотрел на этот ужасный полог и рванул его так, что он затрещал и порвался, и пинком отбросил его в угол»¹⁰.

В поэтике Ю. Домбровского четкие, рассчитанные действия героя — знак утверждения экзистенциального (телесного) существования в абсурдном мире. В романе «Факультете ненужных вещей», рассказе «Ручка, ножка, огуречик», в стихотворении «Меня убить хотели эти суки» — это концептуальный метатроп драки. Для сравнения, в романе: «Зыбин послушно поднялся, посмотрел на будильника и вдруг молниеносно схватил его за горло... Подержал так секунду, ударил коленом в живот, мотнул, как дохлую соломенную куклу, туда и сюда и, заламывая подбородок, швырнул к двери. Все это в пяток секунд — точно и четко, как на учении ближнего боя»¹¹. В повести «Смуглая леди»: «И тут он схватил и обнял ее. Грубо и больно, но как раз так, как ей было надо. И руки его были нарочно жестки для нее, нарочно для нее грубы и смелы»¹². Ритмичность действий передается через особое построение текста, ритм которого приближается к структуре матрицы. Текст не рассказывает об отрезке реальности, а изменяет его, телесные движения противятся дисгармоничности бытия.

¹⁰ Там же. С. 48–49.

¹¹ Домбровский Ю. Факультет ненужных вещей // Домбровский Ю. Роман. Письма. Эссе. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 226.

¹² Домбровский Ю. Смуглая леди. С. 49.

Атмосфера неорганизованности — дисгармоничности — неудовлетворенности, из которой рождается Гамлет, это ни в коем случае не интенция сексуальной неудовлетворенности Шекспира, фрейдистские трактовки вообще чужды Домбровскому. После близости Шекспир смотрит на героиню своих сонетов: «Ну вот, она лежит перед ним, распустившаяся, мягкая и уже полусонная... Что ему еще нужно от нее?... От этой сырости, полумрака, скомканной, грязной постели его внезапно потянуло в свою комнату, к бумаге, книгам, перу. Видимо, было что-то, что он вынес из этого жалкого бунта, разговора Пембрука о любовнице, от этой последней встречи на чердаке. Писать! Писать! Опять писать! Не было, кажется, у него сильнее желания в жизни»¹³. Творчество оказывается сродни первобытному синкретизму, когда в сознании существует мистическая, а не логическая, не сюжетная связь между предметами и явлениями, когда они «сопричастны» друг другу.

По утверждению Ю. Домбровского, сделанному в «Итальянцам о Шекспире», он написал «Смуглую леди» после того, как понял, что стержнем рефлексии Шекспира были мысли о самоубийстве. Нормативная рефлексия эссе входит в противоречие с художественной правдой повести. Мучительные метания между идеей пансемиотической личности и идеалом абсолютной свободы, свободы даже от собственного текста, определившие творческое развитие художественного мира самого Домбровского, оказываются очень далеки от Шекспира в «Смуглой леди». То, что Шекспир оставил после себя лишь один автограф, где завещал жене вторую по качеству кровать, именно этот сюжет лег в основу еще одной повести Домбровского о Шекспире, — признак абсолютной свободы человека другой культуры, другого, если хотите, вероисповедания. Он не утратил ощущения participation (сопричастности) и сохранил имя собственное, не организованное только в пространстве созданного им текста. Как и его произведения, опять — так по версии Домбровского, уни-

¹³ Там же. С. 52.

кальны, приобретают собственную судьбу и имя, и вместе с тем сопричастны всем элементам мироздания, среди которых и их создатель.

ГУДРУН ЛАНГЕР О ГОГОЛЕ¹

Некоторые немецкие исследователи Гоголя успешно сочетают академические приемы литературоведческого анализа с современной методологией, не ставя последнюю во главу угла. Так, статьи немецкой исследовательницы Гудрун Лангер, опубликованные в журналах «Die Welt der Slaven» и «Zeitschrift für slavische Philologie», весьма характерны и показательны для такого восприятия Гоголя в Германии. Здесь есть и черты семиотического анализа, и обращение к теме Германии, и поиск интертекстуальных связей с немецким романтизмом и идеализмом, и вопросы философской эстетики, и, не в последнюю очередь, интерес к авторской системе ценностей.

В статье «Красивый синтез или дьявольская смесь? К проблеме прекрасного в раннем творчестве Гоголя» (1991) Г. Лангер, основываясь на проделанном анализе ряда ранних произведений Гоголя, приходит к выводу, что в них присутствует явное противопоставление двух образных систем, одна из которых связана прежде всего с образом красоты, а в основе другой — образ душевного сообщества людей (например, казацкое братство). Гоголю присуще изображение красоты в духе эстетики классицизма, и в то же время основным свойством прекрасного для раннего Гоголя (как и для Шиллера) является блеск, свет, видимость (Schein). Однако если для Шиллера красота есть добро, то в понимании Гоголя она связана, скорее, с противоположным полюсом бытия. Г. Лангер подчеркивает в связи с этим, что задача художника, по Гоголю, — «создание неэстетического, анти-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Россия и Европа: диалог культур во взаимоотражении литератур», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (грант 06-04-00578а).

эстетического искусства»², что означает анализ и разрушение «прекрасного синтеза видимости», проявляющего себя, с точки зрения Гоголя, как дьявольская смесь. Рассмотрение ряда ранних произведений писателя позволяет исследовательнице подтвердить данные выводы.

Уже в ранних публицистических произведениях Гоголя Г. Лангер замечает расхождение между идеалом писателя и его представлением о красоте. Это же расхождение присутствует и в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Женская красота и синтез мужского и женского (характерный, по мнению Г. Лангер, для отдельных фигур повестей цикла), по Гоголю, губительны. Исследовательница подчеркивает постоянную мысль Гоголя о разнице материально-чувственного и душевно-духовного миров, которая не позволяла писателю следовать идеалу классической эстетики в духе Шиллера, идеалу «прекрасной души», объединяющему в себе чувственное с душевным. Г. Лангер считает, что синтез означает для Гоголя некую опасную смесь, а совершенство чувственного явления, материальная красота, по мысли писателя, не возвышают душу, но оказывают на нее губительное воздействие.

К сожалению, исследование Г. Лангер не указывает, изменилось ли отношение к проблеме красоты и само понятие красоты для писателя в дальнейшем. По-видимому, исследовательница считает, что основные принципы гоголевской эстетики сформировались как раз в ранний период творчества писателя.

В 1992 году выходит в свет еще одна статья Г. Лангер, посвященная вопросам искусства и эстетики у Гоголя — на этот раз на примере самого первого гоголевского произведения, непосредственно связанного по своей тематике с Германией: «Идиллия как эвфемизм. Размышления по поводу первого произведения Гоголя “Ганц Кюхельgarten”». В неудавшемся литературном дебюте Гоголя Г. Лангер видит своего рода «прелюдию»

² Langer G. *Schöne Synthese oder diabolische Mischung? Zum Problem des Schönen im Gogol's Frühwerk // Zeitschrift für slavische Philologie. Bd. LI. Heidelberg, 1991. S. 149.*

тем и техник более поздних его сочинений, которая заслуживает внимания уже как «художественное самоопределение в начале литературной карьеры...»³. Место действия — Германия — показана Гоголем, по мнению Лангер, как двойственная родина искусств, «страна высоких помышлений», обещания которой ведут к спрятанным под маской идиллии страданиям. По мнению исследовательницы, в этой идиллической картине можно разглядеть весьма характерный для зрелого Гоголя мотив стирания границ между миром человека и природой, миром растительным, миром внешним. Примеры из более позднего творчества Гоголя («Мертвые души») являют собой, по словам Лангер, последнюю стадию процесса превращения, начало которого — в идиллическом растительном существовании семейств Баух или Товстогубов.

Другой облик Германии связан, как пишет автор статьи, с образом главного героя — Ганца. Ему свойственна тоска по широкому миру и славе, он характеризует мир идиллии как пустынный, бедный, «расквадраченный». В то же время Ганц становится «медиумом» для разоблачения сентиментальных стремлений к высокому искусству греческого, античного образца. По словам Г. Лангер, между реальной «идиллически-фламандской» картиной и возделанным греческим образцом нет никакой существенной разницы, так как фокус обоих миров — чувственное, природное начало. Окончание «Ганца Кюхельгартена» представляется немецкой исследовательнице «сатирой на утопическую концепцию идиллии Шиллера»: Ганц обречен на банальное счастье и на гибель своих прежних мечтаний; женившись, он входит в среду семьи Баух. Таким образом, как показывает Г. Лангер, Гоголь переворачивает, разоблачает идиллию как жанр. «Художественная альтернатива, к которой стремится Гоголь, состоит не в идеалистическом бегстве от действительности и не во «фла-

³ Langer G. Idylle als Euphemismus. Überlegungen zu Gogol's Erstlingwerk «Hans Kuechelgarten» // Die Welt der Slaven, Jg. 37. H. 1+2, 1992. S. 268.

мандской» манере наслаждения низменной реальностью, но в отрезвлении, разоблачении мнимости бытия»⁴.

Обращение к философской эстетике, аналогии с мотивами и образами Гофмана, а также выявление дополнительных, коннотативных значений ряда текстовых элементов мы встречаем в статье Г. Лангер «Глупые философы Гоголя. Диалог с философской эстетикой в “Вие” и “Записках сумасшедшего”» (1996). В связи с «Вием» и «Записками сумасшедшего» Г. Лангер представляется уместным говорить о «комплексе Гофмана», который определяется исследовательницей как общий субтекст, образующий интертекстуальные связи. Он состоит прежде всего из образов животных (испанская собака Берганца, Кот Мурр, пудель Понто), а также аналогий с гофмановской повествовательной структурой (перемены и катаклизмы в сюжете связаны с «очаровательным» в прямом смысле этого слова женским образом, который у Гоголя является, как правило, фигуральной реализацией эстетического, чувственной красоты).

Таковы основные идеи публикаций Г. Лангер о Гоголе. Для них характерно внимательное и в то же время творческое отношение к толкованию гоголевского текста. Этот частный случай немецкой рецепции Гоголя высвечивает диалог двух национальных культурных тезаурусов.

⁴ Ibid. S. 280.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| <i>Луков Вал. А., Луков Вл. А.</i> Фрейд и тезаурусный подход (к 150-летию со дня рождения З. Фрейда)..... | 3 |
| <i>Кузнецова Т. Ф.</i> Картина мира в научном тезаурусе..... | 28 |
| <i>Луков Вл. А.</i> Образ России: «загадочная русская душа»..... | 35 |
| <i>Ощепков А. Р., Луков Вл. А.</i> Русский Пруст..... | 46 |
| <i>Захаров Н. В.</i> Пушкин и Шекспир: диалог равных..... | 62 |
| <i>Каблуков В. В.</i> Миф о Шекспире в русском экзистенциальном сознании второй половины XX века (Ю. Домбровский о Шекспире)..... | 69 |
| <i>Тарасова Е. К.</i> Гудрун Лангер о Гоголе..... | 75 |

Сведения об авторах:

Захаров Николай Владимирович — доктор философии (PhD), ученый секретарь — ведущий научный сотрудник Института гуманитарных исследований МосГУ, академик Международной Академии наук (МАН, IAS, Инсбрук).

Каблуков Валерий Витальевич — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин МосГУ.

Кузнецова Татьяна Федоровна — доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии Московского педагогического государственного университета, академик Международной академии наук педагогического образования (МАНПО).

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, директор Института гуманитарных исследований МосГУ — заместитель ректора МосГУ по научно-исследовательской работе, академик-секретарь РС МАН (IAS, Инсбрук), академик МАНПО, почетный профессор МосГУ.

Луков Владимир Андреевич — доктор филологических наук, профессор, руководитель Центра теории и истории культуры Института гуманитарных исследований МосГУ, заслуженный деятель науки РФ, академик МАН (IAS, Инсбрук), МАНПО.

Ощепков Алексей Романович — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и мировой литературы Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина.

Тарасова Екатерина Константиновна — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Научное издание

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 7

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 29.07.2006 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 5,0

Тираж 100 Заказ № 980

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