

Исходя из тезаурусной концепции, наличие многих определенных культуры и различия оснований этих определений объясняются различием тезаурусов исследователей: так, сравнительно-историческая школа образована историками, социологическая — социологами, натуралистическая — медиками и биологами, иначе говоря, решающим здесь всякий раз оказывалось первое профессиональное образование, сформировавшее основу научного тезауруса исследователя.

Объектная культурология стремится ответить на вопрос «Как было на самом деле?», в то время как субъектная культурология отвечает на вопрос «Как это отразилось в тезаурусах?». Например, огромная литература об эпохе Возрождения создает представление о том, что это некий точный термин, обозначающий реально существовавшую эпоху в истории человечества. Между тем, если знать, что представление о Возрождении как отдельной эпохе сложилось лишь во второй половине XIX века («Возрождение» Ж. Мишле⁷⁰; «Культура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта⁷¹), станет понятным, почему Возрождение — это не общеисторический термин, почему Й. Хёйзинга в статье «Проблема Возрождения»⁷² предложил вообще не использовать это понятие как малопродуктивное и безосновательное, почему одни ученые утверждали, что был не один, а несколько Ренессансов (У. Фергюссон, Э. Панофский и др.), а другие — что Ренессанса вообще не было (Л. Торндайк, Р. Мунье и др.).

В рамках объектной культурологии целый раздел посвящен проблемам субъективного восприятия культуры в форме интерпретации. Предыстория самого типа исследования связана с деятельностью александрийской филологической школы (начало н. э.), богословской традицией истолкования Библии, множественностью интерпретаций текстов У. Шекспира в XVIII–XX веках и др. Такой подход получил название герменевтического. Герменевтика сформировалась на основе философской герменевтики (Ф. Д. Э. Шлей-

⁷⁰ См.: Michelet J. Renaissance. P., 1855.

⁷¹ См.: Burkhardt J. Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel, 1860 (рус. пер. — Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 1996).

⁷² См.: Huizinga J. Le problème de la Renaissance // Revue des Cours et des Conférences. 1938. №2.

ермахер, В. Дильтей, Х. Г. Гадамер) и использует, в частности, образцы анализа художественных текстов в их трудах. К видным представителям герменевтики относятся Д. Б. Мэдисон, Г. Силверман, Й. Грондин⁷³ и др.

Еще в 1960–1970-х годах позиции новейшей герменевтики отчетливо были заявлены в трудах американского литературоведа Э. Д. Хирша («Достоверность интерпретации», 1967; «Три измерения герменевтики», 1972; «Цели интерпретации», 1976)⁷⁴. Хирш выступил против игнорирования фигуры автора в «новой критике», методологических концепций структурализма, а затем и деконструктивизма, вступив в спор с Ж. Деррида. Стремясь преодолеть проблему так называемого «герменевтического круга» (трудностей перехода к общему смыслу на основании исследования фрагментов текста и обратного движения от определенного исследователем общего смысла к интерпретации частей), Хирш предложил выделять в интерпретации три измерения — дескриптивное, нормативное, метафизическое. Первое описывает различные значения исследуемого текста (как системы знаков), которые онтологически равны, ни одному из них нельзя отдать предпочтения. Второе — результат этического выбора исследователя, когда какому-либо значению отдается предпочтение. Третье — результат объективного исторического исследования текста, когда вскрывается его исходное значение (что, по Хиршу, вступающему здесь в дискуссию с К. Ясперсом, достижимо благодаря наличию текста). Таким образом, цель и содержание герменевтики в трактовке Хирша, до сих пор наиболее авторитетной⁷⁵, — поиски первоначального значения текста (в категориях семиотики — денотата) при уравнивании всех коннотатов и этическом выборе наиболее актуального из них.

⁷³ См.: Madison G. B. *The hermeneutics of postmodernity*. Bloomington, 1988; Silverman H. *Gadamer and hermeneutics*. N. Y., 1991; Grondin J. *Hermeneutische Wahrheit? Zum Wahrheitsbegriff H.-G. Gadamer*. Weinheim, 1994.

⁷⁴ См.: Hirsch E. D. *Validity in interpretation*. New Haven, 1967; Idem. *Three dimensions of hermeneutics // New literary history*. Baltimore, 1972. V. 3. №2; Idem. *The aims of interpretation*. Chicago, 1976.

⁷⁵ См.: Цурганова Е. А. *Герменевтика // Западное литературоведение XX века*. М., 2004. С. 101–102.

Но ни герменевтика, ни рецептивная эстетика не создают достаточных оснований для субъектной культурологии.

Историко-теоретический подход в литературоведении и объектная культурология. Следует подчеркнуть, что тезаурусный подход фактически возник из осмысления особенностей и гносеологических границ историко-теоретического подхода, который — будучи разработанным в рамках исследования художественной литературы — дал в некотором отношении предельные основания для ответа на первый из названных выше вопросов в гуманитарной области знаний в целом (то есть «Что было на самом деле?») ⁷⁶. Одним из важных моментов освоения и формулирования историко-теоретического подхода стала концепция «теоретической истории» академика Д. С. Лихачева ⁷⁷.

Историко-теоретический подход имеет два аспекта: с одной стороны, историко-литературное исследование приобретает ярко выраженное теоретическое звучание (этот аспект прежде всего разрабатывал Д. С. Лихачев), с другой стороны, в науке утверждается представление о необходимости внесения исторического момента в теорию.

⁷⁶ термином «историко-теоретический подход» мы обозначили комплексный подход к изучению литературного процесса который окончательно оформился в рамках научной школы Б. И. Пуришева — М. Е. Елизаровой — Н. П. Михальской (впервые в работе: Луков Вл. А. [Рец. на кн.:] Л. Г. Андреев. Импрессионизм. Изд-во МГУ, 1980 // Филологические науки. 1981. № 4. С.84–86). Термин уже несколько десятилетий широко используется в научной среде. См., напр., указание на использование историко-теоретического подхода в качестве основы методологии исследования в диссертациях: Трыков В. П. «Героические жизни» Романа Роллана: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1989. С. 1; Ганин В. Н. Поэзия Эдуарда Юнга: Становление жанра медитативно-дидактической поэмы: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1990. С. 2; Ишемгулова Г. М. Драматургия Ж.-Р. Блока (проблема жанра): Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1990. С. 3–4; Шергин В. С. Роман Владимира Набокова «Bend sinister»: Анализ мотивов: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 1999. С. 3; Симаков В. С. Жанровая поэтика романов Сирано де Бержерака: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2004. С. 2; Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Автореф. дис... канд. филол. наук. М., 2005. С. 2; и др.).

⁷⁷ См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили. Л., 1973. Переиздание в сост. избранных работ: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили // Лихачев Д. С. Избранные работы: В 3 т. М., 1987. Т. 1. С. 24–260.

Так, выдающийся русский философ и филолог А. Ф. Лосев выделил проблему исторической изменчивости содержания научных терминов⁷⁸. Он при этом ссылался на философские положения классиков марксизма. И действительно, В. И. Ленин, опираясь на уже высказанные рядом предшественников идеи, утверждал: «Понятия не неподвижны, а — сами по себе, по своей природе = переход»⁷⁹; «...человеческие понятия... вечно движутся, переходят друг в друга, сливаются одно в другое, без этого они не отражают живой жизни»⁸⁰; понятия должны быть «обтесаны, обломаны, гибки, подвижны, релятивны, взаимосвязаны, едины в противоположностях, дабы обнять мир»⁸¹. Но характерно, что, цитируя эти положения (даже как бы в обязательном порядке) в теоретических статьях⁸², ученые советского периода в конкретных исследованиях (особенно в годы бурного развития системно-структурного и типологического методов) были устремлены к прямо противоположной цели: создать в области гуманитарного знания стройную систему однозначно понимаемых терминов с зафиксированным значением, подобную системе математических терминов. Труды А. Ф. Лосева, а за ним С. С. Аверинцева⁸³ и других последователей, реализовавших в конкретных исследованиях идею исторической изменчивости содержания терминов, сыграли в нашей стране видную роль в развитии гуманитарного знания как особого вида научного знания, даже несмотря на подозрение в том, что такая позиция оказывалась

⁷⁸ См., напр.: Лосев А. Ф. О значении истории философии для формирования марксистско-ленинской культуры мышления // Алексею Федоровичу Лосеву: К 90-летию со дня рождения. Тбилиси, 1983. С. 142–155. Итоговая работа А. Ф. Лосева в этом направлении опубликована посмертно. См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. М., 1994. Кн. 2.

⁷⁹ Ленин В. И. Философские тетради // Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 206–207.

⁸⁰ Там же. С. 226–227.

⁸¹ Там же. С. 131.

⁸² См., напр.: Философский словарь / Под ред. М. М. Розенталя; 3-е изд. М., 1972. С. 321; Философский энциклопедический словарь / 2-е изд. М., 1989. С. 494; и др.

⁸³ См.: Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения: Сб. М., 1986. С. 104–116.

близкой к идеям Ф. Ницше, В. Дильтея, Э. Гуссерля, О. Шпенглера, К. Ясперса и других чуждых марксизму мыслителей.

Почему Д. С. Лихачев не придал особого значения изменчивости содержания научных терминов? Думается, объяснение самое простое: этого не требовал тот материал, который он исследовал, материал достаточно однородный и ограниченный по месту и времени — исследование русской литературы от возникновения до XVII века, и этому локальному на фоне мировой литературы явлению уже выработанный круг также локальных терминов в той или иной степени удовлетворял, а новый тип исследования этого материала потребовал не переосмысления старых, а внесения новых терминов, что и было сделано выдающимся ученым.

Историко-теоретический подход рождался не из отрицания «теоретической истории литературы» Д. С. Лихачева, а из расширения сферы ее применения. Это поставило дополнительные вопросы перед исследователями. Именно поэтому мы связываем дальнейшее развитие историко-теоретического подхода с комплексом идей, сформулированных Ю. Б. Виппером и положенных в основу «Истории всемирной литературы», а также с трудами других представителей Пуришевской научной школы, решавших сходные проблемы на материале мировой литературы.

В свете историко-теоретического подхода искусство рассматривается как отражение действительности исторически сложившимся сознанием в исторически сложившихся формах. Сторонники этого подхода стремятся рассматривать не только вершинные художественные явления, «золотой фонд» литературы, но все литературные факты без изъятия. Они требуют отсутствия «предвзятости в отборе и оценке историко-литературного материала: будь то недооценка исторической значимости так называемых “малых” литератур, представление об “избранной” роли литератур отдельных регионов, влекущее за собой пренебрежение художественными достижениями других ареалов, проявление западнцентристских или, наоборот, восточнцентристских тенденций»⁸⁴.

⁸⁴ Виппер Ю. Б. Вступительные замечания // История всемирной литературы: В 9 т. М.: Наука, 1983. Т. 1. С. 5.

Одно из следствий историко-теоретического подхода заключается в признании того факта, что на разных этапах и в различных исторических условиях одни и те же понятия могли менять свое содержание. Более того, применяя современную терминологию к таким явлениям, исследователь должен корректировать содержание используемых им терминов с учетом исторического момента.

Но историко-теоретический подход в применении к отдельным авторам имеет и свои ограничения. Культурный процесс в его реальном выражении, для изучения которого он предназначен, — это основной предмет анализа, но объект анализа — хаотический поток культурных фактов, вся их совокупность без четкой их дифференциации и, как говорилось в приведенной выше статье Ю. Б. Виппера, «без изъятия». В этом потоке отдельные акценты теряются, «растворяются», их значение не предпочитается значению других явлений культуры. Такой принцип равенства, хороший и объективный в одном отношении, становится необъективным и поэтому неудовлетворительным в другом.

Драматично выглядит сам объем исследуемого материала: все существующие культурные факты. Даже кратко обозреть такой объем невозможно ни отдельному исследователю, ни целым институтам, притом что и это не дало бы исчерпывающего материала для анализа, так как многие сведения о культурных фактах (вероятно даже, что о большинстве из них) не сохранились, и полнота исследования объекта ставится под сомнение уже не только на субъективных, но и на объективных основаниях.

Таким образом, историко-теоретический подход в своем идеальном применении как к фактам, осмысляемым литературоведением, так и тем более фактам в масштабах всей культурной деятельности человека и человечества практически невозможен. Он таит в себе опасность фикции и допущения принципиальных ошибок. Каждый подход, решая одни проблемы и приближая нас к научному пониманию культуры в ее историческом развитии, создает другие проблемы. Значит, ни один из них не может позиционироваться как исчерпывающий и окончательный, а выступает лишь как достаточный на определенном этапе развития гуманитарного знания и применительно к решению определенных задач. Выгодно от-

личаясь от других современных научных подходов, будь то сравнительно-исторический или типологический, системно-структурный или герменевтический и т. д., тем, что возникла возможность более адекватно описывать реальную историю культуры (отвечать на вопрос: «Как было на самом деле?»), причем возможность совершенно другого уровня с точки зрения результативности, историко-теоретический подход все же подчиняется этому закону.

Субъектная культурология не только не отменяет объектную культурологию, но даже не вступает с ней в отношения конкуренции: это два разных подхода к характеристике культуры, которые только вместе, объединенные по принципу дополнительности, создают объемное видение культуры.

Сильные позиции: классика в свете тезаурусной концепции. Остановимся на одном из аспектов «сильных позиций» — на тезаурусной трактовке понятия «классика».

Термин «классический» в европейских языках относительно нов. Так, во французском языке он впервые встречается в 1548 г. в значении «достойный подражания», затем «пользующийся авторитетом», с 1611 г. «изучаемый в классах по программе», с XVIII века — «относящийся к античности», с 1802 г. — «относящийся к авторам XVII века» (классицистам), антонимы — «современный», «романтический», «барочный», «оригинальный», «эксцентрический»⁸⁵.

Но разработка проблемы классики имеет более длительную историю. Оформилось два подхода к ее решению. Первый заключается в поисках объективных оснований классики. В древних культурах такое решение выражалось в утверждении *канона*. Основные черты древнеегипетского канона прослеживаются уже в палетке Нармера, то есть ок. 3000 г. до н. э.⁸⁶ Поликлет в «Каноне» установил классические пропорции тела (V век до н. э.). Леонардо да Винчи ввел термин «золотое сечение». А. Дюрер издал 4 книги о

⁸⁵ Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le Petit Robert, t. 1). P.: SNL Le Robert, 1967. P. 290–291.

⁸⁶ См.: Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. М.: Искусство, 1985. С. 113.

пропорциях тела человека (1528 г.). Французский классицизм канонизировал большинство сфер художественной культуры, то есть установил законы, вытекающие из природы, рассматриваемой в свете *идеала*. Канон, эйдос (Платон), идеал, симметрия, гармония — основные понятия, с которыми ассоциируется классика при этом подходе. Второй подход выражается в субъективной трактовке понятия «классика». Наиболее яркий пример — «Расин и Шекспир» Стендаля (1823–1825). Рассматривая классическое как то, что доставляло «наибольшее наслаждение... прадедам», он трактует классику как дань *традиции*, привычке, и замечает: «Но вот что самое худшее: утверждать, что эти дурные привычки заложены в природе, для нас — вопрос тщеславия»⁸⁷.

Новая точка зрения на классику и две ее трактовки возникает при тезаурусном подходе к этой проблеме.

С точки зрения тезаурусной концепции классика (1) соответствует центру тезауруса (наиболее освоенному); (2) соответствует константам как наиболее устойчивым концептам; (3) поэтому обладает наибольшей силой структурирования (подобно идеалу) и ориентирования (подобно архетипу). Изучение идеала, архетипа, опоры фольклора проливает свет на функционирование классики в тезаурусе.

Сильные позиции рассматриваются и с точки зрения их изменения (пульсации), перемещения, взаимодействия, симбиоза, гармонизации (уравновешивания в общей динамической системе культуры), зависимости и независимости от природы, хронотопа освоения (формирование представления о классике).

Слабые позиции: артэскейпизм. Термином «артэскейпизм»⁸⁸ (*art* — *англ.* искусство; *escape* — *англ.* бегство) мы обозначаем широкий круг социальных и индивидуальных феноменов, связанных с сознательным или бессознательным уходом от художественного творчества, а также с любым сопротивлением по отношению к образному освоению действительности, художествен-

⁸⁷ Стендаль. Расин и Шекспир // Стендаль. Собр. соч.: В 15 т. М.: Правда, 1959. Т. 7. С. 17.

⁸⁸ См.: Луков Вл. А. Артэскейпизм // XVI Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: Сб. статей и материалов. М., 2004. С. 112–113.

ной деятельности и — шире — виртуальности. Артэскейпизм как «бегство от искусства» — прямая противоположность панэстетизму — «бегству в искусство».

Примеры артэскейпизма среди предромантиков многочисленны. Так, Д. Макферсон фактически прекратил создание художественных произведений за 30 лет до смерти. Это пример полного или почти полного *разрыва* с художественной деятельностью. Разрыв может быть ограничен какой-либо определенной сферой, жанром. Э. Рэдклиф после бурной романной деятельности в течение шести лет внезапно оставила ее и больше никогда к ней не возвращалась. Разрыв может носить временный характер (например, у Ж. Ж. Руссо). Другие, более мягкие формы артэскейпизма — *резистенция* (сопротивление), *ретардация* (замедление, затруднение) художественной деятельности. Они свойственны, например, У. Блейку. Ретардация (как частный случай *гетерохронии* — неоднородности времени) может обернуться своей противоположностью — *акселерацией* (ускорением), проявляющейся в резком увеличении литературной продукции при сознательном понижении ее качества («бульварные романы» О. Бальзака, имеющие свои истоки в предромантизме).

Артэскейпизм нередко носит бессознательный характер, вероятно, становясь одной из причин (хотя, очевидно, не единственной и не основной) самоубийств (Т. Чаттертон), психических заболеваний (И. В. Гёте, Ф. Гойя), спровоцированных несчастий, ссор, общественных скандалов (Ж. Ж. Руссо), травм и преждевременного старения (распространено среди артистов балета, музыкантов), затворничества (У. Блейк) и т. д.

Артэскейпизм может не только быть персональным свойством, но и становиться масштабным социокультурным феноменом, характерным для определенных эпох, направлений и даже окрашивающим целые культуры (например, западные, в отличие от восточных). Среди различных видов искусств он в первую очередь связан с искусствами словесными. Такая масштабность артэскейпизма требует объяснения этого феномена. Его индивидуальные проявления в большой степени могут быть раскрыты в рамках учения З. Фрейда о сопротивлении (*Widerstand*), развитого в таких ра-

ботах, как «Исследования истерии», «Анализ конечный и бесконечный», «Торможение, симптом, страх» и др.⁸⁹ Очевидно и влияние завышенной (заниженной) самооценки или повышенного общественного ожидания, что требует реального подтверждения и вызывает разрыв, резистенцию или гетерохронию.

Артэскейзм — одна из характеристик «слабых позиций» в фурсологическом рассмотрении культуры в субъектной культурологии. Социологический подход позволит осознать артэскейпизм в его массовых проявлениях. Тезаурусный подход, связанный, в частности, с определением соотношения в тезаурусе системно-логической и образной составляющих, должен дать ключ к культурологическому осмыслению артэскейпизма.

Координаты пространства и времени в объектной и субъектной культурологии. Принципиальное различие в описании культуры в объектной и субъектной культурологии начинается с проблемы выстраивания координат такого описания, то есть расположения материала в пространстве и во времени.

Тезаурусный подход высвечивает различие между реальной историей и тем, как она отражается в современных тезаурусах. Это различие во многом зависит от того, что информация о прежних эпохах, относительно небольшая и, конечно, неполная, по мере приближения к современности возрастает. Тезаурус как бы этого не замечает и легко преодолевает неполноту информации, замещая ее удобной для ориентации концепцией. В данном случае таковой становится повсеместно утвердившаяся концепция ускорения исторического времени: время, которое в первобытную эпоху тянулось необычайно медленно, несколько ускорилось в античности и средневековье, стало все более ускоряться в Новое время, понеслось в XX веке, совершенно нельзя вообразить его невероятной скорости в XXI веке, когда мир переходит от индустриальной к информационной цивилизации. Мы являемся свидетелями и жертвами информационного взрыва, утверждал в «Третьей волне» Элвин

⁸⁹ Применимость идей З. Фрейда в культурологическом исследовании охарактеризована в кн.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд. М., 1999.

Тоффлер⁹⁰. Ускорение исторического времени очевидно, утверждают практически все. Именно здесь возникает потребность в фундаментальном гуманитарном знании: когда что-то абсолютно очевидно, как правило, требуется применить принцип тестирования реальностью.

В рамках фундаментального гуманитарного знания вызревает форсологический аспект исследований — выявление и в пространстве, и во времени, и в обществе «сильных» позиций. Понятием «форсология» (англ. и франц. force «сила», от лат. корня) мы обозначаем раздел тезаурусной концепции, изучающий сильные позиции в функционировании культуры: во времени (исторический аспект), в пространстве («география культуры»), сильные позиции языков (например, приоритет французского языка в Европе, который до 1918 г. был официальным международным языком), сильные позиции идей (например, приоритет немецкой классической философии), сильные позиции образов (например, приоритет французской литературы, австрийской музыки), сильные позиции личностей (проблема великих людей).

Форсологический аспект важен, так как позволяет объяснить, почему в одних странах появляются люди, идеи, произведения, открытия, изобретения, оказывающие влияние на весь мир или на большой регион, а в других не появляются. Подобно тому, как столицы окружены маленькими городами и деревнями, в культуре существуют свои культурные очаги, центры и культурные окраины. Это не значит, что в таких окраинных местах нет культуры, но она не сказалась столь заметно в тезаурусе (европейцев или народов других континентов разных эпох и, например, нашем, общем и индивидуальном).

Но следует всегда учитывать, что вопрос о «сильных» и «слабых» позициях в пространстве-времени культуры — это вопрос субъектной культурологии. Объектная культурология должна базироваться совсем на ином основании: культуры всегда достаточно для конкретного общества, для него свое пространство культуры всегда находится в сильной позиции.

⁹⁰ Тоффлер Э. Третья волна: Пер. с англ. М.: ООО «Фирма «Издательство АСТ», 1999.

Точно также обстоит дело со временем. Его ускорение значимо только для субъектной культурологии, связано с характеристикой определенных культурных тезаурусов.

Очевидность ускорения времени несомненна в мегаполисах, будь то Нью-Йорк или Лондон, Шанхай или Калькутта, Москва или Петербург. Но она перестанет быть таковой, если отправиться в глухую деревню, к аборигенам Австралии, в джунгли Амазонки, где племена живут первобытным укладом и ничего не подозревают об информационном взрыве.

Перенесемся на три с половиной тысячи лет назад. Древний Египет. Фараон Аменхотеп IV отменяет древнюю религию, впервые в человеческой истории вводит монотеизм — поклонение единому богу Атону, солнечному диску. Он меняет имя, что не так просто, как сейчас. Человек у египтян воспринимался как совокупность сах (тела), шуит (тени), ах, ба, ка, рен (имени). Для достижения вечной жизни важно сберечь сах (отсюда искусство мумификации), не потерять ка, но особенно важно сохранить рен — имя. Чтобы отомстить врагу, египтяне могли, например, стереть его имя со статуи и написать другое — это полностью уничтожало противника. Аменхотеп IV сам уничтожил свое имя, став Эхнатом. Он перенес столицу из Фив в совершенно необжитое место в 350 км пути по Нилу и по пустыне (это половина расстояния от Москвы до Петербурга), выстроил там город с храмами и дворцами и умер в 35-летнем возрасте (возможно, был убит). Его сын и преемник Тутанхатон умер в 18 лет, успев отменить религию отца, сменить имя на Тутанхамон. За 70 дней, ушедших на бальзамирование, ему в Долине царей под Фивами подготовили захоронение, как теперь выясняется, в усыпальнице отца, затерев имя Эхнатона. Летописцы вычеркнули и этих двух, и еще двух следующих фараонов из всех своих записей, до XX века никто не подозревал об этом грандиозном ускорении темпов жизни. От великой эпохи, вычеркнутой из истории, остались величайшие памятники египетского искусства — золотая маска Тутанхамона и алебастровые портреты его матери — Нефертити.

Примерно в это же время за тысячи километров, в Индию, после того как таинственным образом исчезла культура Хараппы и

Мохенджо-Даро, пришли индоевропейские племена. Примерно в это же время за тысячи километров, в Китае, появились первые иероглифы.

Итак, в XV веке до н. э. мир уже прошел через ситуацию ускорения времени.

Карл Ясперс нашел в истории другую такую ситуацию — около 500 г. до н. э. (в границах от 800 до 200 г. до н. э.), дав ей название «осевое время»⁹¹. Неужели рождение мировых религий не интенсивный процесс? Как видим, наше время, по Ясперсу, даже не «осевое».

Через 1000 лет Августин Блаженный умирает в Гиппоне, а город уже осаждают варвары. У него на глазах происходит смерть одного и рождение другого мира. Еще через 1000 лет Португалия и Испания делят между собой (в соответствии с папской буллой) все еще не открытые земли: те, что на восток от невидимой линии в Атлантическом океане, будут принадлежать Португалии, а те, что на запад от нее — Испании. Кругосветное путешествие Магеллана, португальца под испанскими флагами, сравнимо с полетом Гагарина, даже с путешествием на Луну. За несколько десятилетий кардинально изменилась картина мира: ее вертикальная ориентация (вверху — рай, в центре — земля, внизу — ад) заменилась горизонтальной, маленькая часть пространства, только и известная европейцам, выросла до огромного мира.

И эти взлеты, резкие продвижения, «сильные позиции» исторического времени перемежаются медленными темпами. В начале VIII века британец Беда Достопочтенный пишет притчу о птичке, влетевшей из тьмы в освещенную комнату и вылетевшей опять во тьму. Такова и жизнь человека на земле — краткий миг между двумя вечностями. И быстрее бы он прошел, размышляет средневековый человек, чтобы не успеть нагрешить. Но в XII веке в городах появляется техническая новинка: часы на здании ратуши. И восприятие времени резко меняется: жизнь быстро пройдет, успеть бы сделать как можно больше. Это городская психология, похожая на современную. Культура Возрождения — городская культура.

⁹¹ См.: Ясперс К. Смысл и назначение истории / 2-е изд. М.: Республика, 1994.

Итак, есть ритмы времени, которые в субъектной культурологии выступают как сильные и слабые позиции. Если же говорить об ускорении, то правильнее его видеть в ускорении передачи информации и увеличении ее объема, что приводит к невозможности ее восприятия и переработки отдельно взятым персональным тезаурусом.

Однако не следует преувеличивать расхождение объектной и субъектной культурологии в области координат культуры. Именно в рамках объектной культурологии в результате историко-теоретического анализа были выявлены так называемые «арки», позволяющие представить во времени движение культуры, и историко-теоретический подход оказался здесь очень полезным для осуществления задач тезаурусного подхода.

Трехвековые и девятивековые «арки». История культуры, помимо того, что имеет чисто научный интерес, оказывается необычайно актуальной в процессах организации знакомства с явлениями культуры в больших объемах. Тезаурусный подход позволяет обратить особое внимание на то, что вся культура (прежде всего художественная) воспринимается отдельным человеком как ему современная (история культуры призвана ввести в его сознание фактор времени) и как всеобщая (история культуры призвана ввести фактор пространства); для обыденного восприятия характерно смешение реального и нереального (история культуры позволяет ввести фактор тестирования реальностью). Все эти операции осуществляются в тезаурусе и позволяют создать стабильные ориентиры в потоках информации (поэтому история культуры становится тем важнее, чем больше этой информации нужно переработать).

История культуры прежде всего предполагает разделение на этапы. Наблюдение над развитием различных культурных, цивилизационных тенденций позволяет установить некие закономерности, которые можно свести к трехвековым «аркам», которые, в свою очередь, объединяются в девятивековые «арки», промежуткам между «арками» соответствуют важнейшие переходные периоды.

Первобытная культура не поддается такому членению из-за отсутствия достаточной информации о ней. Информации недостаточно и о культурах большинства регионов Азии, Центральной и

Южной Америки, Африки, Австралии и даже некоторых регионов Европы применительно к различным историческим периодам, но не из-за того, что этот материал неизвестен мировой науке, а из-за ограниченности тезауруса, присущего носителю конкретной национальной культуры (в нашем случае — русской). Этот фактор, вскрываемый тезаурусной концепцией, нельзя не учитывать. При выделении «арок» культуры мы неизбежно будем ориентироваться в подавляющем большинстве случаев на европоцентристскую модель истории культуры. С этим не следует бороться: когда тезаурус разовьется не на основе европоцентризма, а на материале мировой культуры в целом, схема, носящая ориентирующий характер (и поэтому не столько объективно-научная, сколько субъективно-методическая) будет уточнена или пересмотрена.

Итак, определим «арки» в истории культуры с точки зрения русского тезауруса.

Греческая архаика (VIII–VI века до н. э.) может быть отнесена к доисторическому периоду (или периоду культур Древнего Востока).

Далее следует девятивековая «арка» античной культуры: трехвековые «арки» греческой классики (V–III века), римской классики (II век до н. э. — I век н. э.), поздней античности (II–IV века).

Девятивековая «арка» Средних веков: трехвековые «арки» средневековой архаики (V–VII века), Раннего Средневековья (VIII–X века), Высокого Средневековья (XI–XIII века).

Девятивековая «арка» Нового времени: трехвековые «арки» Возрождения (XIV–XVI века), Нового времени (XVII–XIX века), Новейшего времени (XX–XXII века).

Эта схема, несмотря на очевидный европоцентризм, тезаурусную ограниченность, позволяет сделать некоторые прогнозы относительно будущего развития культуры — в XXI и даже XXII веках — исходя из особенностей культуры XX века, ее отличия от культуры XVII–XIX веков.

РЕЦЕПЦИЯ ШЕКСПИРА В ТЕЗАУРУСЕ КЮХЕЛЬБЕКЕРА*

Среди современников Пушкина Вильгельм Кюхельбекер был одним из наиболее страстных и последовательных поклонников Шекспира. Несмотря на то, что в силу скорее политических, нежели творческих, причин, большинство из его переводов так и не сыграло определяющей роли в формировании «русского Шекспира» в тезаурусе отечественной культуры, были, в большинстве своем, недоработаны, незавершенны и неопубликованы, оригинальное художественное творчество Кюхельбекера, критические суждения о природе шекспировской драматургии несут в себе отблеск шекспировского гения.

Его отец Карл фон Кюхельбекер был родом из Саксонии, учился в Лейпциге одновременно с Гёте, которого знал лично⁹². Кюхельбекер-сын считал Гёте величайшим поэтом, а Шекспира ставил выше «однообразного Байрона»⁹³. Ю. Н. Тынянов и Ю. Д. Левин отнесли первое знакомство В. К. Кюхельбекера с творчеством Шекспира к периоду его пребывания в Грузии (1821–1822 гг.)⁹⁴.

Похоже, что фигурой, которая могла оказать наиболее существенное влияние на Кюхельбекера в возбуждении его интереса к творческому наследию Шекспира мог оказаться

* Исследование выполнено в рамках проекта «Идея «шекспиризма» в русской литературе XIX века: Пушкин и Достоевский», осуществляемого при поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) (№ 07-04-00182а).

⁹² См. Руденская М., Руденская С. Они учились с Пушкиным. Л., 1976. С. 63.

⁹³ См.: Мнемозина, 1824. Ч. II. С. 41. Ср. Там же. Ч. III. С. 173. Об оценке Шекспира и Байрона у Кюхельбекера см.: Мордовченко Н. И. В. К. Кюхельбекер как литературный критик // Ученые записки Ленинградского государственного университета. N 90. Серия филологических наук, вып. 13. Л., 1948. С. 75–76, 82–84. Его же. Русская критика первой четверти XIX века. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1959. С. 395–396, 402–404.

⁹⁴ Левин Ю. Д. [Вступительная статья к «Рассуждению В. К. Кюхельбекера об исторических драмах Шекспира»] // Международные связи русской литературы: Сб. статей под ред. М. П. Алексева. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1963.

А. С. Грибоедов⁹⁵: «Грибоедов заставляет пересмотреть Кюхельбекера вопрос о достоинстве драматической поэтики Шиллера и заняться изучением Шекспира, причем Шекспир — в особенности в исторических хрониках — так и остается до конца именем, которое Кюхельбекер не перестает противопоставлять Шиллеру в борьбе против влияния драматургии Шиллера... От Грибоедова исходит требование «народности» литературы, всецело принятое Кюхельбекером»⁹⁶.

Грибоедов был одним из авторитетнейших англоманов в России, свидетельства о его репутации как о поклоннике творчества Шекспира можно найти в личных письмах⁹⁷ и воспоминаниях современников⁹⁸. С сентября 1826 г. по май 1827 г. в Грузии он работал над трагедией «Грузинская ночь», где есть сцена духов, которую французский исследователь А. Лирондель в книге «Шекспир в России» («Shakespeare en Russie, Étude de littérature comparée») сопоставил со сценой ведьм в «Макбете»⁹⁹ и заклинаниями злых духов перед последним сражением Жанны д'Арк в «Генрихе VI» Шекспира¹⁰⁰.

На начальном этапе Кюхельбекер осваивал Шекспира в немецких «романтических» переводах, поскольку английским языком на достаточном уровне он овладел позже (напомним, что немецкая романтическая интерпретация творчества английского драматурга восходит к работам Гердера и Гёте).

Из Шекспира он черпал материал для оригинального творчества. Так, в драматической шутке «Шекспировы духи», написанной

⁹⁵ Хотя первая короткая встреча Кюхельбекера с А. С. Грибоедовым состоялась еще летом 1817 г., начало их серьезного общения датируется декабрем 1821 г.

⁹⁶ Тынянов Ю. Н. Пушкин и Кюхельбекер // [А. С. Пушкин: Исследования и материалы] / План тома, организация материала, литературная редакция, подбор материала и оформление И. С. Зильберштейна и И. В. Сергиевского. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 350.

⁹⁷ Грибоедов А. С. Письмо Бегичеву С. Н., <июнь 1824> // Грибоедов А. С. Сочинения. М.: Худож. лит., 1988. С. 495–498.

⁹⁸ Бегичев С. Н. Записка об А. С. Грибоедове // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М.: Федерация, 1929. С. 9.

⁹⁹ См.: Грибоедов А. С. Полное собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. и с прим. Н. К. Пиксанова и И. А. Шляпкина. СПб., 1911. Т. 1. С. 303.

¹⁰⁰ См.: Левин Ю. Д. Шекспир и русская культура. М.; Л., 1965. С. 137–138.

в 1824 г. (опубликована в 1825 г.), автор смешивает фантастические персонажи пьес английского драматурга «Сон в летнюю ночь» и «Буря», пересаживая их на отечественную культурную почву, придает им русский колорит. Таким образом, освоение шекспировских открытий принимало у Кюхельбекера пародийную форму. Ещё в 1825 г. Кюхельбекер предлагал В. А. Жуковскому¹⁰¹ осуществить совместный перевод «Макбета», но Жуковский не заинтересовался этим проектом¹⁰². Ю. Д. Левин предположил, что тогда поэт собирался перевести не оригинальную шекспировскую пьесу, а шиллеровскую переделку трагедии¹⁰³.

После поражения восстания декабристов именно драмы и исторические хроники Шекспира помогли Кюхельбекеру пережить тяжелые годы одиночества, по-новому осмыслить историко-политические предпосылки личной трагедии. Заключение в крепость не умалило интереса Кюхельбекера к изучению творчества английского драматурга. Стремясь узнать подлинного Шекспира, он в первый же год своего заточения усиленно занимается английским языком¹⁰⁴. С 1828 по 1836 г. опальный декабрист трудится над переводами Шекспира — переводом исторической хроники «Ричард II» (сентябрь-октябрь 1828 г., черновой вариант) и трагедии «Макбет» (ноябрь-декабрь того же года, позже в ссылке Кюхельбекер переработал перевод первых трех актов), первой части «Генриха IV» (осень 1829-январь 1830, неизвестно, был ли закончен перевод второй части); трагедии «Ричард III» (май-сентябрь 1832 г., перевод заново редактировался в 1835–1836 гг.); «Венецианского купца» (август-сентябрь 1834 г., переведен только до середины второго акта). Неосуществленными остались переводы «Ко-

¹⁰¹ «Бывают странные сближения», и одним из них является то, что на одном листе (28 ПД 831) пушкинской тетради еще в 1821 г. одновременно изображены Шекспир, Жуковский и Кюхельбекер.

¹⁰² См. недатированное письмо В. А. Жуковского к Кюхельбекеру (которое Ю. Д. Левин отнес к концу 1825 г.): Русская старина. 1902. Т. СХ, апрель. С. 178.

¹⁰³ Левин Ю. Д. Указ. соч.

¹⁰⁴ См.: Русская старина. 1875. Т. XIII, июль. С. 349.

роля Лира» и «Двух веронцев», выполнить которые Кюхельбекер собирался в 1832–1833 гг.¹⁰⁵

Сам поэт считал достойными к публикации далеко не все свои переводы. В литературном завещании, продиктованном И. И. Пущину 3 марта 1846 г., он, упоминая первые три акта второй редакции «Макбета» и «Ричарда III», просил: «Истребить, если не успею переправить»¹⁰⁶ «Генриха IV». Переводческий опыт Кюхельбекера был уникальным по своим масштабам для России первой половины XIX века. Жаль, что этим трудам не было суждено занять достойного места в отечественной культуре. Сегодня они представляют интерес лишь для узкого круга специалистов, рукописи его переводов не изданы и хранятся в рукописном отделе Российской государственной библиотеки (ф. 218, картон 362).

Шекспировское наследие Кюхельбекера не ограничивается одной оригинальной драматической шуткой, его переводами «Макбета», I и II частей «Генриха IV», «Ричарда II»; «Ричарда III» и незаконченного «Венецианского купца»; до нас дошли не менее интересные замечания поэта, его мнения, высказанные в письмах и публицистических статьях. Так, еще при жизни Кюхельбекера в седьмом номере «Литературной газеты» (1830), который совместно с О. М. Сомовым подготовил к печати Пушкин, без указания автора вышла статья Кюхельбекера «Мысли о Макбете» (с. 52–53)¹⁰⁷. Другая статья «Рассуждение о восьми исторических драмах Шекспира и в особенности о Ричарде III» (1832) увидела свет только в 1963 г.¹⁰⁸

Еще в первой половине 1820-х годов Кюхельбекер заинтересовался сонетной формой. В дошедших до нас одиннадцати сонет-

¹⁰⁵ См.: Левин Ю. Д. В. К. Кюхельбекер — переводчик Шекспира // Шекспировский сборник. 1967. М., 1968, с. 44–59; Его же. «Макбет» Шекспира в переводе В. К. Кюхельбекера // Шекспир В. Макбет. Пер. В. К. Кюхельбекера. / Памятники культуры. Новые открытия, 1981. Л.: Наука, 1983.

¹⁰⁶ Кюхельбекер В. К. Лирика и поэмы. Л., 1939. Т. I. С. LXXVIII.

¹⁰⁷ Ю. Д. Левин установил, что эта статья являлась предисловием к переводу «Макбета», выполненному им в ноябре–декабре 1828 г. См.: Левин Ю. Д. В. К. Кюхельбекер — автор «Мыслей о Макбете» // Русская литература. 1961. № 4. С. 191–192.

¹⁰⁸ Левин Ю. Д. [Вступительная статья к «Рассуждению В. К. Кюхельбекера об исторических драмах Шекспира].

тах, которые он не переставал писать вплоть до самой смерти в Тобольске 11 августа 1846 г., поэт передал евангельскую историю рождения и смерти Иисуса Христа.

Можно предположить, что интерес к Шекспиру отчасти отражал своеобразное творческое состязание, которое существовало между Кюхельбекером и Пушкиным еще с лицейской поры. Напомним, что Кюхельбекер нередко опережал своего одаренного приятеля. Так, если принять гипотезу Р. Г. Назарьян, Вильгельм Кюхельбекер стал первым поэтом из круга лицеистов, чью оду «На взятие Парижа» опубликовали в 1814 г. в июньской книжке «Вестника Европы» под псевдонимом «Руской». Он же, по мнению исследователя, выступает адресатом пушкинского послания «К другу стихотворцу»¹⁰⁹, где юный поэт поучает своего «друга», давая ему суровую отповедь¹¹⁰. Отношение двух товарищей чуть не переросли в открытое противостояние, когда вспыльчивый Кюхельбекер, обидевшись на шутку, вызвал Пушкина на дуэль.

Л. Поливанов обратил внимание на сходство черт характера Ленского и Кюхельбекера в сцене, когда поэт вызывает Онегина на дуэль: «Вспыльчивость Кюхельбекера, который и в лице порою выходил из себя от товарищеских шуток над ним, не чужда и Ленскому. К довершению сходства — самому Пушкину суждено было драться на дуэли с этим другом своего детства — и первый вызвал Кюхельбекер»¹¹¹. Но, к счастью, Кюхля оказался мудрее литературного героя и примирился с однокашником.

Существенно, что у Пушкина и Кюхельбекера обнаруживается определенная синхронность в творческом обращении к наследию Шекспира. Оба приятеля почти в один и тот же момент с усердием принимаются за изучение пьес англичанина, учатся ради этого английскому языку, одновременно выражают свой «шекспиризм» в оригинальном творчестве («Борис Годунов», «Граф Нулин» и «Шекспировы духи», 1824–25 гг.), предпринимают попытки

¹⁰⁹ Назарьян Р. Г. Вильгельм Кюхельбекер как адресат послания Пушкина «К другу стихотворцу» и автор оды «На взятие Парижа»: (Опыт гипотетического исследования) // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. СПб.: Наука, 1993. Вып. 25. С. 93–106.

¹¹⁰ См.: Вестник Европы. 1814. Ч. 75, № 12. С. 272–274; Ч. 76, № 13. С. 712.

¹¹¹ См.: Пушкин А. С. Сочинения / Изд. Л. Поливанова. Т. III. М., 1887. С. 47.

перевода. Пушкин и Кюхельбекер становятся ярким примером дружеского освоения гениальных уроков Шекспира, которые они воплотили в оригинальном творчестве, каждый соразмерно своему дарованию и исторической судьбе.

Рецепция Шекспира в творческой деятельности Кюхельбекера еще раз доказывает, что Шекспир играл одну из наиболее существенных ролей в тезаурусе писателей «золотого века русской поэзии».

В. П. Трыков

РУССКАЯ ТЕМА У МАРСЕЛЯ ПРУСТА *

«Сказать, что на страницах какого-то произведения присутствует Турция, — значит сказать, что оно дает понятие о ней, впечатление от нее...», — писал Пруст в книге «Против Сент-Бёва»¹¹². Руководствуясь этим критерием, можно утверждать, что Россия не присутствует на страницах прустовских произведений. Она не дана как четко очерченный образ, но существует лишь как смутный отголосок, неясное видение.

Пруст никогда не был в России. Он не знал русского языка. Россия не была той страной, которая в политическом или эстетическом плане занимала большое место в сознании Пруста. Культурное сознание Пруста довольно аполитично и франкоцентрично. Пруст не знал ни одного иностранного языка. Из инонациональных культур внимание писателя привлекали прежде всего английская и итальянская¹¹³.

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

¹¹² Пруст М. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: ЧеРо, 1999. С. 53

¹¹³ В своем интересе к английской литературе Пруст сам признавался. Как известно, он с помощью Мэри Нордлингер переводил Рёскина. Не случайны и две поездки Пруста в Италию, которая была в то время местом паломничества европейской элиты, культурной Меккой рубежа XIX–XX веков. Показательно и то значительное место, которое занимают в романе Пруста венецианские эпизоды и образ Венеции. О восприятии Прустом английской литера-

В творческом наследии Пруста нет произведений, где в фокусе оказывалась бы Россия, ее быт, нравы, культура, политика, тем не менее можно говорить о наличии русской темы в творчестве писателя. Так, в романе «В поисках утраченного времени» читатель знакомится с двумя эпизодическими персонажами, русскими княгинями Юрбелетьевой и Щербатовой. Переписка Пруста содержит упоминания (правда, относительно немногочисленные) о России (прежде всего о некоторых русских писателях, музыкантах, деятелях культуры). Перу Пруста принадлежат небольшие заметки о двух гениях русской литературы — Л. Н. Толстом и Ф. М. Достоевском. Конечно, русская тема не является центральной или хотя бы значительной у Пруста, она прерывиста, фрагментарна и периферийна, но тем интереснее попытаться ее реконструировать.

События русской революции 1905 г., русско-японской войны привлекли особое внимание французской общественности к «загадочной» России, союзнице Франции. В письме к Р. Дрейфусу в мае 1905 г. Пруст просит своего давнего друга, тесно связанного с миром парижской журналистики, помочь опубликовать статью о ситуации в России некоего приятеля, только что вернувшегося из Германии и России¹¹⁴. Пруст так характеризует статью: «Эта статья не представляет собой ничего особенного, но она очень разумна и точна <...>. Вместе с тем она весьма сурова по отношению к царской семье, к великим князьям, что делает затруднительным ее

туры см.: Cattau G. Proust and English letters // London Mercury. 1932. № 26. P. 426–432; Cattau G. Proust et les lettres anglo-américaines // La Table ronde. 1964. janv. № 192. P. 36–47; Cocking J.M. English influences on Proust // The Listener. 27 aug. 1953. № 50. P. 345–347. Об образе Венеции у Пруста см. Ferré A. Géographie de Marcel Proust. P.: Sagittaire, 1939. P. 76–77; Pugh A. R. Le séjour à Venise, propos sur le texte de «La Fugitive» // Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray. 1959. N 9. P. 29–43; Roquin C. Venise. Un pèlerinage ruskinien de Marcel Proust // Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray. 1973. № 23. P. 1674–1682; Védrines L. Séjours vénitiens // Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray. 1954. № 4. P. 57–60; Morand P. La conquête de Venise // Le Figaro littéraire. 1971, 1–7 fév., № 1289.

¹¹⁴ По мнению Ф. Кольба, автором статьи был давний знакомый Пруста Клеман де Моньи. См. Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1979. T. V. P. 146–147.

публикацию в какой-либо “буржуазной” газете. С другой стороны, она возлагает надежды на царя, которые вряд ли, как я полагаю, разделят социалисты, что, похоже, перекрывает ей доступ к “Юманите” <...>»¹¹⁵.

В 1918 г. в письме к своей хорошей знакомой, жившей в Париже, дочери российского адвоката Мари Шейкевич Пруст снова обращается к оценке ситуации в революционной России. В письме слышны отголоски какой-то размолвки или ссоры между Прустом и адресатом и готовность Пруста к примирению в тот момент, когда у г-жи Шейкевич, по словам Пруста, «столько неприятностей, связанных с новостями из России»¹¹⁶. «В настоящий момент, — продолжает Пруст, — я не могу думать ни о чем ином, как только о той печали, которую ваша страна должна вызывать у вас <...>. Увы, я полагаю, что режим Ленина создан не для того, чтобы утешить вас. Смогли ли Вы, по крайней мере, защититься без особых потерь от тех материальных неприятностей, которые этот режим вам доставил?»¹¹⁷.

В другом письме к г-же Шейкевич от 22 марта 1918 г. Пруст вновь говорит о «несчастьях России» (“malheurs de la Russie”), упоминает о «бедном Пешкове (Pechkof), который, должно быть, так несчастен, узнав о заключении Брестского мира»¹¹⁸.

Как явствует из приведенных фрагментов, Пруст, в отличие от А. Франса, Р. Роллана, А. Барбюса и некоторых других известных представителей французской культурной элиты, отнюдь не приветствовал русскую революцию. Да иначе и быть не могло: Пруст, как пишет в своей книге «Пруст и политика» Жанна Канаваджиа, был «элитистом, безумно увлеченным аристократией...»¹¹⁹. Любопытно в письмах к г-же Шейкевич и это акцентирование Прустом материальных, финансовых проблем, которые русская революция могла создать для г-жи Шейкевич.

¹¹⁵ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1979. T. V. P. 146.

¹¹⁶ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1989. T. XVII. P. 75.

¹¹⁷ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1989. T. XVII. P. 76.

¹¹⁸ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1989. T. XVII. P.147. Пешков — парижский знакомый Пруста, приемный сын Максима Горького, добровольцем записавшийся в начале войны во французскую армию, был ранен, получил французское гражданство, поступил на дипломатическую службу.

¹¹⁹ Canavaggia J. Proust et la politique. P.: Nizet, 1986. P. 29.

ская революция могла создать для г-жи Шейкевич. Пруста беспокоят не лозунги и цели русской революции, не неизбежное кровопролитие, но вот эти неприятности финансового характера, которые могут доставить г-же Шейкевич события огромного исторического масштаба.

Пруста, художника до мозга костей, эстета, политика не интересовала как эстетический феномен, как литературная тема. Он, в отличие от некоторых французских писателей с более сильным политическим темпераментом (Р. Роллан, А. Франс, А. Барбюс, М. Баррес и др.), не видел в политике красоты, драматизма. Единственный раз, когда Пруст проявил живой интерес к политике и претворил важное общественно-политическое событие в литературную тему, — это было дело Дрейфуса. Поэтому неудивительно, что политические аспекты франко-российских отношений, внутриполитическая ситуация в России даже в наиболее драматические периоды ее существования, такие как революция 1917 г., не вызывали отклика у Пруста.

Пруст завершает письмо Мари Шейкевич от 21 января 1918 г. следующим пассажем: «...Надеюсь, что Вас не задело то, что я говорю о России. Даже оставив в стороне то, о чем так долго говорил здесь, ее нынешнюю политику, Вы знаете, что я всегда останусь верен России Толстого, Достоевского, Бородина и госпожи Шейкевич. Из соображений чистой эвфонии, а также потому, что мои глаза устали, этот перечень писателей оказался столь коротким, столь ничтожным оказался список музыкантов: я назвал лишь тех из них, которыми я восхищаюсь более всего»¹²⁰. По правде говоря, Пруст гораздо больше в этом письме говорит о своем здоровье, чем о ситуации в России, так что его утверждение, что он «долго говорил» о нынешней российской политике, — явное преувеличение. Обращает внимание и тот, на первый взгляд, странный ряд, который выстраивает Пруст, где имя г-жи Шейкевич соседствует с именами Толстого, Достоевского и Бородина. Вряд ли это объясняется только всегдашним желанием Пруста сделать комплимент своему адресату и его склонностью к подчас неумеренным похвалам в адрес своих знакомых. Для Пруста г-жа Шейкевич, как Толстой и Досто-

¹²⁰ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1989. T. XVII. P. 76–77.

евский, несмотря на разный масштаб фигур, — олицетворение культурной России.

Из явлений русской культуры внимание Пруста привлекли, кроме названных выше Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского и А. П. Бородина, Н. А. Римский-Корсаков и М. П. Мусоргский¹²¹. 22 мая 1913 г. Пруст присутствовал на премьере «Бориса Годунова» в парижском театре Шанз-Элизе¹²². Сильное впечатление на писателя произвели дягилевские «Русские балеты» и связанный с ними Л. С. Бакст, которого Пруст называл «гениальным художником». Ж.-И. Тадье высказывает предположение, что в 1910 г. Пруст встречался в Париже с Бакстом и Нижинским. В «Германтах» Пруст создал образ танцовщика, заставляющего Сен-Лу ревновать Рахиль, прототипом которого, как утверждает Тадье, стал Нижинский¹²³.

Чем была для Пруста Россия Толстого, Достоевского и Бородина? Что именно в русской культуре ценил Пруст? Косвенный ответ на этот вопрос содержится в письме Пруста Полю Судэ от 11 апреля 1915 г. Пруст писал: «Современная немецкая литература так ничтожна, что этот режим сосредоточился на одной музыке (если бы Россия выступила в этой войне против нас, сколько удобнейших тем представили бы Толстой и Достоевский проповедникам от журналистики и философам от фельетона!)»¹²⁴. Смысл этой несколько загадочной фразы становится понятным из контекста письма и шире — той полемики по эстетическим вопросам, которая велась во Франции в начале XX века, в том числе и на страни-

¹²¹ По свидетельству Мари Шейкевич, в 1912 г. Пруст однажды признался, что одна из тем Третьей симфонии Бородина подсказала ему идею включить в «Поиски» мотив музыкальной фразы вентейлевской сонаты.

¹²² См. упоминание об этом в письме Ж.-Э. Бланшу, которое датируется примерно 7 июля 1915 г. (См.: *Correspondance de Marcel Proust*. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 181).

¹²³ См. Tadié J.-Y. *Marcel Proust. Biographie*. P.: Gallimard, 1996. P. 658.

¹²⁴ *Correspondance de Marcel Proust*. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 99. Как отмечает Рене де Шанталь, Пруст не очень любил немецкую литературу. Из произведений немецких писателей его внимание привлекли только романы Гёте «Вильгельм Мейстер» и «Избирательное сродство» (См. Chantal R. de. *Marcel Proust critique littéraire*. Montréal: Les Presses de l'Univ. De Montréal, 1967. Т. 2. P. 524).

цах солидных периодических изданий, сотрудником одного из которых (влиятельной парижской газеты «Тан») был П. Судэ.

Пруст превозносит П. Судэ как «нового Буало», «мстителя за оскорбленный здравый смысл», интеллектуала, поднявшего, вопреки устоявшимся стереотипам, свой голос против эстетики Замакоиса. В письме Пруст присоединяет свой голос к голосу Судэ. Его беспокоит, что эстетика и критерии оценки художественных произведений, которые навязывает «некоторая часть профессуры», приведет Францию к «умственному оскудению». Пруст писал Судэ: «...Я не питаю никаких дурных чувств к господину Замакоису, не имея чести быть с ним знакомым, однако победа, единственным результатом которой стала бы замена эстетики Вагнера эстетикой Замакоиса, не станет плодотворной»¹²⁵.

Мигель Замакоис — парижский журналист, автор статьи о Рихарде Штраусе, напечатанной в парижской газете «Фигаро» 7 апреля 1915 г. В этой статье, напечатанной в самый разгар Первой мировой войны и отразившей германофобские настроения части французской интеллигенции, Замакоис не скрывает своего отрицательного отношения к немецкому композитору и его опере «Саломея», утверждая, что те, кто слушают его произведения, находятся во власти «надувательства бошевской музыки». Отповедью Замакоису стала статья П. Судэ в «Тан» от 10 апреля 1915 г., за которую Пруст в письме и благодарил ее автора. Судэ, не преувеличивая масштабов дарования Штрауса, называет немецкого композитора «чудесным артистом», «удивительным виртуозом оркестровки», последователем Берлиоза¹²⁶.

Для Пруста «эстетика Замакоиса» — это поверхностный подход к искусству, разновидность «сент-бёвизма», против которого неизменно выступал Пруст, когда художник и его творение осмысливаются и оцениваются исходя из внешних по отношению к искусству факторов и критериев (биографических в случае с Сент-Бёвом, политических в случае с Замакоисом). Пруст не приемлет ситуации, когда одной принадлежности талантливого художника к воюющей в данный момент с Францией нации достаточно, чтобы

¹²⁵ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 100.

¹²⁶ Цит. по: Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 101.

осудить его творчество. В этом контексте становится понятной фраза из письма Пруста: «...Если бы Россия выступила в этой войне против нас, сколько удобнейших тем представили бы Толстой и Достоевский проповедникам от журналистики и философам от фельетона!...»¹²⁷.

Если Штраус и заслуживает критики, то, по мнению Пруста, из чисто эстетических соображений. И пример такой «эстетической» критики Пруст дает в своем письме к Судэ. Он сближает француза Сен-Санса с немцем Штраусом. Французский композитор, по мнению Пруста, близок немецкому «некоторым бессилием либо ленью в контролировании источников мелодического вдохновения (и только этим)»¹²⁸. Здесь любимая идея Пруста, что художественное творчество есть прояснение «источников вдохновения», движение от подсознательных импульсов, побуждающих к творчеству, к их осмыслению, обнаружению законов, вычленению «основополагающих свойств собственного подсознания».

Для Пруста синонимом «литературности» является «осознанность». В письме Пруста к Жану де Пьерфё от 4 января 1920 г. автор «Поисков» утверждал, что его стремление, вопреки мнению части критиков и читателей его романа, упрекавших его в «гнусном вовлечении читателя в сумрак подсознательного», состояло в том, чтобы «напротив пронизать все туманно подсознательное ярким светом понимания...»¹²⁹. В статье «Жерар де Нерваль» встречаем фразу, также проливающую свет на прустовское понимание «литературности». «Знаю, пишет Пруст, — привязанность к любимым местам может быть выражена иначе, не литературно — менее осознанно, но столь же глубоко»¹³⁰.

Речь, как видно, идет об особой «осознанности». Это не философская рефлексия, не осмысление онтологических или экзистенциальных проблем, это и не научная рефлексия, отталкивающаяся от наблюдения конкретных явлений внешней действительности, обобщающая накопленные в процессе наблюдений и экспе-

¹²⁷ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 99.

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1991. Т. XIX. P. 49.

¹³⁰ Пруст М. Против Сент-Бёва... С. 53.

риментов факты и на их основе делающая выводы о законах развития природы, общества и истории. «Осознанность» как синоним «литературности» предполагает рефлексию писателя над собственными ощущениями и впечатлениями, над феноменами не внешней, а внутренней реальности. Довериться себе, своим субъективным реакциям на внешние «раздражители», обнаружить в кажущейся случайности этих реакций жесткий закон, которому подвластен писатель, — такова его задача. Этот закон у каждого художника свой (например, любовь к естественному у Шардена и к искусственному у Моро)¹³¹. Следование закону и есть в понимании Пруста «искренность» и долг художника. Писатель не волен «придумать» свой художественный мир. Он может лишь осознать, что во внешней реальности рождает в нем отклик, что приносит ему радость и наслаждение, «пронизать все туманно подсознательное ярким светом понимания», а затем из этих предзаданных, не зависящих от его воли впечатлений и ощущений «сконструировать» свой образ мира.

Эта логика объясняет, почему в заметке «Толстой» Пруст ставит русского писателя выше Бальзака, творчество которого высоко ценил и прекрасно знал. По мнению Пруста, в отличие от творений автора «Человеческой комедии», романы Толстого — «это романы не наблюдения, а интеллектуального построения. Каждая подмеченная черта — всего лишь покров, доказательство, пример закона, выявленного романистом, — закона рационального или иррационального. Впечатление мощи и жизненности исходит от его романов именно в силу того, что они — результат не наблюдения, а того, что каждое движение, слово, событие лишь подтверждают тот или иной закон; ощущаешь себя в гуще законов. Но поскольку истинность этих законов диктуется автору изнутри, иные из них остаются для нас непостижимыми»¹³². Другими словами, романы Толстого, с точки зрения Пруста, более «литературны», в их основе та самая «осознанность», выявление внутренних законов писательской восприимчивости, авторского подсознания, о чем говорилось выше.

¹³¹ Там же. С. 169.

¹³² Там же. С. 177–178.

В эстетике Пруста отчетливо намечена оппозиция неосознанное//осознанное, тьма подсознательного // свет сознания. Искусство — трудный процесс прояснения, осознания, извлечения на свет спонтанных реакций художника. Именно в таком, подлинном искусстве Пруст видел противоядие против эстетики Замакоиса. «Вкус, художественная правда, все то, что будет не менее полезно после войны, как было до нее, уберегут нас от всеобщего затмения...», — писал он¹³³.

Русскую культуру в лице ее великих представителей Пруст рассматривал как союзницу в этой борьбе за «литературность» против «музыкальности» современной ему немецкой культуры. Упоминание имен Толстого и Достоевского как возможных объектов для критики со стороны «проповедников от журналистики и философов от фельетона», которых, по мнению Пруста, удерживают от нападков на русских гениев исключительно политические соображения, а именно то обстоятельство, что Россия — союзница Франции в идущей Первой мировой войне, позволяет предположить, что Пруст видел в русских писателях своих единомышленников и соратников в борьбе за вкус, здравый смысл и художественную правду.

В переписке Пруста не раз и, как правило, рядом и с неизменным пиететом упоминаются имена Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. В письме Жаку Копо от 22 мая 1913 г. Пруст писал: «...Замечу, что воспоминания у Достоевского и Толстого (разумеется, как вы понимаете, эти великие имена я привожу не из желания сравняться с ними или хотя бы приблизиться к ним на тысячу лье!) <...> приобретают с точки зрения бессознательного — такую же всеобщность, такую же власть высшей реальности, какую имеет закон в физике. Это деяние, а не акт пассивного сладострастия» (“C’est un **acte** et non une volupté passive”)¹³⁴. Для Пруста творчество — это «деяние» в том смысле, что в его основе не пассивное любование объектом изображения, но активное выявление, прояснение «законов» внутренней реальности творца.

¹³³ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1986. Т. XIV. P. 99–100.

¹³⁴ Correspondance de Marcel Proust. P.: Plon, 1984. Т. XII. P. 180.

В 1921 г. директор влиятельного парижского журнала «Ну-вель рёвю франсез» Жак Ривьер попросил Пруста написать для журнала статью о Достоевском, но Пруст, занятый работой над романом «В поисках утраченного времени» был вынужден ответить отказом. Сохранился лишь небольшой набросок, включенный впоследствии в книгу «Против Сент-Бёва» под названием «Достоевский». Странный текст. Почти ничего о Достоевском-писателе. И довольно много для коротенькой заметки о Достоевском-человеке, что удивительно, если учесть принципиальный антибиографизм, антисент-бёвизм Пруста. Пруст удивляется, что Достоевский, этот гениальный художник, наделенный мощным воображением, казалось бы, позволявшим ему внутренне уединиться, на каторге так тяжело переносил невозможность побыть в одиночестве. Пруст утверждает, что «каторжные работы были для Достоевского подарком судьбы, открывшим ему возможность внутренней жизни»¹³⁵. О творчестве русского писателя сказано лишь, что все его романы могли бы называться «Преступлением и наказанием», что в них чувствуется автобиографическое начало, так как в жизни Достоевского, по убеждению Пруста, безусловно, были как преступление, так и наказание. Может показаться, что Пруст изменил себе и ударился в сент-бёвизм, принял отвергаемый прежде биографический метод Сент-Бёва, призывавшего искать «в поэте человека».

Однако это допущение ложно. Пруста интересует прежде всего Достоевский-художник. Он полемизирует с Жаком Ривьером, опубликовавшим в «Ну-вель рёвю франсез» свою статью о Достоевском, в которой тот восхищался прежде всего «величием души» русского писателя. «Его (Достоевского — *В. Т.*) своеобразие заключено не в тех качествах, о которых пишет Ривьер, а в композиции произведений», — этой фразой Пруст завершает заметку о Достоевском¹³⁶. Никаких разъяснений по поводу композиционных особенностей романов Достоевского он здесь не дает.

Свою мысль Пруст прояснит и разовьет в романе «В поисках утраченного времени». В пятой книге романа «Пленница» содержится довольно обширный пассаж о Достоевском. Рассказчик объ-

¹³⁵ Пруст М. Против Сент-Бёва... С. 179.

¹³⁶ Там же. С. 179.

ясняет своей возлюбленной, молодой девушке Альбертине, что гениальность художника измеряется не содержанием его произведений, не значительностью выбранных сюжетов или глубиной высказанных идей, но способностью создать, построить, сконструировать свой особый мир (т.е. тем, что в заметке о Достоевском Пруст называет «композицией»). Элементы, составляющие этот мир, повторяются, переходят из одного произведения этого художника в другое, связаны между собой устойчивыми отношениями, иногда понятными лишь ему одному, но отражающими «законы» его внутренней реальности и воплощающими новый тип красоты, им созданной. «Эта новая красота одинакова во всех произведениях Достоевского...», — констатирует Пруст. И далее продолжает: «Новая страшная красота дома, новая, сложная красота женского лица — вот то небывалое, что принес Достоевский в мир...»¹³⁷. «У Достоевского я набредаю на удивительно глубокие колодцы, но они находятся в некотором отдалении от человеческой души. И все-таки это великий художник. Кажется, что мир который он сотворил, был действительно создан для него. Все эти беспрестанно появляющиеся у него шуты, все эти Лебедевы, Карамазовы, Иволгины, это призрачное шествие представляет собою более фантастическую породу людей, чем та, которую мы видим в «Ночном дозоре» Рембрандта. Герои Достоевского фантастичны именно так, как фантастичны герои Рембрандта, благодаря одинаковому освещению, сходству в одежде, и, по видимости, заурядны. Но эти образы полны глубокой жизненной правды, и создать их мог только Достоевский»¹³⁸.

В свете всего сказанного становится понятным прустовское противопоставление России (прежде всего в лице Толстого и Достоевского) с ее мощной «литературной» культурой современной Германии, в которой литература ничтожна, а современная немецкая музыка с ее культом «пассивного сладострастия», «бессилием» и «леностью в контролировании источников мелодического вдохновения» стала доминантой немецкой культуры. Неслучайно в

¹³⁷ Пруст М. Пленница. М.: Худож. лит., 1990. С. 361.

¹³⁸ Там же. С. 363.

«Поисках...» германофилом представлен сладострастник-гомосексуалист, мазохист барон де Шарлюс.

В романе «Обретенное время», анализируя причины германофильства Шарлюса, Пруст вводит в этот обстоятельный пассаж, казалось бы, никак с ним не связанную тему русскости. «Быть может, в своих высказываниях против немцев он поступал подобно тому, как поступал в часы сладострастия, в том смысле, что, вопреки сострадательной натуре, восхищался обольстительностью зла, попирающего добродетельное безобразие. Описываемые события имели место примерно во время убийства Распутина, — что в нем было поразительнее всего, так это необычайно сильный русский колорит, — убийство было совершено за ужином, как в романах Достоевского (впечатление было бы еще сильнее, если бы публике стало известно то, что превосходно знал г-н де Шарлю), — ибо жизнь не оправдывает наших ожиданий, и в конце концов мы уверяемся, что литература не имеет к ней никакого отношения, и мы бываем ошеломлены, когда драгоценные идеи, содержащиеся в книгах, проявляются, почти неизменными, в повседневной жизни, так что, к примеру, ужин, убийство, события в России — в этом есть что-то специфически русское»¹³⁹.

Пруст не объясняет в этом пассаже, в чем же состоит это «специфически русское», поскольку его интересует не проблема «русскости», а вопрос о соотношении искусства и жизни. Достоевский, по Прусту, — великий художник, потому что **осознал** и выразил, запечатлел в своих романах закон своей души (а значит и специфику русской души вообще), в чем бы он ни заключался. И эта «русскость» а-ля Достоевский проявляет себя в реальной жизни, подтверждая тем самым значимость литературы как «деяния» в специфически прустовском понимании этого слова, о чем говорилось выше.

Русская тема в романе «В поисках утраченного времени» тесно переплетается с темой снобизма. В книге «Содом и Гоморра», вспоминая о триумфальных «русских сезонах» в Париже, называя имена Бакста, Нижинского, Бенуа, Стравинского, Пруст упоминает некую русскую княгиню Юрбелетьеву.

¹³⁹ Пруст М. Обретенное время. М.: Наталис, 1999. С. 87.

Несомненно, что персонаж этот окрашен иронией автора. Эта «юная крестная мать всех этих новых великих людей», с громадной колыхающейся эгреткой на голове, поразившей парижанок, представляется рассказчику «чудесным созданием», которое «привезли вместе с бесчисленным множеством вещей, как самое драгоценное свое сокровище, русские танцовщики»¹⁴⁰. По мнению А. Д. Михайлова, этот вымышленный писателем персонаж — тип богатой русской дамы-меценатки, вроде тесно связанной с группой «Мир искусства», коллекционерки картин и устроительницы выставок М. К. Тенишевой¹⁴¹.

Княгиню Юрбелетьеву автор соотносит в этом пассаже с госпожой Вердюрен. Пруст на страницах романа не единожды иронизирует над Повелительницей, хозяйкой «кланчика», снобкой госпожой Вердюрен, но на фоне русской княгини, с которой она сидит в литерной ложе на спектаклях «русских», это «настоящая волшебница», которую ни в коем случае нельзя ставить на одну доску с ее соседкой по ложе и тем, кто вообразит, будто госпожа Вердюрен только что приехала с труппой Дягилева, рассказчик готов растолковать, «что эта дама существует с давних дней...». Русская княгиня для парижского света (да и для рассказчика) — явление, будоражащее воображение, экзотическое, но инородное, как громадная эгретка на ее голове и эфемерное, так сказать, преходящее, которое как «привезли вместе с бесчисленным множеством вещей» русские артисты, так и увезут. Госпожа Вердюрен — органичная часть парижского света, добившаяся, наконец-то, его признания и прочного успеха, несмотря на свою ограниченность и пошлость.

И дело здесь не в интеллектуальном или нравственном превосходстве госпожи Вердюрен над русской княгиней, но в самой этой принадлежности к свету. Временной фактор «облагораживает» в воображении рассказчика госпожу Вердюрен, то обстоятельство, что «эта дама существует с давних дней», что она долго и упорно боролась за признание света и, наконец, покорила его, конечно, не ставит ее в один ряд с принцессой Германтской, но бро-

¹⁴⁰ Пруст М. Содом и Гоморра. М.: Худож. лит., 1987. С. 156.

¹⁴¹ Михайлов А. Д. Россия и русские в книгах Марселя Пруста // http://www.nrgumis.ru/article_full.php?aid=52

сает на нее магический и чарующий отблеск парижского света и поднимает, по мнению Пруста, буржуазку госпожу Вердюрен над княгиней Юрбелетьевой. Пусть госпожа Вердюрен не лучшая часть парижского света, не цвет французской культуры, но она все-таки их часть, и этого достаточно, чтобы «возвыситься» над экстравагантной русской княгиней.

Другой русский персонаж в романе княгиня Щербатова, в отличие от княгини Юрбелетьевой, — явление не временное и не «заносное». Она, наряду с маркизой де Говожо, профессором Котаром, Бришо, Морелем, Ским и бароном де Шарлюсом, — постоянный член кланчика Вердюренов. Как говорит рассказчик, она «во всяком случае, являлась украшением такого салона, как салон Вердюренов»¹⁴². Правда, социальное положение княгини Щербатовой, по словам рассказчика, «весьма неопределенное», что стало ему ясно, как только он услышал фамилию княгини. Итак, русская фамилия, даже несмотря на знатность, высокий княжеский титул, делают княгиню, в глазах парижского света, если не изгоем, то существом с неопределенным социальным статусом, осознающим эту неопределенность и потому занимающим «оборонительное положение». Княгиня Щербатова боится нарваться на грубость, забивается в угол вагона, ждет, что с ней поздороваются первыми, довольствуется, несмотря на свое знатное происхождение, буржуазным салоном Вердюренов и вынуждена перевозносить его как «клубочек умных людей, приятных, не злых, очень плоских, клубочек, где нет места снобам и где все напелебой блещут остлоумием» и т. д.

В контексте того, что Пруст рассказывает о завсегдатаях салона Вердюренов и его хозяевах, ясно, что слова княгини не искренни и продиктованы ясным пониманием того, что ей нужно сохранять верность «кланчику», поскольку в большой парижский свет ей путь закрыт.

Пруст иронизирует над скрытым снобизмом княгини Щербатовой. Это недалекая госпожа Вердюрен искренне полагает, что княгиня ненавидит светский блеск и сохраняет верность ее салону

¹⁴² Пруст М. Содом и Гоморра... С. 303.

и нигде не бывает, кроме «ядрышка», «потому что презирает все остальные салоны и отдает предпочтение ему»¹⁴³.

Рассказчик и автор на этот счет не заблуждаются. Автору смешон свойственный всем снобам страх княгини перед чужим мнением, перед тем, что к ней относятся с презрением, перебивают косточки.

Иллюстрацией скрытого снобизма княгини Щербатовой становится эпизод, в котором рассказчик повествует о своей размолвке с ней. Однажды он ехал с ней в вагоне дачного поезда и встретился с маркизой де Вильпаризи, вошедшей в вагон. Маркиза, знавшая княгиню Щербатову (о чем рассказчику не было известно), не пожелала с ней общаться. Рассказчик, повел оживленную беседу с маркизой Вильпаризи, что вызвало крайнее раздражение княгини Щербатовой, уязвленной в своем снобизме. Раздражительность, дурное настроение, переход от любезности к нелюбезности — следствия поверхностности, характерной для всех снобов.

Снобизм как социально-психологический феномен потому так занимал Пруста, что он видел в нем проявление всеобщей поверхностности, неспособности к самоуглублению и самопознанию, что приводит к тому, что самооценка личности становится возможна только в зеркалах чужого мнения. Пруста в образе Щербатовой интересует не феномен русскости, но разновидность снобизма («скрытый снобизм» знатной дамы, оказавшейся вне родины в ситуации неопределенного социального статуса и потому даже аристократическое происхождение не позволяет ей сохранить высокую самооценку). Пример княгини Щербатовой — частный случай слабости, «потерянности» и «растерянности» современного человека как порождения материалистической и «нелитературной» современной культуры. Изъян современной культуры, по Прусту, и причина столь широкого распространения снобизма как порождения этой культуры в том, что она материалистическая и «нелитературная», в том смысле, что придает слишком большое значение объективной реальности, внешним фактам, социальной жизни и ее знакам и слишком мало субъекту, его саморефлексии, осознанию, углублению своих истинных, спонтанных реакций на действитель-

¹⁴³ Пруст М. Содом и Гоморра... С. 452.

ность. Такая культура, ориентирующая человека на «социальность», а не на «литературность», формирует поверхностную личность, для которой свойственна рассогласованность чувств, подчинение чужому мнению, завышенная оценка внешнего признания, желание получить признание и одобрение тех, кто стоит выше на социальной лестнице, — все то, что заключено для Пруста в слове «снобизм». Из эпизода в вагоне рассказчик выводит следующий закон: «...Надо было знать, какая несчастная любовь княгини Щербатовой и какой крах ее снобизма выработали ее высокомерие и ее всем известный антиснобизм, чтобы постичь один из законов человеческого общества — разумеется, допускающий исключения, — который заключается в том, что люди стойкие — это люди слабые, в свое время потерпевшие крушение, и что только сильные люди, не обращающие внимания на то, любезны с ними или от них отворачиваются, отличаются кротостью, которую обыватели принимают за слабохарактерность»¹⁴⁴. И далее рассказчик добавляет: «Кстати сказать, я не осуждаю княгиню Щербатову. Такие, как она, встречаются на каждом шагу»¹⁴⁵.

Россия у Пруста не является «именем» в прустовском понимании этого слова как знака, интеллектуального конструкта, в котором концентрируется «грёза», эстетизированное представление писателя о том или ином месте, предмете, явлении, человеке, отражающее ценностные ориентиры Пруста. «Именами» для Пруста являются Комбре, Бальбек, Венеция, Парма, Донсьер, Бергот, Берма, Германты, принцесса Пармская и т.д. Это те места или люди, над постижением сущности которых бьется мысль Марселя Пруста, проясняющая, углубляющая то ощущение радости и наслаждения, которые им дарят впечатления от этих феноменов, а, в сущности, работающая над осознанием системы ценностей, воплощенной в этих «именах»-знаках. Комбре — радости детства, уединенного чтения, домашнего уюта, семейного тепла; Бальбек — мир природы, Донсьер — ценность мужской дружбы, Венеция — любовь к матери, Берма и Бергот — мир искусства, обаяние таланта, Германты — история, традиция и очарование парижского света.

¹⁴⁴ Пруст М. Содом и Гоморра... С. 455.

¹⁴⁵ Там же.

«Имена»-знаки и составляют глубинное «я» личности Марселя, о поисках которого Пруст рассказывает в своем романе.

Строго говоря, Пруста очень мало интересовала Россия, проблема русскости, вопросы об особенностях русского национально-го характера, русской политической жизни. Пруст воспроизводит некоторые стереотипы европейского общественного сознания, в частности, представление о маргинальности всего русского, которое существует у Пруста на границах французского, да и европейского культурного мира и представляется ему экзотикой. Немногочисленные отклики на те или иные события, так или иначе связанные с Россией, которые содержатся в произведениях Пруста, позволяют заключить, что, если Россия и присутствовала в прустовском сознании, то, прежде всего, как культурный феномен, как Россия Толстого и Достоевского. Лучшие представители русской культуры того времени были восприняты Прустом как его союзники в противостоянии той части западной культуры, которую Пруст оценивает как поверхностную, снобистскую по своему духу, материалистическую и «нелитературную», неспособную к усилию «осознания» своих глубинных инстинктов.

М. В. Луков

КОНЦЕПЦИЯ «ГОТОВЫХ ИДЕЙ» П. БУРДЬЁ

Концепция «готовых идей» Пьера Бурдьё, выдающегося французского социолога, весьма существенна для формирования тезаурусной концепции, так как перекликается с ней в некоторых точках. Концепция «готовых идей» родилась при изучении современного телевидения, предпринятом П. Бурдьё в социологическом и психологическом плане.

Вслед за исследователями, провозгласившими идею телевидения как телевизионного «потока» информации¹⁴⁶, Бурдьё не мог не увидеть хаотичности телеинформации, которая, подобно потоку,

¹⁴⁶ См.: Williams R. Television. Technology and Cultural Form. Hannover; L., 1974.

утрачивает жанровые и любые другие ограничения. Ученый, как и многие другие, задумывается: что же позволяет телезрителю ориентироваться в хаотическом потоке непрерывно сменяющейся информации?

Вариант ответа П. Бурдьё таков: «...Телевидение не самая благоприятная среда для выражения мыслей. Я выявил негативную связь между спешкой и мыслительным процессом. Это очень старая тема философского дискурса: еще Платон противопоставлял философов, располагающих временем, людям, находящимся на агоре, городской площади, которые должны быстро принимать решения. Он как бы говорит, что в состоянии спешки невозможно думать. Это откровенно аристократическое заявление, точка зрения человека, занимающего привилегированную позицию, у которого нет недостатка в свободном времени и который не осознает того, что это привилегия. Но мы сейчас говорим не об этом. Несомненно, существует связь между мышлением и временем. И одной из главных проблем, ставящихся телевидением, является вопрос об отношениях между мышлением и скоростью. Можно ли мыслить на скорости? И не обрекает ли себя телевидение, предоставляя слово мыслителям, вроде как способных мыслить в ускоренном темпе, на то, что ему всегда приходится иметь дело только с... “быстродумами”, мыслящими быстрее собственной тени...

Стоит задуматься, почему они способны отвечать этим совершенно особым условиям, почему у них получается мыслить в условиях, при которых никто уже не мыслит. Ответом, как мне кажется, является то, что они мыслят “готовыми идеями”. “Готовые идеи”, о которых говорит Флобер, — это идеи, усвоенные всеми, банальные, общие, не вызывающие возражений; это также идеи, усвоенные всеми до того, как вы их усвоили, поэтому проблема восприятия не ставится. Когда речь идет об устном выступлении, книге или телевизионном сообщении, главная задача коммуникации — соответствовать условиям восприятия, для чего необходимо знать, располагает ли слушающий кодом для расшифровки того, о чем в данный момент говорится. А когда вы выдаете “готовые идеи”, проблема отпадает сама собой. Коммуникация возникает мгновенно, потому что в каком-то смысле ее не существует.

Она является всего лишь видимостью. Обмен банальностями, общими местами есть коммуникация, единственным содержанием которой является сам факт общения. Достоинством “общих мест”, играющих огромную роль в повседневном общении, является то, что все способны их воспринимать и воспринимать мгновенно: из-за своей банальности они являются общими как для говорящего, так и для слушающего. В отличие от общих мест, мысль по определению является подрывной: она начинается с разрушения готовых идей, а затем должна привести доказательства. Когда Декарт говорит о доказательстве, он имеет в виду длинную цепочку рассуждений. Это занимает некоторое количество времени, нужно выдвинуть целую серию посылок, связанных союзами “следовательно”, “значит”, “принимая во внимание что”... Но такое разворачивание мыслящего мышления неразрывно связано со временем.

...Это одно из следствий подчинения необходимости оперативности — не только потому, что они располагают записной книжкой с записанными в ней одними и теми же адресами (для передачи про Россию надо пригласить г-на или г-жу X, про Германию — г-на Y). Существуют уже готовые собеседники, и это освобождает от необходимости искать кого-либо, кому действительно есть, что сказать. Таковыми часто являются молодые, никому пока не известные, занятые своими исследованиями, люди, не слишком жаждущие иметь дело со средствами массовой информации, и которых к тому же еще нужно поискать, в то время как под рукой есть привычные, готовые разродиться статейкой или дать интервью, завсегдагаи СМИ. Кроме того, чтобы быть способным “думать” в условиях, при которых никто уже не думает, необходимо быть особого рода мыслителем»¹⁴⁷.

«Готовые идеи», о которых говорит П. Бурдьё, вполне вписываются в его концепцию «габитуса» — некой призмы, присущей массовому сознанию, через которую проходит и трансформируется по готовым шаблонам любая информация.

Но следует поточнее определить то, что Бурдьё вслед за Гюставом Флобером называет готовыми идеями. Для этого обратимся к

¹⁴⁷ Бурдьё П. О телевидении и журналистике. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2002. С. 44–45.

самому Флоберу. Источник, на который ориентируется Бурдьё, — знаменитый «Лексикон прописных истин» 1872, опубл. 1910), представляющий собой ироническую имитацию рукописи некоего буржуа, записавшего для себя в алфавитном порядке около 700 изречений, которыми можно руководствоваться в жизни. Вот некоторые из них: «Англичане. — Все богаты»; «Англичанки. — Следует удивляться, что у них красивые дети»; «Библиотека. — Необходимо иметь у себя дома, особенно когда живешь в деревне»; «Вагнер. — Издеваться, когда слышишь его имя, и отпускать остроты по поводу музыки будущего»; «Гений. — Не следует им восторгаться, это — невроз»; «Дворянство. — Презирать его и завидовать ему»; «Дети. — При гостях проявлять к ним лирическую нежность»; «Должность. — Должности надо всегда просить»; «Думать. — Мучительно; обычно приходится думать о покинутом»; «Жалость. — Воздерживаться»; «Змеи. — Ядовиты»; «Знаменитость. — Интересоваться малейшими подробностями частной жизни знаменитых людей, чтобы потом иметь возможность их поносить»; «Идеал. — Совершенно бесполезен»; «Итальянцы. — Все — музыканты и предатели»; «Кружок. — Надо всегда состоять членом кружка»; «Литература. — Занятие праздных»; «Лоб. — Широкий и лысый — признак гениальности»; «Макиавелли. — Не читая, считать его злодеем»; «Оригинальное. — Смеяться над всем оригинальным, ненавидеть, ругать и, если можно, истреблять»; «Поэзия. — Совершенно не нужна, вышла из моды»; «Поэт. — Благородный синоним бездельника, мечтателя»; «Ученые. — Издеваться над ними»; «Эпоха (современная). — Ругать. — Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. — Называть ее переходной, эпохой декаданса»¹⁴⁸.

Даже из приведенных примеров совершенно ясно, что «готовые идеи» у Флобера (а следовательно, и у Бурдьё) — это некие шаблоны, стереотипы мышления, постоянные формулы. И столь же ясно, что, по мысли Флобера, они существуют в голове не всякого человека, а филистера, буржуа-обывателя. Бурдьё же им придает всеобщий характер. Но как раз в том-то и дело, что если любой зритель, пытаясь справиться с телевизионной акселерацией,

¹⁴⁸ Флобер Г. Лексикон прописных истин // Флобер Г. Избр. соч. / Ред., ст. и комм. М. Д. Эйхенгольца. М.: Гослитиздат, 1947. С. 538–554.

сабливают жизнь к своему представлению о Разуме и просвещенном Разумом Чувстве. Вершиной этой линии литературы стала «Исповедь» Ж.-Ж. Руссо (1765–1770), где автобиография философа превращается в обобщенную историю молодого простолюдина, наделенного выдающимися талантами и пытающегося найти им применение в обществе. Процесс социализации юного гения описан Руссо с невиданной глубиной.

Другой вершиной — противоположного рода — стал роман И. В. Гёте «Страдания юного Вертера» (1774), описывающего путь молодого человека, с неразделенной любовью и непризнанными талантами, к самоубийству. Гёте делает в романе важное открытие, имевшее существенные последствия для дальнейшего развития литературы, прежде всего для романтизма и реализма. Его герой Вертер предстает одновременно и как определенный социотип (юноша, который из-за низкого происхождения не может занять место, достойное его талантов), и как психотип (человек с маниакально-депрессивными расстройствами, свойственными и самому Гёте, поэтому необычайно точно воспроизведенными). Второе оказывается важнее первого, поэтому реакция Вертера на внешние события неадекватна, неприятности превращаются в его сознании в катастрофы. Герой не может адаптироваться в своей жизненной среде, становится несносным. Если безумие шекспировских героев носит временный характер и порождено открытием ими истинного лица мира, безумие Дон Кихота — скорее литературный прием, то болезнь Вертера — нечто совершенно иное: литературе стал интересен больной герой, неврастеник, психопат, параноик. Не случайно после публикации романа по Европе прокатилась волна самоубийств, которая унесла не меньше жизней, чем настоящая война. «Болезнь ума» стала модной, ей отдали дань романтики. Реалисты обратились к исследованию не только социотипов, но и психотипов. Болезненность психики героев стала, по существу, обязательной в литературе декаданса. Больной герой и больной писатель характерны и для XX века вплоть до наших дней. Очевидно, это одно из следствий отхода от эстетики нормативности, в этом сказывается развитие принципов самовыражения и психологизма, разработка рецептивной эстетики, ориентирующейся на читательское

восприятие: ведь социотипы устаревают, когда меняется историческая эпоха, в то время как психотипы интересны читателям всегда.

В XIX веке образ молодого человека впервые стал центральным в западной и русской литературе. Романтики создают целую галерею молодых романтически настроенных персонажей, открывающих для себя мир или оказывающихся с этим миром в конфликте. Характерно решаются вопросы созданию образа молодого человека в романтическом типе «байронического героя».

Романтики окружают своих молодых героев флером загадочности. Реалисты сбросили этот флер, раскрыли социальную природу формирования типических черт характера молодого человека. На смену романтической фрагментарной композиции, выделявшей в судьбе молодого человека только вершинные события, приходит выстроенная по причинно-следственным зависимостям история молодого человека в контексте его социальных связей («Евгений Онегин» А. С. Пушкина, социально-психологическое описание судьбы Жюльена Сореля в «Красном и черном» Стендаля, истории Растиньяка, Люсьена де Рюбампре, Рафаэля де Валантена, Евгении Гранде в «Человеческой комедии» О. Бальзака и т. д.). Эта линия продолжена писателями рубежа XIX–XX веков и последующего времени вплоть до наших дней.

Новое явление в литературе XX века — социально-психологическое описание целого поколения. Таковыми предстали «потерянное поколение» молодых людей, прошедших через огонь первой мировой войны и не нашедшее себе места в мирной жизни (герои Э. Хемингуэя, Э. М. Ремарка, Р. Олдингтона), «поколение джаза» у Ф. С. Фицджеральда, битники и хиппи у Д. Керуака (симптомы встречаются раньше, в «Над пропастью во ржи» Д. Сэлинджера). Появилось представление о «культовых» книгах и героях, как бы предписывающих молодым читателям образ жизни, стиль поведения (герои романов Ф. Саган, Б. Виана, А. Бёрджесса, Джеймс Бонд из романов Я. Флеминга). К важнейшим достижениям XX века следует отнести раскрытие путей формирования молодежного коллектива в «Педагогической поэме» и «Флагах на башнях» А. С. Макаренко и опасностей самопроизвольно формирующегося детского сообщества в романе-антиутопии У. Голдинга

«Повелитель мух». Стереотипы представлений о молодом поколении широко представлены в получившей широчайшее развитие в XX веке массовой беллетристике. В ряде случаев можно говорить и о необычных социальных эффектах чтения массовой литературы, например, об «эффекте Гарри Поттера» (юного героя романов Джоан Роулинг, с 1997 г. захватившего воображение сотен миллионов детей всего мира).

В настоящее время литературоведами собран огромный материал и проведено систематическое описание мирового литературного фонда, однако использование его в социологии (в частности, социологии молодежи) только начинается.

Первое направление — рассмотрение литературных текстов как проведенного художественными средствами социологического исследования. Здесь нужно учесть, что литература имеет иные цели, чем социология, и ее материалы социологического плана на разных этапах развития литературного процесса представлены в разной степени полноты и обстоятельности. До XIX века, когда возникла социология как научная дисциплина, они имели неосознанный и фрагментарный характер. В период формирования социологического мышления ряд художников слова (Бальзак, Стендаль, Пушкин, Диккенс) опережал первых социологов и широтой, и глубиной исследования социальных процессов, литература способствовала становлению новой науки. На современном этапе социология нередко дает писателям модели для художественного творчества, обе сферы взаимно обогащаются.

Второе направление — изучение литературных текстов как объект изучения социологии. Если учесть, что под объектом социологического исследования понимается носитель той или иной социальной проблемы, то есть человек, общность людей, общество в целом, то тексты, персонажи становятся особым, виртуальным объектом исследования, и эта проблема требует специальной научной разработки. Однако она необходима и актуальна, так как литературные тексты — одна из немногих и наиболее информативная сохранившаяся часть несохранившегося объекта — людей прошлых поколений. Ключевую роль в создании новой методологии и методики социологического изучения литературы как виртуально-

го объекта должен сыграть интенсивно развивающийся тезаурусный подход.

Третье направление — социологическое изучение читательской аудитории, в котором тоже актуально применение тезаурусного подхода.

В совокупности три названных направления сливаются в социологию литературы (как раздел социологии культуры и духовной деятельности), которая призвана обогатить и социологию молодежи.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Луков Вал. А.</i> Трактовка проблем тезауруса в науках о культуре и обществе.....	3
<i>Луков Вл. А.</i> Объектная и субъектная культурология.....	47
<i>Захаров Н. В.</i> Рецепция Шекспира в тезаурусе Кюхельбекера.....	66
<i>Трыков В. П.</i> Русская тема у Марселя Пруста.....	71
<i>Луков М. В.</i> Концепция «готовых идей» П. Бурдьё.....	87
<i>Сафарян А. В.</i> Истоки концепции телевидения как института социализации.....	92
<i>Луков Вл. А.</i> Молодежь и книга (проблемы социологии литературы).....	96

Сведения об авторах:

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

Луков Валерий Андреевич — доктор философских наук, профессор, заместитель ректора МосГУ по научно-исследовательской работе — директор Института гуманитарных исследований МосГУ, заслуженный деятель науки РФ, 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), академик-секретарь МАНПО.

Луков Михаил Владимирович — кандидат философских наук, доцент Гуманитарного института телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина.

Сафарян Арег Вартанович — аспирант кафедры социологии Московского гуманитарного университета.

Трыков Валерий Павлович — доктор филологических наук, профессор, заместитель заведующего кафедрой всемирной литературы по научной работе Московского педагогического государственного университета, академик МАН (IAS, Инсбрук).

Научное издание

ТЕЗАУРУСНЫЙ АНАЛИЗ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Сборник научных трудов

Выпуск 14

Под общей редакцией профессора Вл. А. Лукова

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 22.01.2008 г. Формат 60X84 1/16

Усл. печ. л. 6,75

Тираж 100 Заказ № 980

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