

Российский государственный гуманитарный университет  
Институт высших гуманитарных исследований

*С.Н. Зенкин*

**Французский романтизм  
и идея культуры**

*Аспекты проблемы*

Москва 2001

**ББК 83.3(4)**

**З 56**

**Зенкин С.Н.**

Французский романтизм и идея культуры (аспекты проблемы).

М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 144 с. (Чтения по истории

и теории культуры. Вып. 30)

ISBN 5-7281-0326-1

ISBN 5-7281-0326-1

© Зенкин С.Н., 2001

© Российский государственный  
гуманитарный университет, 2001

## ВВЕДЕНИЕ

### ИМЯ, ПОНЯТИЕ, ИДЕЯ

Многие исторические явления – события, понятия, институты и т. д. – таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое «историческое» (нередко случайное и неадекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить; собственно, противится при этом *вся история в целом* – ведь каждое нововведение в номенклатуре терминов по-новому членит массив исторического прошлого, прочерчивает в нем новую структуру. А прошлое – это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе и история литературы, испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего «упрямого» предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться «нечистыми», смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи, и употреблять их «в кавычках», так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* – это и есть прогресс исторического знания.

Сказанное относится и к понятиям, образующим название этой книги, прежде всего к слову «романтизм». Современные французские литературоведы часто употребляют его в более широком смысле, чем участники самого этого культурного течения: теперь так именуют всю литературную формацию XIX века<sup>1</sup> – и не без оснований. Романтизм начала столетия знаменовал собой эпохальный поворот в истории культуры и заложил интеллектуальную и творческую парадигму, которую позднейшие писатели и художники, вплоть до начала XX века, развивали и разрабатывали, пусть даже в форме полемики и попыток разрыва. Такие течения, как реализм, натурализм,

---

<sup>1</sup> Ср., например, такие важные научные издания, как «История французской литературы», выпущенная в 70-х годах издательством «Арто», в которой три тома, посвященных XIX веку с начала его до конца (их основные авторы соответственно – Макс Мильнер, Клод Пишуа и Раймон Пуийяр), носят общий заголовок «Романтизм»; или выходящий уже более двух десятилетий в Париже журнал «Романтизм», освещающий историю литературы *всего* XIX столетия, от раннего романтизма до натурализма.

символизм и пр., при всех своих специфических особенностях рассматриваются в виде исторических вариантов «большого» романтизма, сходство между ними признается более существенным, чем различия. Действительно, в современной культуре, подчиненной императивам новизны и оригинальности (Поль Валери называл это «неоманией», а Ю.М.Лотман – «эстетикой противопоставления»), литературные группы и школы часто форсируют свое размежевание, в рекламно-полевых целях преувеличивают свои несходства<sup>2</sup>. Напротив, долг исторической науки – не обманываться пестротой «самопровозглашенных» направлений, но искать за их мельканием глубинную логику устойчивых эпохальных моделей, работающих в масштабе большой временной протяженности<sup>3</sup>. Не отказываясь пользоваться историческими именами, следует выбирать из них наиболее емкие по содержанию.

---

<sup>2</sup> Такая размежевательная деятельность может быть и ретроспективной, осуществляться вчуже. Примером тому – многолетняя практика советского литературоведения, когда в литературе 1820–1840-х годов выделяли и противопоставляли «романтизму» направление «критического реализма»: практика не просто анахроническая, поскольку литературный термин «реализм» возник лишь в 1850-е годы, но еще и сосредоточенная на двух-трех именах писателей первого ряда – Бальзака, Стендаля, Мериме. Сформированное таким образом понятие изначально носило не классификаторно-исторический, а *оценочный* характер – «реалистом» фактически мог быть лишь великий писатель, тогда как к «романтикам» относились не только мэтры вроде Шатобриана или Гюго, но и множество малозначительных эпигонов. Между тем именно эпигоны обычно как раз и обеспечивают своей типовой продукцией идентичность и непрерывное самовоспроизводство литературного направления, школа же, состоящая из одних «классиков», может быть только более или менее научной фикцией. Концепция «критического реализма», несмотря на значительные интеллектуальные усилия, потраченные на ее разработку, так и не вышла за пределы советской науки и, очевидно, уходит в прошлое вместе с нею; в настоящей работе, не обсуждая специально вопрос о соотношении романтизма и реализма, мы рассматриваем Бальзака, Стендаля и даже Флобера в рамках романтической литературной формации.

<sup>3</sup> В подтверждение этой программы процитируем не Ф.Броделя или других историков школы «Анналов», разработавших понятие «большой протяженности», «большого времени», – а такого, по расхожему мнению, далекого от историзма критика, как Ролан Барт, который говорил в 1963 году: «История начинается лишь тогда, когда [...] дифференциальный ортогенез форм оказывается вдруг застопорен [...] объяснения требует то, что длится, а не то, что “мелькает”». Образно говоря, история (неподвижная) александрийского стиха более значима, чем мода (преходящая) на триметр; чем устойчивее формы, тем ближе они к тому историческому смыслу, к постижению которого, собственно, и стремится ныне каждая критика». – *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 280–281.

В своем традиционном употреблении слово «романтизм» претендует выражать некую позитивную «сущность» – «дух эпохи», как это формулировали сами романтики. Однако в нем есть не только позитивность, но и негативность – момент разрыва, исторического перелома, а не плавной эволюции или стабильного существования замкнутой исторической формации. Будучи понят таким образом, «романтизм» имеет тенденцию столько же растягиваться (по объему понятия) до целого столетия, сколько и сжиматься (по смыслу понятия) до одного – но действительно эпохального – слома европейской культуры, совершившегося на рубеже XVIII–XIX веков и характеризующего наступление, как иногда это называют, «эпохи современности» (*modernité, modernity* – в противоположность «классической» эпохе)<sup>4</sup>. Дальнейшее развитие французской литературы, вплоть до творчества позднего Флобера или Малларме, может рассматриваться как последствия, исторический шлейф культурного кризиса, сошедшего во Франции с политическими потрясениями революционной эпохи.

Объяснить, проблематизировать суть этого кризиса мы попытаемся через идею культуры – вот еще сразу два важных термина романтической эпохи, которые предстоит переосмыслить, отклонить от традиционного словоупотребления. Слово «культура» в европейских языках существовало задолго до романтизма, и этимологическая траектория изменения его смысла достаточно хорошо выяснена<sup>5</sup>. В классической традиции латинское слово *cultura* означало главным образом «земледелие», «агрикультуру»; если же это слово употреблялось применительно к явлениям духовного порядка, то всегда в значении действия – как «культивирование», «возделывание», «воспитание» тех или иных человеческих способностей («культура ума», «культура чувств»

---

<sup>4</sup> См., например: *Compagnon A. Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Seuil, 1990 (там же полезная библиография). К сожалению, в русском языке слово «современность» не имеет столь точного научного смысла, как в западных языках, и в этом одна из причин того, что для определения своей темы мы вынуждены пользоваться хоть чуть-чуть более точным словом «романтизм».

<sup>5</sup> История слова и понятия «культура» образует целую отрасль научных исследований, библиография которых весьма обширна. Назовем лишь несколько работ: *Kræber A.L., Kluckhohn C. Culture: A critical review of concepts and definitions*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1952 (обзор антропологических определений культуры); *Europäische Schlüsselwörter : Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien*. Bd. III: Kultur und Zivilisation. München: Max Hueber Verlag, 1967; *Fisch J. Zivilisation, Kultur // Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache im Deutschland / Hrsg. v. O.Brunner, W.Conze, R.Koselleck*. Bd. 7. Klett-Cotta, 1992. S. 679–774; *Béneton Ph. Histoire des mots: culture et civilisation*. Paris: Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1975.

и т. д.). Только в конце XVIII века, в трудах немецких мыслителей – Гердера, Канта – понятийная пуповина прервалась, слово «культура» освободилось от привязанности к «культивируемому» объекту и стало само обозначать, как нам теперь привычно, особый объект (ср. понятие «Просвещение», еще одно имя, выросшее из переходного глагола и превратившееся в идеологический символ целой эпохи). Из отглагольного существительного «культура» сделалась полноценным, независимым именем, начала обозначать высший уровень человеческого бытия, созданный самим человеком и надстраивающийся над той до-культурной данностью, которую он получил от бога и/или природы. Грамматическая и одновременно семантическая эволюция слова продолжалась и в дальнейшем: в первой трети XIX века, у позднего Вильгельма фон Гумбольдта «культура» обрела множественное число – стало возможным говорить о разных исторических *культурах*<sup>6</sup>; этот процесс релятивизации понятия получил наиболее последовательное развитие уже в философии XX века, у О.Шпенглера, а затем и в позитивных науках, благодаря лингвоантропологической гипотезе Сепира–Уорфа<sup>7</sup>.

Во Франции традиция словоупотребления была особой. Слово *culture* очень поздно получило там значение объекта (и притом духовного объекта), а не действия. В качестве примера приведем такой поздний факт, как художественная критика Марселя Пруста, относящаяся к самому началу XX века. Пруст продолжает ощущать «культуру» как иноземное понятие, германское или англосаксонское по происхождению, это слово у него еще пишется в кавычках и со ссылкой на иностранного автора, хотя ее понимание уже очень близко к нашему современному:

Рёскин жил всю жизнь в своеобразной братской близости с великими умами всех времен [...]. Конечно, для такого человека, как Эмерсон, столь же важный смысл имеет «культура»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> См. такие формулы, как «некоторые искажения, свойственные лишь более поздним культурам», «постижь всеобщую или какую-либо одну значительную культуру» (*Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1984. С. 279, 313*). «Множественное» употребление существительного «культура» еще остается у Гумбольдта эпизодическим и неустойчивым, с ним все время соседствует тотализирующее значение этого термина – «всеобщая культура» как процесс нарастающего «окультуривания» народов.

<sup>7</sup> См.: *Сепир Э. Культура подлинная и мнимая // Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М.: Прогресс-Универс, 1993. С. 465–492*. Сепир, впрочем, тоже все время учитывает тотализирующий смысл слова «культура», что и выражается у него в понятии «подлинной» культуры.

<sup>8</sup> *Пруст М. Памяти убитых церковей. М.: Согласие, 1999. С. 104–105* (с уточнением перевода). Марк Фюмароли впервые отмечает абсолютное, безобъектное употребление

Тем не менее представление о культуре как специфическом объекте познания, оценки, творчества сложилось во Франции гораздо раньше – примерно тогда же, когда и в Германии, то есть с конца XVIII века. Просто выражалось оно другим термином – «цивилизация», – история становления и релятивизации которого, перехода от «цивилизации» к «цивилизациям» развивалась параллельно с историей «культуры» в германской традиции; эта история тоже основательно изучена<sup>9</sup>. Однако и понятие цивилизации лишь отчасти характеризует то особенное умственное и душевное состояние, которое предстоит описать в литературе романтической эпохи. Это состояние предшествовало собственному понятию, опережало его в становлении.

Из-за того что историческая наука работает с исторически сложившимися названиями, ей часто бывает свойствен логоцентрический предрассудок, согласно которому в истории существует только то, что каким-то образом названо самой эпохой; где нет слова, там нет и вещи. На самом деле это не так: судьба слов не всегда параллельна судьбе понятий (в исторической науке об этом, в частности, пишет Рейнхарт Козеллек), «вещь» часто присутствует в реальности и безымянной, *до своего наименования* – так мольеровский герой не знал, что говорит прозой...

В этом смысле и культура существует с самого зарождения человечества как свободная, творческая сторона человеческого бытия, область, где человек освобождается от однозначного детерминизма природных законов (это имел в виду Шеллинг, когда противопоставлял «природу» и «свободу»). Культура *неприродна* и, следовательно, *множественна*, она порождается произвольными творческими решениями людей, которые независимы друг от друга и от какого-

---

слова culture во французском языке лишь в 1941 году, в специфической обстановке немецкой оккупации и в еще более специфической среде «Молодой Франции», организации, занимавшей неоднозначную позицию в структуре коллаборационистского режима. – См.: *Fumaroli M. L'Etat culturel*. Paris: éditions de Fallois, 1992 P. 132–133 (Biblio essais).

<sup>9</sup> Важнейшие работы на эту тему: *Февр Л.* Цивилизация: эволюция слова и группы идей [1930] // Февр Л. Бои за историю. М.: Наука, 1991. С. 239–281; *Starobinski J.* Le mot civilisation // *Starobinski J.* Le remède dans le mal. Paris: Gallimard, 1989. P. 11–59. В 1930 г. в Париже вышел коллективный труд «Civilisation. Le mot et l'idée», в котором, наряду с указанной статьей Люсьена Февра, были опубликованы еще несколько работ, например, статья выдающегося антрополога Марселя Мосса. Факт появления такого труда показателен как симптом окончательного исторического осознания «слова и понятия»: возникнув в XVIII веке как бытовое выражение (в значении «воспитанность»), «цивилизация» в XX веке вступает в фазу строго научной терминологической рефлексии.

либо общего абсолютного закона. Множественность культурных типов де-факто есть постоянная, извечная принадлежность человечества – даже в каждой отдельной (например, национальной) культуре, как показал Ю.М.Лотман, обязательно должны присутствовать как минимум два противопоставленных кода, иначе она не сможет производить новые смыслы<sup>10</sup>. Хронологически первой формулировкой такой идеи можно считать тезис Огюстена Тьерри о сосуществовании и противоборстве во французской истории двух национальных традиций – народа завоеванного и народа-завоевателя. Тьерри имел в виду политическую и социальную историю, но та же схема может быть распространена и на духовную жизнь общества; итак, первое представление о двусоставности культуры возникло в эпоху романтизма.

В ту же эпоху было по-новому сформулировано и понятие идеи. Гегель определяет идею как высший этап духовного синтеза:

Понятие состоит по существу своему в том, чтобы как для-себя-сущее тождество быть отличным от своей в-себе-сущей объективности и тем самым иметь внешность, но в этой внешней тотальности быть ее самоопределяющим тождеством. Как такое, понятие есть идея.

Идея имеет не только более всеобщий смысл *истинного бытия*, единства *понятия и реальности*, но и более определенный смысл единства *субъективного понятия и объективности*<sup>11</sup>.

Не комментируя подробно этих формулировок, обратим внимание на два момента. Идея, по Гегелю, это единство понятия и реальности, не просто абстрактное представление разума, но и некоторый связанный с ним факт в становлении мира; во-вторых, образование идеи связано с переходом *в-себе-сущего* в *для-себя-сущее*, то есть бытия замкнутого в себе и не сознающего себя – в бытие самосознательное. Именно к такому объекту, как культура, данное определение подходит лучше всего. Культура, с одной стороны, есть вполне реальное образование исторической жизни (множественность культурных типов – наличный факт, оказывающий практическое воздействие на судьбы людей, например на межнациональные отношения), а с другой сто-

---

<sup>10</sup> «Никакое мыслящее устройство не может быть одноструктурным и одноязычным: оно обязательно должно включать в себя разноязычные и взаимонепереводимые семиотические образования...» – Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 36. Историко-идеологический комментарий к этому тезису см. в нашей статье: *Зенкин С.Н.* Рефлексия о культуре в советской науке 70-х годов: идеологические аспекты // *РОССИЯ/RUSSIA*. 1998. № 1 (9). С. 197–212.

<sup>11</sup> *Гегель Г.-В.-Ф.* Наука логики. СПб.: Наука, 1997. С. 690, 694, с грамматической поправкой (в цитируемом издании на с. 690: «...было ее самоопределяющим тождеством»).



роны, она связана с осознанием себя, требует такого осознания и обретает в нем свое завершение. *Идея культуры* – это одновременно акт и результат самоосмысления культуры, перехода существующей де-факто культурной *относительности* (культуры-в-себе) к осознанному де-юре состоянию культурного *релятивизма* (культуре-для-себя). Существенно, что моментами этого перехода могут быть не только чисто интеллектуальные (например, философские), но и художественные события, посредством которых культура реализует и познает себя в *сознательном творчестве*.

Именно это и совершила культура романтизма: обладая высокой степенью саморефлексии, она на практике пришла к осознанию собственной многовариантности. Существовавшая от века фактическая множественность культурных типов превратилась в сознательный плюрализм творческих принципов. Утвердившаяся в эпоху Просвещения мысль об относительности *нравов* (моделей общежития, рассматриваемых вчуже, как чистые объекты) получила развитие в релятивизме *ценностей*, познаваемых через сопереживание, интроспекцию, «вчувствование».

Релятивизмом было отмечено самоопределение романтизма как художественной системы. Противопоставляя себя классицизму, романтизм не отбрасывал полностью классического канона, но интегрировал его в историческую картину развития искусства, отводя ему место наряду с каноном «современным»; канон релятивизировался, соотносясь с определенным этапом развития общества (Стендаль, «Расин и Шекспир», «Racine et Shakespeare», 1823–1825). Не менее важная релятивизация происходила и на микроуровне словесной ткани: для литературы XIX века ключевой явилась идея «чужого слова» (ставшая *понятием* лишь много позже, у М.М.Бахтина), то есть противоборства множественных ценностных центров, источников слова, ценностно окрашенных дискурсов, как индивидуальных, так и социальных; они на равных конкурируют в речевой практике, что оформляется – например, у Бальзака или Флобера – в виде пародии, полемики, сказа, несобственно прямой речи и т. д. Наконец, множественность культурных типов составила новый объект изучения в новой науке, сложившейся в эпоху романтизма, – филологическом литературоведении; правда, во французской традиции эта наука так и не получила отдельного наименования, и ее общее название до сих пор совпадает (например, в учебных программах) с названием ее предмета – «литература»<sup>12</sup>. С некоторым приближением можно сказать, что «идея

---

<sup>12</sup> В современном французском литературоведении специальными названиями обладают лишь частные разделы этой науки – «литературная история», «литературная теория», дисциплина же в целом преподается под названием «литература». О том,

культуры» – это новое, самосознательное состояние самой «литературы», когда та принимается за художественное и научное исследование своей сущностной относительности.

Несмотря на возникновение историко-культурной науки, идея культуры во французском романтизме заявляла о себе не столько в продуманных концепциях, сколько в смутных представлениях, вкусах, предпочтениях, жестах, способствовавших вызреванию идеологии релятивизма. Можно выделить три общих направления этой релятивизации:

– *географическая* относительность, раньше всех получившая признание в форме более или менее поверхностного «экзотизма», интереса к культурной инаковости чужих народов; у романтиков этот интерес бывает и очень серьезным, доходит до страстного влечения к чужим культурам, как «ближним» (г-жа де Сталь и Германия), так и «дальним» (страсть к Востоку у Нервала или Флобера);

– *историческая* относительность, то есть внешне-«живописный», но также и философский аспект красоты, которую романтики научились находить в «неклассических» цивилизациях прошлого; нередко это выражалось в выборе «любимой эпохи» (для романтиков поколения 1830 года таковой было средневековье, для Готье – барочный XVII век, для Флобера – поздняя античность, для Гонкуров – XVIII век, и т. д.) и в стремлении отождествиться с ее людьми;

– *социальная* относительность, то есть тот факт, что мышление и творчество неодинаковы даже в пределах одной современной нации; об этом свидетельствовали такие явления, как заново открытый романтиками фольклор, народные верования<sup>13</sup>, возникающая «массовая культура» в ее современном смысле – роман-фельетон, карикатура, мелодрама и т. д., – а равно и попытки социалистов найти себе опору в творчестве угнетенных классов (например, поэтов-рабочих), что позднее породило всевозможные проекты альтернативной «народной культуры».

---

как это смешение «литературы» и «металитературы» связано с культурным переломом XIX века, см.: *Régnier Ph. Thèses pour la discipline qui s'intitule «littérature» // Lieux littéraires / La Revue. № 1. Montpellier, 2000. P. 187–201.*

<sup>13</sup> Конечно, этнографический интерес к народному творчеству – явление исторически противоречивое, в нем можно усматривать и свидетельство *гибели* той самой «народной культуры», которую пытаются «сохранять» и «изучать»: «Этнолог или археолог появляются тогда, когда у культуры больше нет средств для самозащиты». – *Certeau M. de. La culture au pluriel. Paris: Christian Bourgois – le Seuil, 1993 (Points). P. 50–51.*

В наши дни развитие культурного релятивизма привело к всеобщезначительному плюрализму постмодернистского искусства и новейших масс-медиа; и уже романтическая «идея культуры» включала в себя зачатки постмодернизма *avant la lettre*. В то же время ее становление встречало себе сильное противодействие со стороны новейших тотализирующих моделей мышления – в философии, морали, социально-исторических учениях; достаточно назвать, например, Гегеля и Маркса или, собственно на французской почве, таких историков, как Жюль Мишле. Но главными противниками «идеи культуры» были не теоретические концепции, а смежные, непроницаемые для нее области общественного сознания – *религия* и *политика*.

Культурное сознание, по своей внутренней логике, признает всех «богов», различные смысловые начала мира, причем они не просто сосуществуют в едином пантеоне, в рамках какой-либо иерархической системы, как в политеистических религиях, – нет, они отсылают к разнородным, несовместимым системам. Все они не «природны» или «сверхприродны», но «культурны», а следовательно, условны; лишенные трансцендентного авторитета, они стоят в одном ряду с вольными творениями человеческого духа. Таким образом, по глубинной сути культурное сознание *антирелигиозно*, и во Франции его становление было связано с дехристианизацией, совершившейся в XVIII веке, особенно в период Французской революции. Культурный релятивизм ставит под вопрос важнейшие принципы христианской картины мира: присутствие отеческого авторитета, священность и однозначность ценностей, личностный характер божества. Существенно, однако, что культурное сознание активно работает с представлениями о *сакральном* (не совпадающем с религией); так, именно оно породило веру в высшую, священную ценность творческого гения или великого произведения искусства, которая не предполагает какой-либо связи с божеством<sup>14</sup>. И наоборот, культурные знаки и смыслы сохраняют свою произвольность, онтологическую «легкость» даже при нередких в романтическую эпоху попытках религиозного возрождения.

Наряду с религиозным сознанием идею культуры ограничивает и теснит сознание *политическое*. Политика (как и культура, а тем более религия)

---

<sup>14</sup> Мыслители романтической эпохи сознавали этот антирелигиозный характер современного искусства, его социальных функций (независимо от «идейного содержания» того или иного произведения). Сен-Симон, например, возводил его к эпохе Возрождения: «...священные реликвии перестали считаться лучшими дарами; шедевры живописи и скульптуры начали казаться самыми ценными вещами, какими только может владеть человек». – *Сен-Симон К.-А.* Избр. соч. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1948. С. 304.

была у людей всегда, но в современную эпоху она приобрела особый, завершающий ценностный статус: со времен Французской революции во многих случаях именно политика, непосредственно обнажая конфликтную структуру общества, придает окончательный смысл событиям, словам, языкам социального общения и творчества. Важнейшими этапами этого возвышения политики стала выработка трех социально-философских понятий – «идеологии» у К.Маркса, «генеалогии» у Ф.Ницше и, уже в XX веке, «ангажированности» у Ж.-П.Сартра. Все эти понятия обозначают разные модусы подчинения познавательных, нравственных, художественных ценностей ценностям политическим; относительность и произвольность знаков культуры оказываются привязаны к жесткой однозначности политического (например, классового) интереса, функционируют как его более или менее мистифицированное «алиби». Действительно, даже сама идея культурной относительности в своем реально-историческом бытовании неизбежно становится *идеологией*, а это искажает ее, подчиняет множественность культурных вариантов властному стереотипу. Эдвард Саид, опираясь на историко-философскую методологию Мишеля Фуко, показал, как искренний интерес европейских ученых, писателей, путешественников к экзотике мусульманского Востока служил оправданием, если не стимулом колониальной политики европейских держав:

Восток, каким он предстает в ориентализме, есть не что иное как система представлений, структурированных комплексом сил, которые вводили Восток в сферу западного знания, западного мышления и, позднее, западного владычества. Такое определение ориентализма может показаться слишком политическим, но я полагаю, что ориентализм как раз и есть продукт определенных политических сил и практик<sup>15</sup>.

Ныне, спустя два десятилетия после этих идеологических демистификаций, очевидна как их обоснованность, так и пределы их применимости. Из установленного факта, что европейский «ориентализм» считал восточные народы «немыми», лишенными собственного самосознания, и видел в них объект завершающих познавательно-«цивилизаторских» трудов европейцев, – из этого факта этноцентрической, а то и прямо расистской тенденции, содержащейся в романтическом интересе к Востоку, еще не вытекает, что *любое* внимание к чужим культурам у европейских писателей той эпохи настолько же отмечено этноцентризмом. К разным культурам относились по-разному, и, скажем, г-жа де Сталь, один из первых и активнейших идеологов культурного релятивизма во Франции, вовсе не воспринимала немецкую или

---

<sup>15</sup> Said E.W. Orientalism: Western Conceptions of the Orient. Penguin Books, 1991 [1978]. P. 202–203.

итальянскую культуру как немую и неспособную осмыслить себя; другое дело, что эти культуры – «свои», европейские, родственно близкие и оттого вызывавшие у своей французской почитательницы другие чувства, чем абсолютно иная культура Востока<sup>16</sup>.

Итак, политическая, идеологическая тенденциозность – это фактор, ограничивающий действие идеи культуры, так же как ограничивает и подавляет его религиозная вера<sup>17</sup>. Сформулируем исходную рабочую гипотезу: *в западноевропейском (в частности, французском) общественном сознании и литературном творчестве XIX века существовала «зона культуры», пространство ценностного релятивизма, расположенное между религиозным абсолютом и политической тенденцией*; эта нейтральная, свободная территория не совпадает ни с каким-либо литературным направлением (хотя генетически ее появление сопряжено со становлением романтизма), ни с каким-либо литературным жанром, ни вообще с каким-либо закрытым набором

---

<sup>16</sup> Различным конфигурациям «своего» и «чужого», различным соотношениям этноцентрических тенденций с признанием равенства разных национальных культур (на материале французской литературной и научно-философской мысли XVIII–XX веков) посвящена монография Цветана Тодорова: *Todorov Tz. Nous et les autres: La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil, 1989. Автор книги занят анализом того, что мы называем здесь «идеей культуры», но лишь в ее эксплицитно-концептуальных выражениях, мало вдаваясь в ее практическое художественное воплощение; кроме того, у него сфера приложения этой идеи ограничена только относительностью национальных культур.

<sup>17</sup> В XX веке, уже за хронологическими рамками настоящей работы, проблема «культура и политика» приобрела во Франции новый аспект – пользуясь средневековым разграничением, не коммутативный, а дистрибутивный. После второй мировой войны, а особенно после 1959 года, когда по инициативе Андре Мальро и отчасти по примеру Советского Союза в стране было создано Министерство культуры, государство официально включило сохранение и развитие национальной культуры в число своих обязанностей. Тем самым встал на повестку дня и вопрос о государственной культурной политике, в которой культура открыто признается объектом целенаправленного воздействия со стороны властных институтов. О задачах и формах такого воздействия до сих пор идут напряженные дискуссии, в которых сталкиваются соревновательные, уравнивательные, почвенно-традиционалистские взгляды на культуру. Назовем лишь несколько наиболее значительных выступлений, которые носят не столько научный, сколько памфлетно-публицистический или программно-политический характер: *Certeau M. de. La culture au pluriel*. Op. cit.; *Emmanuel P. Culture, noblesse du monde*. Paris: Stock, 1980; *Fumaroli M. L'Etat culturel*. Op. cit. См. также нашу статью: *Зенкин С.Н. Пьер Эмманюэль: поэт размышляет о культуре // Современная художественная литература за рубежом*. 1989. № 4. С. 102–106.

текстов: в разных текстах, как художественных, так и теоретических, могут присутствовать в том или ином соотношении противоборствующие начала релятивизма и тотализации, свободное движение имманентно-относительных знаков и сдерживающее действие трансцендентно-завершающих ценностей.

В задачу трех нижеследующих глав входит обследование некоторых из подступов к этой «территории культуры».

---

Научная литература, которая имеет отношение к нашей теме, в принципе огромна и необозрима; между тем в ней практически не найти исследований, где проблема культуры как формирующего начала творческого сознания XIX века ставилась бы одновременно с точки зрения «теории» и «практики» релятивизма. Литературоведы и историки идей тщательно изучили историю *понятий и терминов*, отсылающих к идее культуры («культура», «цивилизация», «ориентализм» и т. д.). Нигде, однако, последовательно не освещается внепонятийное, допонятийное действие *идеи культуры*.

Есть, правда, значительные научные труды, где различные аспекты такого действия показаны через другие, смежные или более частные проблемы. Таковы в особенности книги Поля Бенишу<sup>18</sup> и Клода Абастадо<sup>19</sup> о ресакрализации искусства в общественном сознании и художественной практике XIX века. Таковы и попытки историко-социологически описать «поле литературы» XIX века во Франции<sup>20</sup> и новый статус художественной «интеллигенции» в этих условиях<sup>21</sup>. Наконец, сюда относятся многочисленные исследования, посвященные тому или иному автору: в них проблема культурного релятивизма возникает как одна из сторон монографического описания. Почти вся эта научная литература – на иностранных языках; в России, в силу ряда как общественно-политических, так и внутринаучных причин, историки зарубежной литературы XIX века почти не занимались проблемой

---

<sup>18</sup> *Bénichou P.* Le sacre de l'écrivain. Paris: Corti, 1973. Частичный русский перевод: Новое литературное обозрение. 1995. № 13. С. 215–236.

<sup>19</sup> *Abastado C.* Mythes et rituels de l'écriture. Bruxelles: Complexe, 1978. См. наш реферат: Общественные науки за рубежом. Реферативный журнал. Серия 7. Литературоведение. 1981. № 5. С. 16–21.

<sup>20</sup> *Bourdieu P.* Les règles de l'art. Paris: Seuil, 1992. Частичный русский перевод: Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22–87.

<sup>21</sup> Например: *Tacussel P.* Mythologie des formes sociales: Balzac et les Saint-Simoniens ou le Destin de la modernité. Paris: Méridiens Klincksieck, 1995.

ее ценностной относительности; в качестве редких исключений можно назвать некоторые статьи С.И.Великовского и И.А.Тертерян.

Значительно более важную роль играет отечественная научная традиция не при историко-литературном, а при общетеоретическом обеспечении настоящего исследования. В 1960–1980-е годы в СССР сложилась блестящая школа культурно-типологических исследований. Образовавшие ее ученые, при всей разнице применяемых методов – от структурно-семиотических (Ю.М.Лотман) до герменевтических (А.В.Михайлов) и религиозно-философских (С.С.Аверинцев), – обосновывали каждый по-своему важность культурного перелома, совершившегося в романтическую эпоху; Лотман обозначал его, в сфере искусства, как смену «эстетики тождества» «эстетикой противопоставления», а Михайлов и Аверинцев – как завершение «риторической эпохи» в европейской литературе. Все эти термины – разные имена того же великого исторического события, которое здесь именуется возникновением «идеи культуры». Мы лишь пытаемся обобщить его понимание, объединив в одном понятии два аспекта релятивизма – герменевтический и семиотический: во-первых, непредзаданность смысла непосредственно переживаемых, подлежащих языковому и литературному освоению *вещей*, а во-вторых, множественность и равноправие применяемых для их осмысления *социокультурных кодов* (национальных, исторических и т. д.).

Важным теоретическим источником являются западноевропейские научные, философские и литературно-критические построения, возникшие примерно в тот же период 60–80-х годов в связи с расцветом структуралистской и постструктуралистской мысли. Среди таких понятий и концепций – эпистемологический перелом конца XVIII – начала XIX века (М.Фуко), изживание «логоцентрической» парадигмы, ориентированной на однозначность и окончательность смысла (Ж.Деррида), понятия «письма» и «текста», характеризующие динамическую и плюралистическую установку творчества, особенно активную в литературе современной эпохи (Р.Барт). Труды французских «классиков постструктурализма»<sup>22</sup> имели принципиальное значение как для общей концепции, так и для методики конкретного анализа, применяемой в данном исследовании. Ценным подспорьем служили нам также работы М.Б.Ямпольского<sup>23</sup>, где на широчайшем материале и с большой глубиной развиваются современные подходы к проблемам культуры.

---

<sup>22</sup> Необходимость такого парадоксального, по видимости противоречивого выражения становится все очевиднее, по мере того как обозначаемое им течение отступает в историческую перспективу.

<sup>23</sup> В частности: *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель. М.: Ad marginem, 2000.

В трех главах книги аналитическое зрение фокусируется по-разному. В одних случаях задача исследования – обобщенно-концептуальное построение, иллюстрируемое примерами из разных участков историко-литературного поля; в других случаях – тщательный текстуальный анализ небольших фрагментов (приблизительно в духе традиций французского литературоведения). Нечего было и думать об исчерпывающем охвате всего необозримо богатого литературного материала, имеющего отношение к нашей проблеме; но мы попытались осуществить как бы серию методических зондажей, наподобие геологических скважин или шурфов, которыми прощупывают некоторые особо «чувствительные» точки историко-литературного ландшафта. Исследуемый «грунт» принципиально разнороден по жанру – это и собственно художественные, и очерковые, эссеистические, доктринальные тексты.

При цитировании иноязычных текстов дается, как правило, только русский перевод, сделанный нами либо взятый из печатных изданий и сверенный с оригиналом. Для особо труднопереводимых текстов, в частности для всех стихотворных цитат, а также для французских названий произведений, в скобках или в примечании приводится оригинал. Некоторые из разбираемых произведений в последние годы выходили в свет на русском языке в составе книг, подготовленных при нашем участии (в роли составителя, комментатора и т. п.); эти книги – сборники стихов В.Гюго, французской «готической» прозы XIX века – используются как преимущественные источники цитат по сравнению с другими изданиями, где могли печататься те же переводы.

Настоящая книга органически продолжает собой наши предшествовавшие исследования, прежде всего кандидатскую диссертацию «Творчество Теофиля Готье», защищенную в Московском государственном университете в 1986 году и частично опубликованную в составе сборника наших работ<sup>24</sup>. Произведения Готье, одного из лидеров «культурно-релятивистского» мышления в литературе XIX века, разбираются и в нынешней книге; мы, однако, старались не повторять, за исключением нескольких мелких фрагментов, уже изложенные ранее мысли и наблюдения.

Основу второй и третьей глав образуют статьи, напечатанные в последние годы, главным образом на французском языке, и для данного издания переработанные. Ниже перечислены места их первых публикаций:

*Зенкин С.Н.* «Классика» и «современность» // Литературный пантеон: Материалы российско-французского коллоквиума. М.: Наследие, 1999. С. 32–44.

---

<sup>24</sup> См.: *Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 1999. 317 с.



*Zenkin S.* Поэзия Виктора Гюго // *Гюго В.* Стихотворения. М.: Детская литература, 1990. С. 3–20.

*Zenkine S.* Culture *versus* rhétorique: la poésie de Victor Hugo et Théophile Gautier // *Lieux littéraires / La Revue.* № 1. Montpellier, juin 2000. P. 9–30.

*Zenkine S.* L'étranger, espace de (non)-civilité (L'Allemagne et la Russie vues par Mme de Staël et le marquis de Custine): L'Europe des politesses et le caractère des nations. Regards croisés. Paris: Anthropos, 1997. P. 129–139.

*Zenkine S.* Etre poli avec l'au-delà // *Romantisme.* 1997. № 96. P. 59–69.

*Zenkine S.* Politesse avec l'au-delà // *Civilités extrêmes /* Sous la direction d'Alain Montandon. Université de Clermont-Ferrand, 1997. P. 133–148.

*Zenkine S.* La traduction et le rêve // *Paul-Louis Courier et la traduction: Des littératures étrangères à l'étrangeté de la littérature: Actes du colloque* recueillis et présentés par Paule Petitier. Tours, 1999. P. 119–129.

Наш приятный долг – выразить благодарность научным учреждениям, которые на протяжении ряда лет включали нашу работу в свои исследовательские программы и оказывали ей всевозможную поддержку. Перечислим их в хронологическом порядке: Институт мировой литературы РАН им. Горького (сектор новой и новейшей литературы Западной Европы, Америки и Австралии – заведующий В.Б.Земсков), Национальный центр научных исследований Франции (исследовательская группа «Литература и идеологии в XIX веке» – руководитель Филипп Ренье), Клермон-Ферранский университет им. Блеза Паскаля (и, в его рамках, Центр изучения новых и новейших литератур – руководитель Ален Монтандон), Российский государственный гуманитарный университет (и, в его рамках, Институт высших гуманитарных исследований – директор Е.М.Мелетинский). Нам также оказывали важную помощь в форме стипендий и грантов следующие французские учреждения: Дом наук о человеке (администратор – Морис Эмар), Министерство иностранных дел (отдел книжной политики, которым в то время заведовала Лоранс Фраболо), Министерство культуры, Посольство Франции в России.

# ГЛАВА 1

## КУЛЬТУРНЫЙ РЕЛЯТИВИЗМ: К ИСТОРИИ ИДЕИ

Как уже сказано, важнейшая составляющая идеи культуры – это идея *культурного релятивизма*, множественности и равноправия культурных типов в географическом пространстве и историческом времени. Сейчас наша задача – выяснить ее логические и исторические предпосылки, те сдвиги в мышлении, которые могли послужить для нее почвой. Эпитеты «логические и исторические» означают, что перед нами весьма своеобразная история – история крупных дискурсивных формаций, вообще говоря лишенных линейного характера и каузальной связи между элементами; эти элементы находятся в отношении не столько генетической или каузальной детерминации, сколько системной соотнесенности. Вообще говоря, можно потянуть за любую из нитей, чтобы вытянуть весь клубок. По-видимому, для исследования больших системных перемен в жизни культуры такой метод – он может быть назван «археологией» в смысле М.Фуко – необходим.

Ниже речь пойдет о четырех группах исторических модификаций, каждая из которых обуславливала собой представление о культурном релятивизме или, наоборот, логически обуславливалась им. Этими четырьмя абстрактными бинарными оппозициями структурировался эпохальный перелом рубежа XVIII–XIX веков.

### Субстанция и форма

Идея множественности культурных типов соотносится с философскими категориями субстанции и формы. Само слово «тип», ставшее популярным в эстетике и критике XIX века (ср. такие выражения, как «расовый тип», «национальный тип» и т. д.), этимологически означает *форму*, с помощью которой чеканятся, тиражируются отпечатки некоторого изображения; эти формы, прилагаемые к материальной субстанции – к металлу при чеканке монет,

к бумаге при печатании книг или ассигнаций, – в принципе множественны, свободно комбинируются. Напротив того, сами субстанции в ходе создания и применения «типов» не подвергаются комбинированию и трансформациям, они неподвижно пребывают, равные сами себе. Соответственно субстанции не могут быть многочисленными; в традиционных моделях мира их обычно всего несколько, причем особое место среди них занимает сакральная энергетическая субстанция («мана»), пропитывающая все формы бытия и обуславливающая все происходящее в действительности. Соответственно традиционно-религиозная картина мира не множественна, а самое большее бинарна – в ней противостоят «свое» и «чужое», добро и зло, божественное и дьявольское и т. п. Субстанция – это тотализирующее начало миропонимания, в принципе противящееся релятивизму.

В истории западноевропейской культуры «классической» эпохи шел процесс редукции субстанций, сокращения их числа и замены субстанций формами. Так, в философии Декарт различал всего две субстанции – протяженную и мыслящую; но уже Спиноза пошел еще дальше, сведя эти две субстанции в одну, и его пантеизм пользовался немалым влиянием во французской литературе XIX века – достаточно назвать многочисленные похвалы Спинозе в письмах Флобера и пантеистическое желание «слиться с материей», которым завершается его «Искушение святого Антония» («La tentation de saint Antoine», редакция 1874 года)<sup>1</sup>. В естественных науках происходила ломка средневековых субстанциальных классификаций, на смену которым шла экспериментально установленная множественность элементов, то есть форм материи; правда, этот процесс был медленным и неравномерным. Так, химия в XVIII веке, благодаря Лавуазье, окончательно отбросила античную четверку первичных стихий и их новоевропейских модификаций, таких, как «теплород» или «флогистон». Зато в астрономии, хотя Фонтенель уже в 1686 году выпустил свои «Беседы о множественности миров» («Entretiens sur la pluralité des mondes»), еще долго сохранялось понятие «эфира» как проводящей субстанции космоса; оно было оставлено лишь в начале XX столетия благодаря опыту Майкельсона и теории относительности Эйнштейна.

Спротивление, которое встречало себе «формальное» мышление со стороны «субстанциального», можно проиллюстрировать на примере дисциплины, особенно близкой к интересам художественной литературы, – теории языка. Довольно причудливая концепция происхождения языка содержится в «Рассуждении о происхождении и основаниях неравенства между людьми»

---

<sup>1</sup> О спинозизме Флобера см. до сих пор не утратившую своего научного значения монографию: *Реизов Б.Г.* Творчество Флобера. М.: Худож. лит., 1955.

Жан-Жака Руссо («Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes», 1755). Для грамматистов предшествующей эпохи нормативная кодификация языка сама собой задавала дискретное, артикулированно-техническое представление о нем; Руссо, вместе с другими мыслителями XVIII века, задается новым вопросом – о возникновении языка, о языке как зарождающемся целом. По его мысли, исходное состояние языка было нерасчленимым, бесформенным, субстанциальным:

Первый язык человека, язык наиболее всеобщий, наиболее выразительный, в котором нуждался он, прежде чем пришлось ему убеждать в чем-то людей уже объединившихся, – это крик самой природы<sup>2</sup>.

Далее Руссо пытается воссоздать процесс перехода от такого неартикулированного «природного» вопля к членораздельной речи. Его реконструкция является сугубо гипотетической, не опирается ни на какие факты и наблюдения и тем более симптоматична как факт *воображения* своей эпохи, результат «свободных ассоциаций» доромантического сознания:

Теперь немного более понятно, как входила в употребление речь или как она незаметно совершенствовалась в кругу каждой семьи, и уже можно сделать некоторые предположения о том, как различные частные причины могли содействовать распространению речи и ускорить ее развитие, делая ее более необходимою. Большие наводнения или землетрясения окружали населенные местности водою или пропастями; совершающиеся на земном шаре перевороты отрывали от материка отдельные части и разбивали их на острова. Понятно, что у людей, которые таким образом оказались сближенными и принужденными жить вместе, скорее должен был образоваться общий язык, чем у тех людей, которые еще вольно блуждали в лесах на материке. Весьма возможно, что после первых попыток мореплавания островитяне и принесли нам умение пользоваться речью; по меньшей мере, весьма вероятно, что общество и языки возникли на островах и достигли там совершенства прежде, чем они стали известны на материке<sup>3</sup>.

Экстравагантная «островная» теория происхождения языка обусловлена субстанциалистским мышлением. Язык возникает из субстанции человечества, но та не может породить его в своем обычном рассеянном состоянии, а может лишь в ситуации аномального сгущения. Необходимы какие-то внешние причины катастрофического характера (параллельно является здесь теория геологических катастроф, служившая Бюффону и Ламарку объяснением эволюции живого мира), чтобы та или иная группа людей оказалась отрезана от остального сообщества, чтобы в этом густке человеческой социальности

---

<sup>2</sup> Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М.: Наука, 1969. С. 59.

<sup>3</sup> Там же . С. 76.

образовалась уже новая, собственно *языковая* субстанция. Последняя должна, казалось бы, иметь относительный характер, ведь на другом «острове» она может сформироваться по-другому. Но мысль Руссо развивается именно в области субстанций, а не форм, и поэтому вопрос о вариантах языковой формы – казалось бы, очевидный вопрос о множественности реальных языков – у него даже не затрагивается; язык для него не столько форма, сколько субстанциальная монада. Форму, артикуляцию языка Руссо признает лишь нехотя и лишь как фактор его *порчи*, субстанциального изъяна. В опубликованном посмертно, но относящемся, по-видимому, к тем же 1750-м годам «Опыте о происхождении языков» («*Essai sur l'origine des langues*») он вновь пытается вывести язык из нерасчленимой субстанции – на сей раз не из «крика», а из музыки, расценивая структурную расчлененность речи (в частности, систему согласных, смычек, разбивающих чистую субстанцию голоса) как опасное «восполнение», искажающее ее первоначальную музыкальность. Жак Деррида подробно проанализировал, каким образом Руссо в своей теории языка пытается игнорировать «отличия», то есть, в частности, реальную множественность языков, – видеть в ней не более чем эпифеномен, хотя на самом деле «отличение» (*différance*) глубоко укоренено в его собственном мышлении, в том числе и в рефлексии о языке<sup>4</sup>. Такая двойственность Руссо отсылает не только к константным проблемам европейской мысли, о которых толкует Деррида, но и к исторической двойственности XVIII века по отношению к все более настоятельно возникавшему вопросу об относительности языков и культур<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> См.: Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginem, 2000. С. 320–451 (франц. изд. 1967). См. там же (с. 324–329 и далее) о датировке «Опыта...» Руссо.

<sup>5</sup> Руссо вообще, во всех областях относился с подозрительностью к тому, что человек, «человеческая природа» различны в разных странах и цивилизациях. В «Письме д'Аламберу о зрелищах» («*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*», 1758) он писал:

Зрелища созданы для народа, и лишь их воздействием на него могут определяться их абсолютные качества. Возможно бесчисленное множество Зрелищ; Народ от Народа отличаются невероятным разнообразием нравов, темпераментов, характеров. Человек един, я признаю это; но, будучи изменяем Религиями, Правительствами, законами, обычаями, предрассудками, климатом, он становится настолько отличен от себя самого, что не приходится искать среди нас полезное для людей вообще, но лишь полезное в такое-то время и в такой-то стране. – *Rousseau J.-J. Œuvres complètes*. Т. 5. Paris: Gallimard, 1995. P. 16 (Bibliothèque de la Pléiade).

Это высказывание, казалось бы, может быть прочитано как манифест культурной относительности: человек разнообразен, что годится одному, не годится другому, все опреде-

Тенденция усматривать в языке (в данном случае – скорее в *речи*, если пользоваться терминами Соссюра) не форму, но субстанцию сказывается и в знаменитой речи Бюффона при вступлении во Французскую академию (1753), обычно называемой «Рассуждение о стиле» («Discours du style»). Мы писали о ней подробно в другом месте<sup>6</sup>, поэтому лишь кратко напомним, что Бюффон, с одной стороны, определяет стиль как чисто формальную, композиционную характеристику текста (форму изложения и форму мышления), но, с другой стороны, утверждает, что стиль способен воплощать «бесконечное число» истин, причем эти истины – «столь же полезные для разума человеческого и, быть может, столь же бесценные, что и те истины, какими богат сам предмет»<sup>7</sup>. Он как бы признает за стилем магическую, субстанциальную природу: человек может быть лишь причастным к стихии прекрасного стиля, но не ее свободным носителем и формирующим творцом. То, что в традиционной риторике принято толковать как *форму* изложения идей (*dispositio*), на самом деле есть их общая, мировая субстанция – субстанция знания, субстанция духа, – а конкретные «истины»-идеи мыслятся не столько как формы, сколько как частные субстанции-монады, и вопроса об их формальной артикуляции (скажем, философской взаимосвязи) не возникает. Слово «стиль» у Бюффона употребляется только в единственном числе; если нужно сказать, что у кого-то стиль нехороший, то Бюффон выражается иначе: «У таких писателей стиля нет, или, если угодно, у них есть всего лишь тень стиля...»<sup>8</sup> В его полуфилософском, полумифологическом тексте стиль предстает аналогом добра в христианской теологии: он охватывает собой все сущее, оставляя за своими пределами только то, чего нет.

---

ляется воздействием преимущественно социальных факторов (правительства, законов, обычаев...). На самом деле, если рассмотреть эту мысль в контексте «Письма» Руссо, суть ее в том, что такая множественность *опасна*. Вариативность человеческих установлений возникает лишь вследствие *неравной развращенности* людей в разных цивилизациях; существует исходная, не-развращенная стадия человеческого быта, которую Руссо находит в своей родной Швейцарии и которую надо беречь от вторжения вредных «искусственных» факторов вроде театра и прочих зрелищ; но есть и другие общества (например, Париж), ушедшие дальше по прискорбному пути развития-развращения: здесь театр уже необходим, потому что «правительство, законы, предрассудки, обычаи» и т. д. уже необратимо преобразовали здесь человека *не в лучшую сторону*.

<sup>6</sup> *Зенкин С.Н.* Неклассическая риторика Бюффона // *Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Цит. соч. С. 239–261.

<sup>7</sup> Там же. С. 316 (цитируется «Рассуждение...») Бюффона в переводе В.А.Мильчиной, напечатанное в приложении к нашей книге).

<sup>8</sup> Там же. С. 315.

Как известно, в романтическую эпоху бюффоновская концепция тотального стиля была перетолкована в индивидуалистическом смысле: фразу «стиль – это (сам) человек» стали понимать как «сколько людей – столько и стилей». Ср., например, трактат Шарля Нодье «Вопросы литературной законности» («Questions de littérature légale», 1812), где исходная бюффоновская идея содержательности стиля, «соответствия слов мыслям», фактически отвергается в пользу стилистического плюрализма, обусловленного не предметом письма, а только личностью пишущего:

Тайна стиля скрыта в идеальном соответствии слов мыслям; здесь же естественно было бы искать и причину разнообразия стилей, однако стиль писателя очень сильно зависит и от его характера, и если у писателя нет своего стиля, значит, у него нет и характера, – недаром мудрый афоризм гласит: «Стиль – это человек»<sup>9</sup>.

Такая новая интерпретация в принципе делает возможным представление о множественности стилистических форм, однако и в ней остаются значительные пережитки субстанциального подхода: человеческая личность для романтической идеологии – самодовлеющая монада, поэтому ее индивидуальная «истина» может быть подставлена на место «истины» абстрактного знания. Субстанциализм в вопросах языка сохранялся во Франции очень долго; в полной мере он был ликвидирован лишь в начале XX века Соссюром – строго говоря, не французом, а швейцарцем, – тогда как в немецкой лингвистике уже в начале XIX века сложилась теория индоевропейских языков, исторически первая попытка осмыслить культурную относительность на уровне языка, в ходе которой В. фон Гумбольдт выдвинул знаменитое понятие «внутренней формы» языка<sup>10</sup>.

Вторая область, где субстанциальное мышление сталкивалось с формальным на протяжении XVIII–XIX веков, – это представление о Природе. Речь идет не о реальной природе, изучаемой естественными науками, а о просветительской идеологеме Природы как обобщенного, нерасчлененно-

---

<sup>9</sup> Нодье Ш. Читайте старые книги. Т. 1. М.: Книга, 1989. С. 153–154 (с уточнением перевода).

<sup>10</sup> В преромантической Франции можно встретить скорее идею *преодоления* формальных различий естественных языков путем создания «всемирного языка» (прообраза будущего эсперанто). По словам Кондорсе (1794), его знаки будут созданы так, чтобы «люди, которые знали бы эти знаки, метод их сочетания и законы их образования, понимали бы написанное на этом языке и *выражали бы это одинаково легко на обыкновенном языке своей страны*». – Кондорсе Ж.-А. Эскиз исторической картины прогресса человеческого разума. М.: Соцэкгиз, 1936. С. 253.

го единства. Такая Природа-субстанция виделась источником правильных, первозданных, «естественных» ценностей (руссоизм); конкретизируясь же в индивидуальной телесной форме, она словно претерпевала онтологическую порчу, становясь зловредной, опасной силой. Позднее Просвещение даже научилось цинически обыгрывать эти два понятия Природы – субстанциальное и формальное: так, в философских рассуждениях, которыми полны романы маркиза де Сада, общий характер Природы-субстанции регулярно служит идеологическим прикрытием для аморального произвола индивидуума, то есть Природы-формы.

В то время как немецкие мыслители конца XVIII века (Кант, Гердер) уже сформулировали оппозицию «культура/природа», французы противопоставляли природе скорее «искусственность». XVIII век много занимался критикой искусственности – прежде всего критикой моральной<sup>11</sup>. Искусственность – это ложные, нарочитые представления, которыми люди скрывают друг от друга истинные мотивы своих поступков; такие представления служат обману, являются источником зла. Итак, на уровне идеологического сознания искусственность – это *притворство*. Однако в XIX веке, по мере усиления формального, не-субстанциального мышления, возникла и противоположная тенденция – утверждение искусственности как позитивной ценности, противостоящей «сырой» природе. Об этом немало написано в критике; так, по словам Ж.-П. Сартра, в творчестве Бодлера заявляет о себе «великое антинатуралистическое движение, которое проходит через весь XIX век, от Сен-Симона до Малларме и Гюисманса»<sup>12</sup>. У упоминаемых авторов легко найти художественные или эссеистические высказывания о внеприродном, антинатуральном статусе культуры; у Бодлера это было связано с такими тенденциями, как дендизм или мизогиния («женщина *естественна*, то есть омерзительна»)<sup>13</sup>; у Гюисманса в романе «Наоборот» («A rebours», 1884) сконструирована целая утопия антиприродного быта – дом, где не осталось ничего не искаженного, не извращенного цивилизацией, вплоть до того, что в аквариуме плавают механические рыбки, а в оранжерее цветут чудовищные, уродливые цветы. В подобных причудах проявляется желание

---

<sup>11</sup> См.: *Starobinski J. Le remède dans le mal: Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières. Op. cit.,* особенно с. 61–90.

<sup>12</sup> Цит. по изд.: *Бодлер Ш. Цветы Зла. М.: Высшая школа, 1993. С. 384.* Историко-идеологическому анализу всего этого фрагмента из книги Сартра посвящена наша статья: *Zenkine S. «Le grand courant anti-naturaliste» / Etudes sartriennes. 8. Nanterre, 2001 (в печати).*

<sup>13</sup> *Бодлер Ш. Указ. изд. С. 290 («Мое обнаженное сердце»).*



отречься от нерасчленимой и неосмысленной природности ради мира членораздельного, сознательно организованного, культурного. Вопрос о нравственности, заботивший даже маркиза де Сада, при этом снимался, но сохранялся унаследованный от позднего Просвещения взгляд на культуру как на *извращение*, просто теперь оно признавалось неподсудным моральному разуму. Здесь еще нет культурного релятивизма как такового, но установка на свободное (пере)формирование мира создает для него предпосылку.

Наконец, третий важный аспект перехода от субстанциального к формальному мышлению – это релятивизация религиозных верований.

Для иудео-христианского монотеизма «свои» ценности едины и безальтернативны, тогда как все иное – область нечестивого безбожия или инобожия. Бог един, а бесу имя легион. Жорж Гюсдорф и Мишель де Серто показали, как эта монистическая концепция начала размываться уже в XVIII веке. По словам Гюсдорфа, в эпоху Просвещения «слово «религия» начало употребляться во множественном числе»<sup>14</sup>, стало возможно говорить о «религиях», а не только о «религии», то есть в само понятие религии проникла относительность и «культурность». В неоклассицизме рубежа XVIII–XIX веков возникла традиция поэтической ностальгии по политеизму («Боги Греции» Шиллера)<sup>15</sup> – традиция, философское обобщение которой состоялось уже в конце XIX века, также на немецкой культурной почве – в книге Ницше «Так говорил Заратустра»: «Божественность в том, что существуют боги, а не Бог»<sup>16</sup>. Во французской литературе XIX века также существовала осознанная тенденция к эстетическому политеизму, особенно отчетливая у Нерваля, Флобера, парнасцев.

Нерваль в одном из сонетов своих «Химер» («Les chimères», 1854), высказал еретическую мысль о грядущем и желанном возвращении многобожия:

Те боги вновь придут, плач не напрасен твой –  
Нам время возвратит эпохи древней строй!

(«Delfica», перевод Ю.Голубца)<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> *Gusdorf G.* Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières. Paris: Payot, 1972. P. 45; *Certeau M. de.* L'écriture de l'histoire. Paris: Gallimard, 1975. P. 160.

<sup>15</sup> См.: *Starobinski J.* Fable et mythologie aux XVIIe et XVIIIe siècles / *Starobinski J.* Le remède dans le mal. Op. cit. P. 258 sq.

<sup>16</sup> *Ницше Ф.* Сочинения. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 131.

<sup>17</sup> *Нерваль Ж. де.* Дочери огня. Ленинград: Худож. лит., 1985. С. 402. Ср. оригинал: «Ils reviendront ces dieux que tu pleures toujours! / Le temps va ramener l'ordre des anciens jours...». – *Nerval G. de.* Œuvres complètes. Т. III. Paris: Gallimard, 1993 P. 647 (Bibliothèque de la Pléiade).

В мистической новелле «Изида» («Isis», сб. «Дочери огня», 1854), опираясь на установленное немецкими историками и теологами структурное сходство разных религиозных культов, он задается вопросом – а нельзя ли заново воскресить их, уже не ту или иную религию отдельно, а *все сразу*?

Если последовательный упадок верований привел к такому результату, то, быть может, утешительнее было бы впасть в противоположную крайность, вернувшись к иллюзиям прошлого? [...]

Не следует ли соединить все эти разные формы одной и той же идеи, не великолепа ли была эта теогоническая идея – побудить людей к почитанию небесной матери, чье дитя – надежда мира?<sup>18</sup>

Гюстав Флобер писал 30 марта 1857 года м-ль Леруайе де Шантепи:

...меня больше всего привлекает религия. То есть все религии вообще, одна не более, чем другая. Каждый догмат в отдельности меня отталкивает, но чувство, его породившее, представляется мне самым естественным и самым поэтичным из всех человеческих чувств. Не люблю тех философов, что видели в религии одно лишь филятельство и глупость. Я нахожу в ней инстинкт и потребность, а потому одинаково уважаю негра, целующего свой фетиш, и католика, преклоняющего колена пред Сердцем Иисусовым<sup>19</sup>.

В этом высказывании присутствуют сразу два мотива: и равноправие разных культов, и чувство единой субстанции религиозного инстинкта, который одушевляет все эти разные формы религии.

Друг Флобера, близкий к «Парнасу» поэт и драматург Луи Буйе задумывал «роман о язычниках V века, в противовес “Мученикам”»<sup>20</sup>. Молодой Поль Верлен в своем первом, «парнасском» сборнике «Сатурновские стихотворения» («Poèmes saturniens», 1866) провозгласил программный для этого направления эстетический политеизм в поэтической строке о «высших поэтах», которые «чтят Богов и не верят в них»<sup>21</sup>.

Эстетический политеизм практиковали и другие парнасцы – как на уровне сюжетных предпочтений («Античные поэмы» и «Варварские поэмы»

---

<sup>18</sup> *Nerval G. de*. Op. cit. Т. III. P. 619, 622.

<sup>19</sup> *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма. Статьи. Т. 1. М.: Худож. лит., 1984. С. 391.

<sup>20</sup> Там же. Т. 2. С. 308 (предисловие к «Последним песням» Л. Буйе, 1872). «*Мученики*» – христианская поэма в прозе Шатобриана («*Les martyrs*», 1809).

<sup>21</sup> «Эпилог» «Сатурновских стихотворений». Оригинал: «*Ce qu'il nous faut a nous, les Suprêmes poètes / Qui vénérans les Dieux et qui n'y croyons pas...*». — *Verlaine P.* Œuvres poétiques. Paris: Classiques Garnier, 1969. P. 61. Комментатор цитируемого издания Жак Робише отмечает (*Ibid.* P. 543), что это своеобразное отношение к «Богам» разделял с парнасцами и Эрнест Ренан в своей «Жизни Иисуса» (1863).

(«Poèmes antiques», «Poèmes barbares») Леконта де Лиля, «Изгнанники» («Les exilés») Теодора де Банвиля<sup>22</sup>), так и на уровне разработанных интеллектуальных концепций. Поэт и ученый-эллинист Луи Менар в диссертации «Мораль до философов» («La morale avant les philosophes», 1860) отдает предпочтение греческому политеизму перед монотеизмом древних евреев, непосредственно возводя их различие к философским категориям субстанции и формы:

Сравнивая между собой скупую на прилагательные еврейскую поэзию и невероятное богатство эпитетов в языке Гомера, нетрудно догадаться, что *в первой преобладает идея субстанции и единства, а во втором – идея разнообразия и формы*<sup>23</sup>.

В книге стихов и прозы «Грезы язычника-мистика» (1876), развивая эту мысль, он рисует сцену экуменической беседы религиозных мыслителей, принадлежащих к разным учениям и вероисповеданиям позднеантичной цивилизации (христианина, гностика, язычников), которые хорошо понимают друг друга; изображает гибель последнего жреца Изиды от рук алчных христианских монахов, которые охотятся за сокровищами языческой богини и сжигают сберегавшиеся ее жрецами священные тексты древних; воспевают императора Юлиана, с памяти которого «запоздалая справедливость однажды сотрет данное ему ненавистью имя Отступника»<sup>24</sup>.

Необычным проявлением религиозного релятивизма может считаться и книга Ш.Бодлера, посвященная наркотикам и озаглавленная «Les paradis artificiels» (1860). По-русски обычно переводят «Искусственный рай», скрадывая тот факт, что в оригинале название имеет форму множественного числа. С точки зрения ортодоксального богословия, это название еретическое: в рамках религиозного сознания и даже по нормам русского языка ни о каких «парадизах» во множественном числе говорить нельзя, рай может быть только один, подобно тому как един Бог. Напротив, *ад* во многих языках имеет множественное число (французское *les enfers* или русское «преисподняя») – изначально не женский род единственного числа, а средний род множественного). В заголовке своей книги Бодлер подверг сомнению субстанциально-

---

<sup>22</sup> Этот поэтический сборник Банвиля (1867) открывается стихотворением «Изгнание богов» («L'exil des Dieux», 1865), прямо развивающим тему шиллеровских «Богов Греции».

<sup>23</sup> *Ménard L. Rêveries d'un païen mystique. Paris: Guy Trédanel, 1990. P. XVII* (цит. по вступительной статье Ж.Ромейе Дербе; курсив наш).

<sup>24</sup> *Ibid. P. 170.*

монистическое мышление, намекая на то, что в переживании рая, экстаза возможны разные формы, в зависимости от опыта того или иного человека. Впрочем, в подтексте сохраняются и «субстанциальные» мотивы: ведь средством индивидуально-релятивного мистического опыта служит магическое, психоделическое *вещество*...

## Разрушение и созидание

История понятия культуры (вернее, «цивилизации», если пользоваться термином, бытовавшим во французском культурном регионе) показывает, что в XVIII–XIX веках оно систематически связывалось с идеей *смягчения нравов*. Приведем одну позднюю цитату, любопытную тем, как необычен в ней цивилизующий, смягчающий нравы субъект: это *народ*, ставший из «воспитуемого» «воспитателем». Речь идет о социалистической «Книге народа» («Le livre du peuple», 1838) Фелисите-Робера де Ламенне:

Иные из них [«людей народа». – С.3.] также, вопреки тысячам препон, толкаемые и поддерживаемые своим гением, развивают и совершенствуют искусства, словесность, науки, которые *смягчают нравы, цивилизуют нации*, окружают их тем ярким сиянием, которое называют славой, одним словом, образуют один из источников – и самый плодотворный из всех – общественного процветания<sup>25</sup>.

Такое почти синонимическое употребление понятий «смягчение нравов» и «цивилизация» подразумевает, что цивилизация подавляет или по крайней мере вводит в строгие рамки *насилие*. За этим представлением стоят два социально-политических процесса: во-первых, утвердившаяся в XVIII веке монополия государства на насилие, то есть запрет частного насилия, феодального самоуправства, а во-вторых, постепенное ослабление, особенно после Французской революции, социальной роли дворянства – сословия, генетически и идеологически нацеленного на воинские подвиги и доблести, связанные с применением насилия. Во французской литературе это прослеживается в упадке такого жанра, как ода на подвиги и победы. Буало в XVII веке писал оды на воинственные деяния Людовика XIV, молодой Гюго еще в 20-е годы XIX века посвящал оды событиям революционных и наполеоновских войн, но с распространением гуманистической идеологии военное разрушение все больше теряет свой эпический ореол и предстает как бессмысленная жестокость; в поисках заменяющего его поэтического объекта

---

<sup>25</sup> *Lamennais F.-R. de. Paroles d'un croyant. Paris: Henri Beziat, 1936. P. 105.* Курсив наш.

начинают обращать больше внимания на насилие не человеческого, а стихийного происхождения.

Как известно, древнеримская культура фактически «не заметила» гибель Помпей, не оставив сколько-нибудь заметных откликов на это событие. В дальнейшем культура стала смотреть на подобные вещи иначе<sup>26</sup>: Вольтер создает поэму о разрушении Лиссабона (от землетрясения 1755 года), Пушкин в России не только пишет собственную поэму о наводнении Петербурга («Медный всадник»), но еще и включает в нее пародийное упоминание о графе Хвостове, который «звучными стихами» пел «несчастье невских берегов», то есть фактически цитирует чужую оду на стихийное бедствие. Во французской литературе романтизма тот же Гюго открывает свой первый собственно романтический сборник «Восточные мотивы» («Les Orientales», 1829) большой поэмой «Небесный огонь» («Le feu du ciel»), изображая в ней палящую тучу, посланную небесами на Содом и Гоморру: здесь насилие хотя еще и мотивировано божественным правосудием, но осуществляется в стихийно-природной форме.

Нельзя, конечно, утверждать, что мотивы «природного» насилия вытеснили из литературы тематику военных разрушений: в тех же «Восточных мотивах» Гюго сразу за «Небесным огнем» следует стихотворение «Канарис», воспевающее именно разрушительные доблести греческого героя-моряка (оно будет подробнее анализироваться ниже, в главе 3). Тем не менее в целом в XIX веке все же преобладает тенденция изображать разрушение как стихийно-энтропический<sup>27</sup> реванш природы над культурой, и соответственно усилия цивилизации направляются на защиту от стихии, на *защиту культуры*. Эта эпохальная идея современности возникла вместе с романтизмом.

Важный показатель данного процесса – изменения в эстетике руин<sup>28</sup>. В живописи она возникла еще с XVII века, у Монсу Дезидерио (Франсуа-

---

<sup>26</sup> Катастрофическая гибель Помпей сделалась в XIX веке (главным образом в Англии) темой ряда романов, получивших название «школы катастроф»; образцом ее считаются «Последние дни Помпеи» (1834) Э.Булвер-Литтона.

<sup>27</sup> Идея энтропии широко распространилась в литературном сознании XIX века через второе начало термодинамики, понятое как пророчество о «тепловой смерти» Вселенной (эта научно-эсхатологическая тема обсуждается, например, в нескольких романах Жюль Верна). Энтропия, утрата различий, есть не что иное как возвращение множественных форм к единообразию субстанции, то есть здесь оппозиция разрушения/созидания смыкается с противоположностью субстанциального и формального мышления.

<sup>28</sup> См.: *Зенкин С.Н.* Из новейшей истории руин / *Arbog mundi* (Мировое древо). Вып. 7. М., 2000. С. 61–66.

Дидье де Номе) и Клода Лоррена, а позднее, в XVIII столетии, широко практиковалась Юбером Робером и другими художниками. Одновременно руины (часто искусственные, специально сооруженные) составляли часть садово-паркового искусства преромантической эпохи, теоретики которого рекомендовали, между прочим, сохранять и имитировать прежде всего «природные» руины, которые не навевают неприятных мыслей о злой человеческой воле, разрушающей здания. Так, в Англии лорд Кеймс (Kames) в «Элементах критики» (1762) высказывался

...против размещения в садах и парках классических руин [...]. Как он объяснял, готические руины символизируют собой торжество времени над искусством, без неприятных намеков на насильственное завоевание<sup>29</sup>.

Руины – это наглядное проявление энтропии, возвращения творений культуры в природу, а ее форм – в сплошную и абстрактную субстанцию<sup>30</sup>. Они стали емкой художественно-философской метафорой, выражавшей бренность всего сущего; в таком смысле они фигурируют, например, у К.-Ф. де Вольнея («Руины, или Размышление о революциях империй», «*Les ruines ou Méditation sur les révolutions des empires*», 1791) или у Дидро, который писал в «Салоне 1767 года» по поводу картин Юбера Робера:

Мысли, вызываемые во мне руинами, величественны. Все уничтожается, все гибнет, все проходит. Остается один лишь мир. Длится одно лишь время<sup>31</sup>.

Для человека XVIII века руины – место если не эйфорическое, то все же благоприятное, своего рода *locus amœnus* современной эпохи, где можно отвлечься от суеты, «почувствовать себя более свободным, более одиноким, более принадлежащим себе, более близким к себе»<sup>32</sup>. Однако в XIX веке, у романтиков, переживание руин изменилось. Во-первых, в них стало все чаще ощущаться, в духе готической прозы, мрачно-угрожающее, хтоническое начало. Так, в повести Шарля Нодье «Мадемуазель де Марсан» («*Mademoiselle de Marsan*», 1832) полуразрушенная башня *Torre Maladetta* («Проклятая башня») становится местом душераздирающей драмы голода, которую переживают запертые в ней герои; башня, архитектурное сооружение, устремленное ввысь, предстает в виде могилы, подземелья, где они заживо похоронены.

---

<sup>29</sup> Цит. по: *Goldstein L. Ruins and Empire: The Evolution of a Theme in Augustan and Romantic Literature*. Pittsburg UP, 1977. P. 7.

<sup>30</sup> В XX веке философско-психологическую интерпретацию этой эстетики дал Георг Зиммель в статье «Руина». – См.: *Зиммель Г. Избранное*. Т. 2. М.: Юрист, 1996. С. 227–233.

<sup>31</sup> *Diderot D. Œuvres complètes*. Т. XVI. Paris: Hermann, 1990. P. 338.

<sup>32</sup> *Ibid.* P. 339.

С другой стороны, вместо консервации и искусственной имитации руин в художественной деятельности романтической эпохи преобладает мотив их *реставрации*, хронологически совпавший с политической Реставрацией и зачастую идеологически окрашенный этим соседством. Так, в 1820-е годы во Франции шел спор о «черной банде», то есть о земельных спекулянтах, которые скупали у обедневших в Революцию аристократов поместья и распродавали по частям мелким собственникам, а те ничтоже сумняшеся сносили стоявшие там феодальные замки. Молодой Гюго в оде, которая так и называется – «Черная банда» («La bande noire», 1823, сб. «Оды и баллады»), защищает архитектурные памятники:

О обломки! руины Франции,  
Вотще защищает их наша любовь,  
Обители радости или страданий,  
Старинные памятники юного народа!<sup>33</sup>

Либеральный публицист Поль-Луи Курье, со своей стороны, возражал, что новые хозяева, быть может, и не очень уважают феодальные руины, зато рачительнее хозяйствуют на земле, способствуя процветанию современной Франции:

...скажу вам откровенно, что я перехожу на сторону «черной банды», которая, по-моему, имеет больше заслуг, чем «белая банда», лучше служит государству и королю [...] Тут прямая польза и большая выгода, я считаю, и для страны и для бесконечного числа частных лиц<sup>34</sup>.

Эти споры о приватизации имели четкую культурную окраску: «демократическая» точка зрения Курье мотивировалась внекультурными соображениями экономической эффективности и социальной справедливости, тогда как за «реакционной» позицией романтика Гюго стояло новое понятие культуры, которую нужно беречь от разрушения. Та же идеология проявилась в «Соборе Парижской богородицы» («Notre-Dame de Paris», 1831), где Гюго скорбит о неизбежной гибели всей готической культуры, или в архитектурных реставрациях Э.-Э.Виолле-ле-Дюка, которые осуществлялись на протяжении XIX века. Историческая достоверность этих реставраций вызывала споры, но зато они позволяли устранять, редуцировать руины, превращать их в полноценные «памятники». Современная эпоха, при всем своем пафосе разрыва с прошлым,

---

<sup>33</sup> Ср. оригинал: «O débris! Ruines de France, / Que notre amour en vain défend, / Séjours de joie ou de souffrance, / Vieux monuments d'un peuple enfant!» – *Hugo V. Odes et ballades. Les Orientales*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968. P. 88.

<sup>34</sup> «Бесхитростная речь Поля-Луи, виноградаря из Ла Шавоньер...» – *Курье П.-Л. Памфлеты*. М.: Гослитиздат, 1957. С. 134.

дорожит старинными зданиями, а их утрату переживает как катастрофу. Это касается, помимо прочего, и их гибели в ходе революций. Революция XVIII века сделала главным национальным праздником Франции день взятия и *разрушения* Бастилии, зато восемь десятилетий спустя пожар Парижа в последние дни Коммуны был повсеместно (кроме, быть может, жившего в Лондоне Карла Маркса) пережит как нетерпимое варварство; ср. его описание на последних страницах романа Золя «Разгром» («La débâcle», 1892)<sup>35</sup>.

Архитектурные руины были не единственным предметом реставраторских усилий (осуществлявшихся как в реальности, так и в символической сфере, через пропаганду, поэтическую разработку темы и т. д.). Сохранению подлежали также старинные *книги*. В свое время Луи-Себастьян Мерсье нисколько не скандализировался, рассказывая, как люди будущего сжигают, в порядке «жертвоприношения истине», все «опасные» или хотя бы «легкомысленные» книги<sup>36</sup>. В послереволюционной Франции общим местом стало, наоборот, бережное сохранение всех старых книг, и, скажем, Шарль Нодье (долгое время бывший директором Библиотеки Арсенала) посвятил множество больших и малых сочинений библиофильству, вплоть до создания особого жанра «библиофильской новеллы», о котором пойдет речь чуть ниже<sup>37</sup>. Недавно Мишель

---

<sup>35</sup> Более поздним примером тех же умонастроений является публицистическая кампания в «защиту храмов» периода первой мировой войны, когда самые разные авторы, от уже знаменитого Ромена Роллана до никому еще не известного Жоржа Батая, выступали с памфлетами против «варварства» немецкой армии, громившей своими пушками Реймский собор и другие памятники архитектуры. Марсель Пруст в 1918 году выпускает сборник «Памяти убитых церквей» («A la mémoire des églises assassinées»), подразумевая, что соборы погибают от огня артиллерии, но также и оттого, что сама безбожная цивилизация оставляет их в заброшенности и лишает их «души».

<sup>36</sup> «Мы с общего согласия свезли на обширную равнину все те книги, которые сочтены были либо легкомысленными, либо бесполезными, либо опасными [...]. Всю эту устрашающую груду мы подождгли, и это было как бы жертвоприношение истине, здравому смыслу и хорошему вкусу. Пламя поглотило потоки человеческих глупостей, как древних, так и новых». – *Мерсье Л.-С.* Год две тысячи четыреста сороковой [1771]. Л.: Наука, 1977. С. 92. Цивилизованность такого аутодафе (в отличие от «сарацинов, которые шедеврами топили свои бани») рассказчик усматривает в том, что из уничтоженных книг было сохранено все мало-мальски ценное в форме «экстрактов в небольших книжках», сделанных «людьми, обладающими здравым умом» (Там же).

<sup>37</sup> О параллелизме защиты памятников архитектуры и литературы пишет В.А.Мильчина в предисловии к русскому изданию библиофильских текстов Нодье: «В первой трети XIX века библиофильство и библиография носили во Франции своеобразный характер. В послереволюционной Франции многим памятникам старины, начиная со средневековых замков и кончая книгами, грозила гибель: их скупали и нередко



Эспань отметил и связь между культом руин и возникновением современной филологии в эпоху романтизма: в самом деле, филология занимается старинными изданиями и рукописями, «отбросами» и «остатками» творчества<sup>38</sup>. Архитектурные памятники, старинные книги, рукописи – все это явления формальные и релятивные *par excellence*, абсолютно индивидуальные, не похожие друг на друга культурные объекты.

Наряду с пафосом сохранения и реставрации предметов прошлого («археологии» в широком смысле слова), в XIX веке повышенную ценность получают созидательные поступки людей, именно они теперь рассматриваются как главные достопамятные события, в противоположность воинским подвигам. Даже само военное разрушение, истребительное сражение может трактоваться не как самоценное событие, а лишь как предмет вторичного творческого воссоздания. Так, Теофиль Готье в стихотворении «Фермодонт» («*Le Thermodon*», 1838) подробно описывает картину Рубенса (точнее, гравюру с нее), изображающую битву:

У меня в кабинете есть грандиозное сражение,  
Которое бьется и вьется бесформенной змеей  
И видом своим приковывает к себе изумленный взор;  
С гравюры словно слышен глухой шум,  
Она звенит, как старые доспехи,  
И безмолвная бумага будто исторгает крики.  
Мост, по которому стремится обезумевшая толпа,  
Радугой резни взметнул свою громадную арку  
И этой каменной рамой окружает всю картину;  
Сквозь арку виден город в огне,  
Над ним клубятся длинные витые потоки дыма,  
И их красный отсвет блестит и дрожит на воде<sup>39</sup>.

---

уничтожали люди, даже не подозревавшие об их ценности. Появилось даже новое ремесло – «книжное живодерство»: «специалисты» сдирали с книг богатые переплеты и пускали сафьян или телячью кожу на изготовление женских туфелек, а бумагу – ту, что получше, – на кульки для бакалейщиков (та, что похуже, попадала в чан бумажника и служила для изготовления картона). Нодье одним из первых начал ту борьбу за сохранение памятников французской культуры – и словесных, и архитектурных, и живописных, – которую вскоре продолжил его знаменитый современник Виктор Гюго». – *Мильчина В.А.* О Шарле Нодье и его книжных пристрастиях / *Нодье Ш.* Читайте старые книги. Кн. I. М.: Книга, 1989. С. 12.

<sup>38</sup> См.: *Espagne M.* De l'archive au texte: Recherches d'histoire génétique. Paris: Presses universitaires de France, 1998. P. 27–46.

<sup>39</sup> Ср. оригинал: «J'ai, dans mon cabinet, une bataille énorme, / Qui s'agite et se tord comme un serpent difforme, / Et dont l'étrange aspect arrête l'œil surpris; / On dirait qu'on

Следуя обычной для себя технике экфрасиса, или «транспозиции искусств», Готье излагает в стихах произведение живописи на сюжет античной легенды – избиения амазонок и разрушения их города на реке Фермодонт. Между уничтожающей все формы стихией разрушения (битва уподобляется «бесформенной змее», которая хаотически «бьется и вьется») и выражающим ее поэтическим словом оказывается помещена дополнительная, посредующая эстетическая инстанция – живописное полотно Рубенса, чья прекрасная форма, совершенная композиция воссоздается с применением точных технических терминов: например, мост служит внутренней каменной «рамой», которая «окружает всю картину». В результате уже на тематическом уровне мотив разрушения прекрасных форм (истребления женщин-воительниц)<sup>40</sup> подменяется мотивом художественного творчества, дважды редуцируясь при своем переносе на картину и гравюру; пользуясь характерной метонимией из жаргона художников, поэт говорит «сражение» вместо «батальное полотно», в результате чего «грандиозное сражение» парадоксально сокращается до комнатных масштабов: «У меня в кабинете есть грандиозное сражение...»<sup>41</sup>. В ослабленном виде та же коллизия и тот же художественный прием разработаны в стихотворении Готье «Нереиды» («Les Néréides», сборник «Эмали и камни», «Emaux et camées», 1852): богини морской стихии исчезают, уходят в глубину, чтобы избежать гибели под лопастями надвигающегося парохода, – и эта гротескно-символическая картина описана именно как картина, акварель конкретного современного художника, чья польская фамилия «не в ладу с метром и рифмой» французского языка; то есть процесс разрушения и упадка античного политеизма представлен здесь как предмет искусства<sup>42</sup>.

---

entend, avec un sourd murmure, / La gravure sonner comme une vieille armure, / Et le papier muet semble jeter des cris. / Un pont, par où se rue une foule en démence, / Arc-en-ciel de carnage, ouvre sa courbe immense, / Et, d'un cadre de pierre, entoure le tableau; / A travers l'arche, on voit une ville enflammée, / D'où montent, en tournant, de longs flots de fumée, / Dont le rouge reflet brille et tremble sur l'eau». – *Gautier Th.* La comédie de la mort. Paris: Désessart, 1838. P. 339–340.

<sup>40</sup> Готье не дает никакого рационально-тактического описания битвы, представляет ее как стихийное побоище, бесформенное не только на внешний взгляд, но и по своей сути. В массе сражающихся не выделяется ни одна фигура, зато живописуются отрубленные члены, потоки крови и трупы, увлекаемые рекой.

<sup>41</sup> О «домашности» как формообразующем начале творчества Готье см. в нашей статье «Геофиль Готье и «искусство для искусства»». – *Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Цит. соч. С. 171–180.

<sup>42</sup> Технику экфрасиса переняли у Готье поэты-парнасцы; так, не исключено, что сонет Ж.-М. де Эредиа «Фермодонт» («Le Thermodon», сб. «Трофеи», 1893) написан «с оглядкой» на одноименное стихотворение Готье. Живописная техника заметна

Тот факт, что культура отдает предпочтение мотивам созидания и с их помощью сглаживает, вытесняет мотивы разрушения, – соотносится с представлением о культурном релятивизме, потому что разрушение, как жертвенное пламя, все нивелирует, сводит к неразличимому состоянию небытия; напротив, созидание каждый раз образует новые, отличные друг от друга формы. Как известно, в мифологии разных народов и эпох различаются два типа культурного героя: богатырь-разрушитель и творец-созидатель. В романтической литературе растет интерес к фигурам героя-творца (таким как Прометей)<sup>43</sup>: за пределами французского культурного региона он был теоретически обоснован в книге Томаса Карлейля «Герои и культ героев» (1841), а во Франции его высказывал еще в «Письмах женеvского обитателя» («Lettres d'un habitant de Genève», 1803) Сен-Симон, противопоставляя промышленность, изобретательство и творчество воинским подвигам:

Счастливы те минуты, когда честолюбие, видящее величие и славу только в приобретении новых знаний, покинет нечистые источники, которыми оно пыталось утолить свою жажду. Источники ничтожества и спеси, утолявшие жажду только невежд, воителей, завоевателей и истребителей человеческого рода, вы должны иссякнуть, и ваш приворотный напиток не будет больше опьянять этих надменных смертных! Довольно почестей Александрам! Да здравствуют Архимеды!<sup>44</sup>

«Воители, завоеватели и истребители человеческого рода» метафорически связываются с сакральной *субстанцией*, с пьянящим магическим напитком. Чтобы на их место пришли открыватели и созидатели «Архимеды», «источник» этой субстанции должен иссякнуть.

Еще решительнее то же убеждение выражено в большом стихотворении Виктора Гюго «Волхвы» («Les Mages») из сборника «Созерцания» («Les contemplations», 1856), где в единой экуменической и космополитической картине сводятся вместе и прославляются как подлинные вожди и просветители человечества разнообразие творческие люди – философы, художники, поэты, религиозные реформаторы и т. д., но не герои-полководцы. Во

---

и здесь, в искусном комбинировании визуальных точек зрения на битву, которая сначала изображается с общеобзорной точки, откуда-то сверху, а затем – снизу, из устья реки, несущей в море тела убитых амазонок; впрочем, отсылка к живописному источнику отсутствует, и его можно только гипотетически предполагать.

<sup>43</sup> Ср. драму П.Б.Шелли «Освобожденный Прометей» (1819) и роман его жены Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818) – критически-отрицательную версию прометеевского мифа. См. об истории этого мотива: *Trousseau R. Le thème de Prométhée dans la littérature européenne. Genève, 1964.*

<sup>44</sup> Сен-Симон К.-А. Избр. соч. Т. 1. Цит. изд. С. 114–115.

французской культуре XIX века, как известно, происходил важный процесс сакрализации писателя, вырабатывался «миф о Поэте», который стал привычным для романтиков и парнасцев<sup>45</sup>. Из скромного ремесленника поэт-творец становился представителем аристократии духа, сменяющей аристократию шпаги; в литературе его изображали – то есть он сам изображал себя – в облике «волхва», пророка и вождя, «могучего и одинокого», словно Моисей в одноименной поэме Альфреда де Виньи (сб. «Древние и современные поэмы», «*Poèmes antiques et modernes*», 1826) и «волхвы», воспеваемые в разных произведениях Гюго (таких, как трактат «Вильям Шекспир»; см. подробнее ниже, в главе 3). Все это разные варианты сакральной личности художника-производителя, на уровне более прозаических, профанных ценностей сближающегося с тем производителем-«промышленником», на которого возлагал свои надежды Сен-Симон<sup>46</sup>.

Впрочем, уже в рамках мифа о поэте-творце нашлось место, в порядке компенсации, и для традиции жертвенного разрушения. Дело в том, что одной из эстетических программ, связанных с мифом о Поэте, являлось «искусство для искусства» – идеология свободного творчества, неподвластного никаким внехудожественным целям (моральным, политическим). Но, с другой стороны, «искусство для искусства» именно в силу своей бесцельности сближалось с жертвенным расточением сил и средств; просто теперь расточение осуществлял не аристократический меценат, как в классической культуре, а сам художник, занявший место жреца. Творчество включает в себя «трату» как свой непереносимый элемент, как возможность обратного нисхождения от культурных форм к сакральной субстанции<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> См.: *Bénichou P. Le sacre de l'écrivain. Op. cit.; Abastado C. Mythes et rituels de l'écriture. Op. cit.*

<sup>46</sup> Как известно, Сен-Симон включал в категорию «промышленников» не только предпринимателей, инженеров, ремесленников, но и рабочих. В принципе и в литературе образ производителя-творца мог бы воплотиться в фигуре Пролетария – но реальных, сколько-нибудь убедительно разработанных версий такой мифологии XIX век не дает. Раннесоциалистическая литература представляла пролетариев скорее жертвами угнетения, рабами, выполняющими тяжкую, но абстрактную, совершенно нетворческую работу («Жерминаль» («*Germinal*») Золя); в роли же сознательного труженика, переживающего свой труд как творчество, охотнее изображали вольного ремесленника («Мельник из Анжибо» Жорж Санд, «*Le meunier d'Angibault*», 1845).

<sup>47</sup> В XX веке это парадоксальное сочетание двух начал было глубоко концептуализировано Жоржем Батаем («Понятие траты», «*La notion de dépense*», 1933).

## Текст и артефакт

Во французском языке понятия «словесности» и «искусства» находятся в двусмысленных отношениях. С одной стороны, признается, что словесность – одно из искусств, с другой стороны, в обычном словоупотреблении она выносится за рамки искусства (в выражениях типа *les lettres et les arts*): искусство – одно, а поэзия – нечто другое. В какой-то мере это, конечно, оправдано, в частности потому, что у словесного творчества и у визуальных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры) принципиально разный модус существования. Нельсон Гудмен предложил различать их как аллографический и автографический модусы<sup>48</sup>. Эстетический объект автографического искусства, артефакт, привязан к конкретному вещественному носителю (полотну, зданию) и не может быть адекватно скопирован в другом носителе (копия – это заведомо неполноценное воспроизведение); напротив того, эстетический объект аллографического искусства – в частности, литературный текст – находится в виртуальном пространстве абстрактных моделей, не совпадая ни с одним из многочисленных экземпляров издания, в котором он может быть осуществлен. Понятно, что текст универсальнее артефакта, что аллографический способ эстетического бытия более универсален, тогда как автографический – более релятивен, поскольку связан с частными, случайными особенностями того или иного материального объекта. Литература XIX века в своем самосознании и творческой практике осуществляет сдвиг в представлениях о ценности: последняя все больше уподобляется не столько тексту, сколько артефакту.

Вернемся вновь к соотношению поэзии и архитектуры в романтическую эпоху, о чем уже говорилось выше в связи с готическими руинами. В «Соборе Парижской богородицы» Гюго, как известно, проводит различие двух эпохальных типов культуры – готической, основанной на зодчестве, и новоевропейской, главным началом которой являются книгопечатание и литература; там же он устами одного из персонажей высказывает знаменитую формулу «это убьет то», то есть книгопечатание должно убить готическую архитектуру. Любопытно при этом, что сам собор Парижской богородицы в романе Гюго, хоть и является монументальным артефактом, но несет *на себе* текст: слово «*anankè*», начертанное на нем, резюмирует главное содержание всего романного сюжета. В известном смысле собор-артефакт представляет собой материальную основу текста, хранилище текста. Еще писатель конца XVIII века Антуан де Ривароль замечал в одном из афоризмов, что «египетские пирамиды

---

<sup>48</sup> См.: Goodman N. *Languages of Art*. Indianapolis – New York: Bobbs-Merrill, 1968.

суть древнейшие библиотеки рода людского»<sup>49</sup>, – подразумевая, что обилие значащих рисунков и надписей превращает подобные памятники в настоящие тексты. В конце XIX века Джон Рёскин в Англии и его почитатель Марсель Пруст во Франции сознательно занимались «чтением» готических соборов, то есть превращением каменных артефактов в подобие текстов; одна из книг Рёскина, переведенная и прокомментированная Прустом, называется «Амьенская Библия» (1885) – подразумевается Библия, «рассказанная» скульптурами Амьенского собора<sup>50</sup>.

Люди романтической эпохи словно недовольны абстрактностью, «документальностью» чистого текста и ищут ему «монументальное» основание в виде архитектурного сооружения. Текст существует лишь постольку, поскольку начертан на стене собора, на бронзовых скрижалях<sup>51</sup> – вообще, поскольку его конкретное материальное бытие значит не меньше его смыслового содержания.

Выше уже кратко упоминались «библиофильские новеллы» Шарля Нодье. В юмористическом рассказе «Библиоман» («Le bibliomane», 1831) автор, сам знаменитый библиофил, рисует как бы свой комический автопортрет. Герой рассказа Теодор славится своей образованностью, и его уединенная жизнь, посвященная книгам, наводит «некоторых знакомых на мысль, что он сочиняет книгу, призванную заменить все книги на свете, но мысль эта была совершенно ложной. Теодор был человеком слишком начитанным, чтобы не знать, что такая книга уже написана триста лет тому назад. Это тринадцатая глава первой книги “Гаргантюа и Пантагрюэля”»<sup>52</sup>.

Идея книги, «призванной заменить все книги на свете», – выражение тотализирующего, не-релятивистского представления о культуре: все тексты не просто являются абстрактными объектами, манифестируясь во множе-

---

<sup>49</sup> *Rivarol A. de. Discours sur l'universalité de la langue française, suivi des Pensées, maximes, réflexions. Paris: Belfond, 1966. P. 204.*

<sup>50</sup> Статья Пруста «Джон Рёскин», включенная в его сборник «Памяти убитых церковью» (1918), входила в его предисловие к переводу «Амьенской Библии» (1904), а до этого публиковалась отдельно в 1900 году, на самом рубеже двух веков.

<sup>51</sup> Несколько курьезное проявление такой тенденции содержится в большой поэме Альфонса де Ламартина «Падение ангела» («La chute d'un ange», 1838), действие которой происходит в ветхозаветную эпоху. Фигурирующий в поэме святой отшельник собственноручно покрывает письменами медные листы-скрижали, и послушный ему орел уносит их в клюве, чтобы сбросить над площадями нечестивых городов, напоминая их жителям божественный завет: своеобразный сакральный, но по сути едва ли не пародийный вариант политических листовок-прокламаций.

<sup>52</sup> *Нодье Ш.* Читайте старые книги. Цит. изд. Т. 1. С. 34.

стве реальных книг, но еще и сами поддаются редукции, резюмированию в рамках некоего сверткста. Подобный фантазм систематически проявляется в истории, от каббалистических интерпретаций Торы до мечты Стефана Малларме о Книге – «орфическом истолковании Земли»; однако у Нодье эта идея гротескно дискредитирована: идеальная книга, уже известная мудрому Теодору, – это глава из романа Рабле под названием «О том, как Грангузье распознал необыкновенный ум Гаргантюа, когда тот изобрел подтирку»...

Отказавшись сознательно от несбыточных поисков абсолюта и создания сверхкниги, вбирающей в себя все возможные варианты культуры, герой Нодье посвящает все свои усилия познанию и коллекционированию этих самых вариантов – даже не самих текстов, а их материальных воплощений, книжных изданий. Его интересует не столько содержание произведения, сколько уникальность конкретного экземпляра. Иначе говоря, книга для него из разряда *текстов* переходит в разряд *артефактов*. Теодор умирает от огорчения, после того как ему по несчастливой случайности не удалось приобрести некий экземпляр старинной книги, обладавший ничтожным отличием по формату от всех прочих экземпляров того же издания; эта комическая смерть имеет символическое значение – в лице Теодора гибнет тип книжного коллекционера, сам по себе образующий достояние релятивной культуры. В более позднем тексте «Любитель книг», опубликованном в знаменитом сборнике физиологических очерков «Французы в их собственном изображении» («Les Français peints par eux-mêmes», 1841)<sup>53</sup>, Нодье описывает «библифила» – «тип, который стоит запечатлеть, ибо все идет к тому, что вскоре он исчезнет [...] это человек с умом и вкусом, влюбленный в творения гения, фантазии и чувства»<sup>54</sup>. Библиофил *разбирается* в книгах, рассматривает их как множество неповторимых индивидуальных форм, духовных и материальных вместе; напротив, библиоман (слово имеет здесь несколько иной смысл, чем в одноименном рассказе Нодье) «сваливает книги в кучу, не читая»<sup>55</sup>, и Нодье приводит в пример разбогатевшего книжного коллекционера, который «завалил шесть шестизэтажных особняков шестьюстами тысячами книг самого разного формата; они лежали там

---

<sup>53</sup> Жанр физиологических очерков и их сборники, подобные «Французам в их собственном изображении», представляют собой характерное выражение культурного релятивизма – но одновременно и усилие литературы, соперничающей, подобно Бальзаку, с «переписью населения», преодолеть относительность «типов» (в данном случае не столько культурных, сколько человеческих), зафиксировать и изобразить все их многообразие.

<sup>54</sup> *Нодье Ш.* Цит. изд. Т. 2. С. 169–170.

<sup>55</sup> Там же. С. 177.

грудами, напоминая то ли каменные стены, сложенные циклопами без извести и цемента, то ли галльские могильники. В самом деле, это были настоящие кладбища книг»<sup>56</sup>. В коллекции «библиомана» разнообразные произведения и издания – как тексты, так и артефакты культуры – сливаются в сплошную и мертвую массу-субстанцию, и опасность, грозящая культуре, выражается, по мысли Нодье, не только в физической гибели книг, но и в вымирании людей, способных их понять и оценить.

В 1836 году пятнадцатилетний Гюстав Флобер написал новеллу, озаглавленную почти так же, как и рассказ Нодье 1831 года, – «Библиомания» («Bibliomanie»); впрочем, источником сюжета, как считают, был не столько текст старшего романтика, сколько реальный случай из уголовной хроники того же года. Герой флюберовской новеллы, испанец-библиофил с итальянским именем Джакомо, признается в ряде убийств, совершенных с целью похищения уникальных экземпляров старинных книг и рукописей. Из текста не ясно, правдивы ли эти признания или же герой в отчаянии оговаривает себя; но несомненно, что «библиомания» одолевает его как демоническая страсть, которую юный писатель четко отделяет от любознательности, – это не *libido sciendi*, а скорее *libido manipulandi*, желание, всецело обращенное на чувственную реальность предмета:

Он брал в руки книгу, перелистывал, щупал бумагу, рассматривал позолоту обреза, переплет, литеры, краску, складки и виньетки перед словом «конец»; потом он переставлял ее на другое место, на верхнюю полку, и целыми часами разглядывал ее заголовок [...]. Нет! он любил не науку, а ее форму и воплощение; он любил книгу за то, что это книга, любил ее запах, ее форму, ее заголовок. [...]. Он едва умел читать<sup>57</sup>.

Флобер заканчивает новеллу эффектной театральной развязкой: адвокат «библиомана», пытаясь доказать его невиновность, предъявляет суду откуда-то добытый *второй экземпляр* якобы уникальной книги, считавшейся причиной одного из убийств, – обесценив мотив преступления, он рассчитывал

---

<sup>56</sup> Там же. С. 178.

<sup>57</sup> *Flaubert G. Œuvres complètes. T. I. Paris: Seuil, 1964 (L'Intégrale). P. 79.* Сосредоточенность главного героя новеллы на нетранзитивном, самодовлеющем – даже не доходящем до чтения – наслаждении книгами оттеняется словами другого персонажа, формулирующего противоположный, транзитивно-практический проект пользования книгой: «...мне нужна эта книга, да, она нужна мне непременно, любой ценой: через неделю я защищаю диссертацию в Саламанке, и мне нужна эта книга, чтобы стать доктором, мне нужно стать доктором, чтобы сделаться архиепископом, и мне нужна пурпурная мантия на плечах, чтобы получить тиару на голову». – *Ibid. P. 80.*



разрушить и всю версию обвинения. Против его ожиданий, на подсудимого открытие второго экземпляра действует катастрофически: сломленный Джакомо, отказавшись защищаться, охотно сознается во всех убийствах, сам добивается себе смертного приговора, а перед казнью просит адвоката дать ему экземпляр-дублет:

Джакомо любовно взял книгу в руки, всплакнул над ее страницами, потом с яростью порвал ее и швырнул клочки в лицо своему защитнику с криком:

– Вы солгали, господин адвокат! Я же говорил, что это единственный экземпляр в Испании!<sup>58</sup>

Жан Бодрийяр, реконструируя психологию коллекционерства как специфического способа обращения с вещами, анализирует совершенно аналогичный случай – правда, без уголовщины, – имевший место не в условной Испании, а в реальных США: коллекционер-библиофил приобретает объявившийся в продаже второй экземпляр принадлежащего ему книжного раритета и торжественно, с составлением протокола, сжигает его, дабы восстановить уникальность своего собственного. По словам Бодрийяра, несмотря на столь экстраординарные меры, уникальность коллекционной вещи все равно остается недостижимой – ведь коллекция по самой своей природе представляет собой *серию*:

...фактически уникальный экземпляр заключал в себе ценность всех других возможных экземпляров, и, уничтожив второй, библиофил лишь восстановил подорванное было совершенство символа. Будучи отрицаема, предаваема забвению, разрушаема, оставаясь лишь виртуальной, серийность все равно никуда не девается. [...] Вещь в полном смысле уникальная, абсолютная, не происходящая из какой-либо модели и не размноженная в какой-либо серии, просто немыслима<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Ibid. P. 83.

<sup>59</sup> Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995. С. 78–79. Чуть выше Бодрийяр приводит в параллель другой, более ранний литературный пример на тему коллекционерства: в «Характерах» Лабрюйера коллекционер эстампов Жака Калло жалуется, что никак не может завершить свое собрание, в котором недостает одного-единственного эстампа, «скорее даже из наименее примечательных» (Там же. С. 77). Отметим стадийный сдвиг: в поле зрения классициста Лабрюйера попадает коллекционирование «правильных» артефактов, пусть и тиражируемых средствами печати; юный романтик Флобер пишет о новейшей, более проблематичной разновидности собирательской страсти – коллекционировании *текстов, превращаемых в артефакты*; такая извращенная страсть, свойственная «культурному» сознанию, уже не удовлетворяется «нормальным» сбором предметов, в ней не обходится и без явно перверсивных жестов.

Именно это и показано в юношеской новелле Флобера: жертвывая бесценным книжным раритетом (а заодно и собственной жизнью – отправляясь добровольно на эшафот), ее герой уничтожает не серийность, предпосылку семиотичности, умопостижимости культурного мира, а всего лишь *аллографичность* печатного текста. «Едва умеющий читать», он превращает текст в материальный артефакт, но *множественность* этих артефактов ничуть не отменяется. Подобно библиоману из новеллы Нодье, флюберовский библиоман вовсе не стремится обрести какую-либо действительно единственную книгу, которая сделала бы ненужными все остальные, – по ходу действия он охотится именно за *рядом* старинных изданий (в тексте упомянуты названия трех из них), образующих потенциально релятивную систему. Парадоксальным образом даже «сатанинская», по словам автора, *разрушительная* деятельность одержимого страстью библиомана – он убивает (или утверждает, что убивает) владельцев драгоценных изданий, поджигает их дома, наконец, уничтожает «лишний» экземпляр книги – не столько высвобождает сакральную энергию, отменяющую формы и растворяющую их в безраздельной субстанции, но, напротив, фиксирует эту энергию в форме символической структуры, «восстанавливает совершенство символа».

Итак, «библиофильские» сюжеты не всегда являются атрибутом юмористических произведений, хотя и не обязательно связаны с темными страстями. У того же Нодье (например, в поздней новелле «Франциск Колумна», «Franciscus Columna», 1844) и у некоторых его современников поиски книги, конкретного книжного экземпляра, становятся поводом для рассказа вполне серьезных историй. Так, повесть Жерара де Нерваля «Анжелика» («Angélique», сб. «Дочери огня», 1854) посвящена не столько истории заглавной героини, сколько перипетиям погони за неуловимой книгой, излагающей ее биографию (сюжет, явно предвосхищающий некоторые новеллы Борхеса). Текст биографии, постепенно пересказываемый в повести, локализован не в виртуальном пространстве знаний, а в реальном пространстве библиотек, но он все время ускользает от рассказчика: где-то заветную книгу украли, где-то не могут разыскать, и т. д. Изображение книг как *материальных* предметов желания встречается и в ряде произведений Готье: находясь под рукой у уютно устроившегося дома автора, составляя часть его бытового вещественного окружения, они могут описываться через метафоры «друга» или «любимой подружки»<sup>60</sup>. Это не абстрактный текст, а то, что можно взять в руки, открыть, перелистывать, ласкать взглядом и рукой, – артефакт, переживаемый как фетиш.

---

<sup>60</sup> См., например, стихотворение «Славный вечерок» («Une bonne soirée») в сборнике «Эмали и камни».

У Готье и поэзия в целом осмысливается как артефакт. Его сборник «Эмали и камеи» («Emaux et camées»), которое самим названием отсылает к пластическим художественным артефактам, завершается стихотворением «Искусство» («L'Art»), где именно с пластическими искусствами автор сближает поэзию, предлагая художнику выбирать как можно более твердый, долговечный *материал*:

Проходит все; натура  
Любая – прах и тлен...  
Скульптура –  
Останется взамен.  
Запечатлен в металле,  
Тиран или герой  
С медали  
Увидит век иной.  
И боги и кумиры  
Сокроются во мгле;  
Звук лиры –  
Пребудет на земле.  
Творите и дерзайте,  
Но замысла запал  
Влагайте –  
В бессмертный матерьял!<sup>61</sup>

Эти стихи, которые нередко объявляют творческой программой, практической эстетикой поэта, на самом деле выражают фантазм. Готье ищет средство против энтропии и хаоса, в котором теряются и путаются подвластные бегу времени формы реального мира. Но, в отличие от Платона (с которым не раз сравнивали его мышление позднего, «парнасского» периода), он ищет это средство в сфере не чистых идей<sup>62</sup>, а чудесно прочных *вещей*–

---

<sup>61</sup> Готье Т. Избр. произв. Т. 1. М.: Худож. лит., 1972. С. 160, перевод Ариадны Эфрон. Ср. оригинал: «Tout passe. – L'art robuste / Seul a l'éternité. / Le buste / Survit à la cité. / Et la médaille austère / Que trouve un laboureur / Sous terre / Révèle un empereur. / Les dieux eux-mêmes meurent / Mais les vers souverains / Demeurent / Plus forts que les airains. / Sculpte, lime, cisèle; / Que ton rêve flottant / Se scelle / Dans le bloc résistant!» – *Gautier Th.* Emaux et camées. Paris: Charpentier, 1913. P. 225–226.

<sup>62</sup> Во всяком случае, *не только* чистых идей; хотя в том же сборнике «Эмали и камеи» можно найти поэму «Костры и могилы» (см. о ней ниже, в главе 3) с христианско-платоническим прославлением «бессмертной формы», человеческого существа как «статуи, изваянной по образу Божьему» (*Gautier Th.* Emaux et camées. Op. cit. P. 132, 131).

артефактов – предметов искусства, созданных из волшебной-нерушимой субстанции. Трудно представить себе, каким конкретно в реальности может быть «мрамор» или «металл», из которого Готье призывает поэта-скульптора ваять свои вечные произведения; очевидно, что в идее «бюста, переживающего город», и «стихов, пребывающих прочнее бронзы» даже после смерти богов<sup>63</sup>, выражается вторжение «субстанционального» мышления в сердце формальной и «формалистической» эстетики «искусства для искусства» (произведение искусства соединяет совершенную форму с драгоценным материалом – это как бы замкнутая субстанциональная монада); но еще важнее, что этой идеей закрепляется сближение литературы, поэзии с визуальным искусством.

В плане общей истории эстетики это романтическая версия гораціанского принципа *ut pictura poesis*, противоположная просветительской эстетике Лессинга, который в «Лаокооне» ратовал за четкое разделение сферы поэзии и живописи. А в более узком контексте это непосредственная опора идеи «искусства для искусства», о чем писал Жак Гошерон:

Поэзия с трудом находит свое место. Она является и не является искусством стихов. [...] Поэзия тяготеет к тому, чтобы быть искусством одновременно и визуальным, благодаря описанию, и поэтичным, как образы живописцев. [...] Это поэтическое искусство требует, чтобы поэзия была равна другим искусствам и составляла часть скорее Изысканных Искусств, чем литературы. [...] Доктрина «искусства для искусства» имела своим последствием замыкание поэзии в кругу искусств, то есть Изысканных Искусств<sup>64</sup>.

Действительно, хорошо известно, что романтическая литература характеризуется резким возрастанием роли живописно-изобразительного начала. Дальнейшее развитие французской литературной эстетики привело в середине XIX века к тому, что живописность и визуальность переросли рамки отдельных, внутритекстовых описаний и стали служить для осмысления произведения как целого, для характеристики эстетического идеала. Один из главных *литературных* журналов середины XIX века, защищавший эстетику «искусства для искусства», назывался «L'Artiste» («Художник») <sup>65</sup>. Бодлер в сонете «Красота» («La Beauté») характеризовал идеал красоты с помощью скульптурного образа: «как мечта из камня я прекрасна»; Флобер сравнивал свою работу над литературным стилем с ручным трудом ремесленника-

---

<sup>63</sup> Упоминание о смерти богов – возможно, отсылка к одной из тем поэзии Теодора де Банвиля, к которому обращено «Искусство» Готье.

<sup>64</sup> *Gaucheron J. Ombres et lueur de l'art pour l'art / Europe. Mai 1979. № 601. P. 78–79.*

<sup>65</sup> Журнал был создан в 1831 году, а с конца 50-х годов стал уделять больше внимания литературе, чем изобразительным искусствам.

любителя: «Я занимаюсь литературой для себя, подобно какому-нибудь буржуа, который у себя на чердаке вытачивает кольца для салфеток»<sup>66</sup>, – не смущаясь даже сходством с одним из гротескных и малосимпатичных персонажей собственного романа «Госпожа Бовари» (сборщика налогов Бине), имевшим именно такое «хобби». Очарование визуальностью, квазиматериальностью поэтического произведения продержалось во французской литературе до символизма, который устами Верлена («Поэтическое искусство», «L'art poétique», 1874) провозгласил вместо визуальности примат музыкальности в поэзии: «Музыки прежде всего [...]. Все прочее – литература»<sup>67</sup>.

Еще один из первых исследователей позднеромантического «искусства для искусства» Альбер Кассань отметил симптоматичное невнимание большинства писателей этого направления к драматургии и неуспех немногих все же написанных ими театральных пьес<sup>68</sup>. Кассань объяснял этот факт традиционным демократизмом театрального зрелища, который плохо сочетался с элитарными тенденциями «искусства для искусства»; но, думается, здесь имелась и другая, уже не социальная, а собственно эстетическая причина. Театр представляет собой смесь аллографической и автографической эстетики: в нем присутствуют и исполнение абстрактно-текстуальной программы-пьесы, и уникальность сценической импровизации (допускавшейся в буржуазном театре XIX века – так, именно благодаря импровизации Фредерика Леметра появился на свет знаменитый персонаж разбойника-денди Робера Макера). Релятивизм романтической эстетики избрал себе образцом скорее однозначную автографичность, неподвижную уникальность авторского оригинала картины или статуи, а не эфемерно-событийную неповторимость сценического действия; писатели такого склада предпочитали *описывать* театральный спектакль, превращать его в статичный объект визуального изображения: так Готье описывал современные ему спектакли в своей театральной критике и путевых заметках, а театр эпохи барокко – в романе «Капитан Фракасс» («Le capitaine Fracasse», 1863).

Ориентация на визуальные искусства одновременно и обосновывала, и ограничивала культурный релятивизм. Множественность и неповторимость культурных феноменов опиралась не на процессуально-драматическое пере-

---

<sup>66</sup> Письмо к Жорж Санд от 6 сентября 1871 года / Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Цит. изд. Т. 2. С. 100.

<sup>67</sup> «De la musique avant toute chose [...]. Et tout le reste est littérature». – Verlainе P. Œuvres poétiques. Op. cit. P. 261, 262.

<sup>68</sup> См.: Cassagne A. La théorie de l'Art pour l'Art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes. Paris: Hachette, 1906.

живание *события*, представляемого спектаклем или развертывающимся литературным текстом, а на неподвижное созерцание замкнуто-непрозрачных, лишенных глубины и развития *артефактов*<sup>69</sup>.

## Свое и чужое

Из работ историков культуры известно, что эпоха, начавшаяся на рубеже XVIII–XIX веков, характеризуется не-интеграцией чужого: чужое стали принимать и ценить именно в своей чуждости, невключенности в систему «своего». Об этом писал Мишель Фуко в связи с «историей безумия»; о том же писал и Мишель де Серто:

Начиная с того момента, когда становится немислимым тавтологический закон, наделяющий знаки присутствием истины, которую они собой обозначают, – с этого момента «культура» как бы оказывается обречена повторять закон, толкающий ее к умножению практик, которые связаны с недостающим ей. Отныне истина не дается более в знаках. Разум получает образующие его факторы в своем ином, вне себя самого<sup>70</sup>.

Пристальный интерес к чужому проявляется в самых разных формах. Юлия Кристева показала в специальной книге, как возрастает в эту эпоху интеллектуальной истории роль иностранца, чужака, – начиная с диалектики Гегеля, толкующей культуру как самоотчуждение духа, и до психоаналитического представления о чуждости человека самому себе<sup>71</sup>. Чужое и иное – это элементарный, бинарный вариант множественности мира, предпосылка культурного релятивизма. Можно указать две общие формы такой чуждости, привлекавшие к себе особенное внимание французской литературы XIX века.

Относительно поверхностное, «прозаическое», но тем не менее очень важное проявление чуждости – изображение *иностранца*. По сравнению с литературой прежних веков, романтизм стремится отойти от двух примитивных стратегий – как от редукции, так и от комического утрирования черт иноземности. Примеры редукции – фигура лорда Эдуарда из «Новой Элоизы»

---

<sup>69</sup> Такое ограничение, помимо прочего, вписывало «искусство для искусства» в механизм капиталистической экономики, что в полной мере проявилось уже позднее, в XX веке: автографическое произведение искусства (например, картина) благодаря своей материальной устойчивости и уникальности является удобным средством накопления капитала и спекулятивных перепродаж, в отличие от произведений аллографических (музыкальной пьесы, литературного текста или театрального спектакля).

<sup>70</sup> Certeau M. de. L'écriture de l'histoire. Op. cit. P. 190.

<sup>71</sup> См.: Kristeva J. Etrangers à nous-mêmes. Paris: Fayard, 1988.

(«Julie, ou la Nouvelle Heloïse») Руссо или его копия уже в романтической литературе – Ральф из «Индианы» («Indiana», 1832) Жорж Санд: этот благородный, самоотверженный, застенчивый и неловкий в свете англичанин, конечно, отличается от других персонажей романа, но автор не ставит задачу показать его как представителя другой национальной культуры, иностранец оценивается не по культурным, а по нравственным критериям, как человек более строгих моральных принципов, чья душа менее подвержена влиянию страстей. Примеры комического утрирования – английский же «мыслитель» Таумаст в эпизоде романа Рабле («Пантагрюэль», главы XVIII–XX), где он «дискутирует» с Панургом, или бутафорские «турки» из «Мещанина во дворянстве» Мольера: чужеземцы изображаются как абсолютно инаковые, внекультурные существа, с которыми невозможны интерсубъективные диалогические отношения и которые интегрируются обществом лишь как объект гротескного зрелища (в случае мольеровской комедии они изначально являются фигурами спектакля, «театра в театре», разыгранного перед наивным г-ном Журденом). В противоположность таким упрощенным стратегиям, в литературе XIX века утверждается многоплановая фигура чужеземца, характеризующаяся не только негативными («не-нашими»), но и позитивными признаками. Он не просто «чужой», но представляет собой дифференциальный характер, отличный как от «нас» (французов), так и от других наций.

Этот переход от бинаризма «своего–чужого» к настоящему плюрализму национальных характеров впервые состоялся в романе г-жи де Сталь «Коринна, или Италия» («Corinne, ou l'Italie», 1807), который вообще представляет собой один из важнейших памятников становления идеи культурной относительности. Здесь все три главных героя – англичанин, француз и итальянка английского происхождения – оказываются чужеземцами друг для друга, отражаются друг в друге, должны определять свою позицию по отношению друг к другу через соотношение национальных культур. В предыдущем романе Сталь – «Дельфина» («Delphine», 1802) – возлюбленный героини-француженки также был по происхождению испанцем, но это обстоятельство оставалось второстепенным, условно мотивируя его рыцарское благородство (во Франции такая этика уже пришла в упадок – Сталь следует здесь типичному ходу рассуждений Руссо). В «Коринне» же двое влюбленных принадлежат не просто к разным нациям, но к разным культурам, различия которых не поддаются моральному обобщению и оценке. Один из них, Освальд Нельвиль, сформирован английской цивилизацией, впитал в себя ее домашне-патриархальный уклад, меланхолический «северный» склад души; другая, Коринна, выражает собой южную цивилизацию Италии, с ее свободой и ясностью страстей. Лорд Нельвиль крепко повязан узами своего

рода и сословия, Коринна – человек безродный (на самом деле – полукровка, отвергнутая Англией), свободный и одинокий, причем в Италии безродность не мешает ей осуществить себя как творческую личность, тогда как в иерархическом английском обществе или светском французском перед ней открывалась бы в лучшем случае сомнительная карьера авантюристки. Несчастливая любовь лорда Нельвиля и Коринны – это попытка преодолеть культурную чуждость двух стран; эта любовь вспыхивает в Италии, во время путешествия туда лорда Нельвиля, и заканчивается трагической развязкой в Англии, куда Коринна пытается следовать за своим возлюбленным. По словам Бенжамена Констан, «Италия воплотилась в Коринне; Коринна – дитя Италии, она дочь этого неба, этого климата, этой природы...»<sup>72</sup>, – и поэтому она чахнет и гибнет в чужой цивилизации, которая зато является естественной и родной для лорда Нельвиля.

Две полярно противоположные национально-культурные позиции, представленные лордом Нельвилем и Коринной, в романе Сталь искусно опосредованы фигурой третьего персонажа – француза графа д'Эрфейля, выразителя как бы средневропейского культурного стандарта, главной чертой которого является светская жизнь и присущий ей кодекс этикета, морали и эстетики. О двойственной оценке этого персонажа в связи с проблемой светской общезжителности еще будет сказано подробнее ниже, в главе 2; сейчас же важно отметить его роль медиатора и своего рода «нулевой ступени» в системе национальных характеров, которую впервые столь сознательно создала г-жа де Сталь. Элементарным выражением этой системы стал «национальный треугольник» (который часто, но не обязательно, может дублироваться треугольником любовным) – *француз и англичанин в окружении итальянцев*; последние обычно выделяются как нация «естественная», «дикая», «интуитивная» и т. д. Такая сюжетная схема, впервые разработанная в «Коринне», оказалась очень продуктивной в литературе французского романтизма: переход от двоичной оппозиции персонажей к троичной позволяет вырваться из рамок традиционалистской дилеммы «свой–чужие», неизбежно вводящей однозначную оценочность, и подступиться к настоящему плюрализму национальных характеров и культур.

Жак Буше де Перт в повести «Паола» («Paola», 1832) выводит в качестве главных героев французского офицера и его молодую жену-англичанку, а в качестве места действия – занятую французами в годы Империи Геную, среди суеверных жителей которой встречаются и настоящие ведьмы, такие как графиня Паола, губительница счастья двух молодых чужеземцев. В повести

<sup>72</sup> Эстетика раннего французского романтизма. М.: Искусство, 1982. С. 249.



Проспера Мериме «Коломба» («Colomba», 1840) роль итальянцев играют дикие, воинственные корсиканцы (их олицетворение – неистовая и обаятельная Коломба делла Реббиа), роль француза – «офрануженный» и «цивилизованный» брат Коломбы, бывший наполеоновский офицер Орсо, а третью роль в треугольнике – молодая англичанка, невеста Орсо, с которой он знакомится на Корсике. В новелле Жерара де Нерваля «Октавия» («Octavie», 1853, сб. «Дочери огня») француз – сам рассказчик, в Неаполе он знакомится с англичанкой по имени Октавия и там же переживает странное, недосказанное приключение с таинственной колдуньей-итальянкой. В повести Гюте «Jettatura» (1856) дело вновь происходит в Неаполе, и в нем опять замешаны таинственно-фантастические мотивы: француз Поль д'Аспремон собирается жениться на английской барышне, живущей с отцом в Италии, но суеверные итальянцы не зря боятся его – он оказывается носителем дурного глаза (по-итальянски *jettatura*) и невольно убивает свою невесту. Столкновение «английского» и «французского» взгляда на итальянскую культуру встречается, в более ослабленной форме, и в «туристских» книгах Стендаля. Само собой разумеется, что англо-франко-итальянский треугольник, созданный в литературе г-жой де Сталь, представляет собой лишь одну, особенно распространенную во Франции, конфигурацию национальной инаковости. Легко привести примеры и других сочетаний «своего» и «чужеземного» – в частности, возникший в начале XIX века *экзотизм*: чужая нация (американские индейцы, древние народы Ближнего Востока и т. д.) положительно оценивается в силу своей удаленности в пространстве и времени, и с этой абсолютной чужеземностью соотносится фигура одинокого странника – эгоцентрика Рене из одноименной повести Шатобриана или автобиографического героя-энтузиаста из произведений Нерваля.

В приведенных выше примерах «национального треугольника» легко заметить, как часто в этой структуре национальные различия сопровождаются (в полном согласии с архаической логикой демонизации «чужого») мотивами сверхъестественной угрозы, которую один народ ощущает – зачастую обоснованно – в другом. Действительно, культурно-бытовая инаковость естественно сочетается с инаковостью метафизической, с абсолютной трансцендентностью Чужого. Такова в особенности инаковость *готического инопространства*. Французская литература широко освоила стереотипы готической прозы, главная черта которой – сакральное, отрезанное от нормального мира пространство, где человек оказывается под онтологической угрозой: он не просто гибнет, но искажается его телесная идентичность, появляется двойник, его тело распадается заживо и т. д. К инопространству чаще всего получают доступ через чудо, сновидение, измененное состояние сознания.

Оно не обязательно связано с фантастикой (выше уже упоминался пример такого пространства – «Проклятая башня» из повести Нодье «Мадемуазель де Марсан», которая полна ужаса несмотря на отсутствие в ней каких-либо призрачных обитателей), но нередко его представителями оказываются призраки, вампиры и иные сверхъестественные существа, в том числе отсылающие к иноземным культурным традициям, как экзотическим, так и «классическим». Тот же Шарль Нодье в фантастической повести «Смарра, или Ночные демоны» («Smarra, ou les Démons de la nuit», 1821) для мотивировки инопространства воспользовался одновременно фольклором южных славян и античными мотивами, заимствованными из «Золотого осла» Апулея. Образцом французской фантастической прозы по праву считается новелла Мериме «Венера Илльская» («La Vénus d’Ile», 1837), основанная на разрушительном столкновении современной культуры с хтонической стихией, с подземным «идолом». Мериме показывает, что «буржуазный» рационализм не умеет обращаться с сакральным Иным, в современном обществе не осталось медиаторов (шаманов, жрецов), способных сдерживать его слепую энергию, современные познавательные модели – позитивно-фактографические, аллегорико-риторические – бессильны объяснить поведение вырытой из земли Венеры; а между тем речь идет именно о Венере, классической богине, отсылающей к хорошо известной и родственной античной культуре!<sup>73</sup>

Другая важная форма метафизической инаковости – фигура *писателя-монстра*, то есть негативная сакрализация, соотносящаяся с уже описанной выше позитивной сакрализацией. Двойственность заложена в изначальной амбивалентности понятия «сакральное»: выдвигая писателя, Поэта на роль культурного героя, каким он сравнительно редко служил в предшествующую эпоху, романтическая культура неизбежно должна была породить и контрастное амплуа поэта-чудовища, «проклятого поэта». Именно в романтическую эпоху публика принимается с ожесточением унижать тех самых людей, чьи книги она упоенно читает; жадно набрасываясь на «разоблачительные» мемуары, памфлеты и просто сплетни, она, по словам Пушкина, стремится убедиться: поэт «мал, как мы [...] мерзок, как мы!»; а тот, не в силах отрицать свои объективные житейские слабости, может лишь гордо отвечать: «Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так как вы, – иначе»<sup>74</sup>, – то есть все-таки декларировать свою

---

<sup>73</sup> См. более подробный анализ новеллы Мериме в нашей статье: *Зенкин С.Н.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // *Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX веков.* М.: Ладомир, 1999. С. 18–22. В этой же статье сформулировано и общее понятие готического инопространства.

<sup>74</sup> *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч. в 10 томах. Т. 10. Л.: Наука, 1979. С. 148.

сакральную обособленность, пусть даже это сакральность не героя, а чудовища. Современная литературная эпоха – эпоха садистская: чтобы наслаждаться произведениями, ей часто бывает необходимо унижать их авторов.

Показательна в этом отношении литературная судьба самого маркиза де Сада в XIX веке. В то время как в романах Сада грандиозные злодеяния осуществляются при ярком свете, без всякой мистериальности и оккультности (именно это, а не безнравственность как таковая, делало творчество Сада неприемлемым для романтизма), литература XIX века систематически оккультует, покрывает мраком сначала его личность, а затем и его творчество. В реальных, довольно мелких преступных деяниях распутного маркиза стали выискивать таинственные, скрытые мотивы; так, еще при его жизни с ним упорно связывали не подтверждающуюся никакими достоверными фактами мифологию отравительства: дело в том, что отравление – это самый скрытый способ убийства, невидимая глазу химическая реакция. Те же мотивы начали применять, уже в фигуральном смысле, и к его литературному творчеству – так, Жюль Жанен с негодованием писал, что своего читателя «маркиз де Сад окутывает смертельным ядом», что, давая свои книги соседям по сумасшедшему дому, он «вливал яд в душу этих несчастных»<sup>75</sup>.

Но и сами поэты и писатели XIX века, подхватывая и разрабатывая мифологию отверженности, часто формировали свою творческую личность по модели «монстра». Речь идет не только об экстремальных случаях вроде поэта-убийцы Пьера-Франсуа Ласенера, казненного в 1836 году за уголовные преступления и на процессе поразившего всех своей холодной и жестокой иронией. «Проклятыми поэтами» ощущали себя крупнейшие таланты французской поэзии, еще задолго до того как Поль Верлен в 1884 году избрал сам этот удачный термин. Так, Бодлер в стихотворении «Благословение» («*Bénédiction*») – одним из первых в сборнике «Цветы Зла» – пишет об ужасе и отвращении, которое поэт вызывает у собственной матери:

«Родила б лучше я гнездо эхидн презренных,  
Чем это чудище смешное... С этих пор  
Я проклинаю ночь, в огне страстей мгновенных  
Во мне зачавшую возмездье за позор!»<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Janin J. Le marquis de Sade / Revue de Paris. 1834. Т. 11. P. 342, 357. Подробнее о литературной судьбе Сада см. нашу статью: *Зенкин С.Н.* Сотворение монстра / *Ex libris НГ.* № 17(38), 07.05.1998. С. 3 (11).

<sup>76</sup> Перевод Эллиса – *Бодлер Ш.* Цветы Зла. Цит. изд. С. 45. Ср. оригинал: «Ah! que n'ai-je mis bas tout un nœud de vipères, / Plutôt que de nourrir cette dérision! / Maudite soit la nuit aux plaisirs éphémères / Où mon ventre a conçu mon expiation!» – *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. Paris: Seuil, 1968 (L'Intégrale). P. 44.

Образ проклятого поэта, заклятого врага рода человеческого, берущий свое начало еще в творчестве и биографической легенде Байрона, а затем в галерее более или менее демонических персонажей французской романтической литературы – таких как Антони из одноименной драмы Александра Дюма-отца («Antony», 1831), Родольф Герольштейнский из «Парижских тайн» Эжена Сю («Les mystères de Paris», 1842–1843) и т. д., – уже в 1860-е годы был доведен до абсурда в монументальной пародии – «Песнях Мальдора» Лотреамона («Les chants de Maldoror», 1869). Это свидетельствует о его значимости в системе культуры: представляя себя в виде «чудовища», романтический поэт демонстрировал имморальность искусства, относительность моральных критериев, по которым публика привыкла судить о художественном произведении<sup>77</sup>. И хотя подобная относительность характеризовала индивидуальную моральную (аморальную) позицию и не была непосредственно связана с идеей разнообразия культур, но она в числе других идеологем и мифологем образовывала тот культурно-психологический фон, на котором эта идея пробивала себе дорогу, воспринималась литературным сознанием и утверждалась в нем.

---

Таковы некоторые предпосылки идеи культурной относительности, если рассматривать ее в плане абстрактных бинарных оппозиций. Становление этой идеи отчетливо связано со сдвигом, перераспределением представлений о сакральном. Ослабляется субстанциальное начало сакральности, уступая место множественности форм; сакрализация разрушительной стихии оказывается потеснена сакрализацией творчества и, более того, рукотворного предмета, понимаемого как уникальный артефакт, а не как абстрактно-духовный текст; наконец, традиционные представления о демоническом Чужом, проявляясь в самосознании писателей, одновременно сочетаются с новым вниманием к национальной типологии цивилизаций и человеческих характеров.

---

<sup>77</sup> См. также: *Зенкин С.Н.* Писатель в маске монстра / Иностранная литература. 1993. № 1. С. 138–139.

## ИСПЫТАНИЕ ПРЕДЕЛОВ КУЛЬТУРЫ: УЧТИВОСТЬ И ПЕРЕВОД

### Самокритика светской культуры

Придавая повышенное значение проявлениям Иного, романтический культурный релятивизм противостоит этноцентризму классической эпохи, когда Иное вытеснялось в область не-культурного. Соответственно романтическая литература любит работать на границах культуры – границах географических, разделяющих национальные цивилизации, и метафизических, отделяющих реальное от нереального или сверхъестественного; эти два вида границ могут переходить один в другой. Два особых аспекта такого взаимопревращения пределов – литературная рефлексия об *учтливости* и художественная мифология *перевода*.

Одной из важнейших основ французской культуры XVII–XVIII веков являлся институт *света*. Самим названием своим – *le monde*, «свет», «мир», «люди» – светское общество мифически ориентировалось на всеохватность, перенимая эстафету универсалистских притязаний от великих средневековых институтов, именовавшихся столь же емкими терминами: «католическая церковь» (ἑκκλησία καθολική – по-гречески буквально «всеобщее собрание») или «университет» (*Universitas* – по-латыни «вселенная»); а уже в XIX веке оно породило такого же рода синоним – *le tout-Paris*, «весь Париж»<sup>1</sup>. Оно объединяло в себе разные начала общественной жизни и разные дискурсы – идеологию и игру, политику и эстетику, мораль и эротику. По мере своего развития оно – независимо от личных верований тех или иных своих

---

<sup>1</sup> См. : *Мартен-Фюжье А.* Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815–1848. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Выражение «весь Париж» автор датирует приблизительно 1820 годом (с. 30).

членов – неизбежно вытесняло на периферию социальной жизни метафизическое Иное, представлением которого обычно занимаются религия и церковь; в известном роде оно само замещало собой церковь (в частности, проповедовало своеобразный кодекс благожелательности к ближнему – кодексу учтивости). Наконец, во Франции оно претендовало на владение языком, завоевавшим в классическую эпоху положение универсального языка Европы, языка цивилизации как таковой; если в XVI веке, на заре светской культуры, Жоаким дю Белле выступал лишь в «защиту и прославление французского языка», доказывая, что этот язык *не хуже* языков древности, то в конце классической эпохи Антуан де Ривароль прославился «Рассуждением о *всемирности* французского языка» («Discours sur l’universalité de la langue française», 1784. Курсив наш), утверждая уже превосходство последнего над другими наречиями. Вообще, у светской учтивости есть своя мистика, трансцендентность, несводимая к прагматическим целям, таким как цивилизованный баланс интересов в обществе; верность светским приличиям, задаваемой ими роли способна стать абсолютом, гарантией достоинства человека как *культурного* существа. В XVIII веке, в преромантическую эпоху, это родство норм приличия с мистико-инициатическим опытом проявлялось в некоторых литературных произведениях, таких как повесть Вивана Денона «Без завтрашнего дня» («Point de lendemain», 1777)<sup>2</sup>.

Кризис классической культуры в начале XIX века ознаменовался, помимо прочего, (само)критикой светского общества и того типа человека, который в нем формируется. Уже в «классическую» эпоху стала обсуждаться проблема неравноправного, несимметричного, извращенно-корыстного применения изящных манер – проблема *лестии*<sup>3</sup>. То было внутреннее противоречие доктрины светской учтивости, в идеале направленной на взаимное удовольствие участников светского общения. Романтическая эпоха дополнила эту моральную критику критикой собственно культурной: светскость составляет лишь частный, неабсолютный тип отношений между людьми, а в других национальных традициях возможны и другие варианты.

В литературе важный шаг к осознанию этого сделала г-жа де Сталь. Еще в ее трактате «О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями» («De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales», 1800) имелась большая глава «О вкусе, светскости нравов и их влиянии на литературу и политику». Сама теснейшим образом связанная с

---

<sup>2</sup> См.: *Зенкин С.Н.* Денон, Бальзак, Кундера: от преромантизма до постмодернизма // *Иностранная литература.* 1997. № 5. С. 174–181.

<sup>3</sup> См.: *Starobinski J.* Sur la flatterie / *Starobinski J.* Le remède dans le mal. Op. cit. P. 61–90.

образом жизни парижского света (и позднее страдавшая, будучи изгнана из Парижа Наполеоном), Сталь придает светским манерам, светской учтивости огромное нравственное значение; светскость нравов, пишет она,

...помогает нам ощутить приязнь к людям, по отношению к которым мы не несем никаких обязательств, облегчает нам понимание чужих взглядов и сохраняет за каждым человеком то место в свете, какое он заслуживает. Светская учтивость – средство оценить каждого человека по заслугам и одарить его уважением – целью трудов всей жизни<sup>4</sup>.

Однако, признает писательница, реальный парижский свет XVIII века далеко отошел от этого морального идеала:

Правила учтивости и требования вкуса усложнялись с каждым днем; нравы все больше удалялись от природы; светские приличия разъединяли, вместо того чтобы примирять...<sup>5</sup>.

Двойственная оценка французского светского общества выразилась в фигуре одного из персонажей романа Сталь «Коринна, или Италия» – французского графа д'Эрфейля, причудливо сочетающего в себе карикатурное легкомыслие с серьезным нравственным достоинством. Нечуткий к чужим переживаниям, он в беседе «не проявлял ни глубины мысли, ни богатства воображения, и главным ее [беседы] содержанием были события и связи большого света»<sup>6</sup>; его мало трогают красоты итальянского искусства, и, впервые увидев купол римского собора святого Петра, он равнодушно сравнивает его с Домом инвалидов в Париже. Однако этот легкомысленный эгоист, сводящий и чужую культуру, и чужую душевную жизнь к стереотипам светской болтовни, выказывает верность воинскому и нравственному долгу; спасая от пожара жителей совершенно чужого ему итальянского города, он «беспечно рисковал своей жизнью с обычными для него мужеством и веселостью»<sup>7</sup>; не вникая глубоко в чужие чувства, он способен самоотверженно помогать людям, и героиня романа, спасенная им в отчаянную минуту, вынуждена сравнивать его со своим возлюбленным, едва не ставшим причиной ее гибели: «...итак, ветреный человек позаботился о ней, меж тем как человек с чувствительной душой истерзал ей сердце»<sup>8</sup>. Парадоксы характера графа

---

<sup>4</sup> Сталь Ж. де. О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями. М.: Искусство, 1989. С. 280.

<sup>5</sup> Там же. С. 270.

<sup>6</sup> Сталь Ж. де. Коринна, или Италия. М.: Наука, 1969. С. 13.

<sup>7</sup> Там же. С. 16.

<sup>8</sup> Там же. С. 331.

д'Эрфейля, отражающие собой противоречивость французской светской культуры как специфически *национальной*, а уже не всеобщей культуры, позволяют ему играть роль посредника между культурами Англии и Италии, к которым принадлежат двое других главных героев: не понимая толком ни ту, ни другую, он все же обеспечивает цивилизованный контакт между ними, старается сглаживать возникающие между ними конфликты. Фактически он переносит на межнациональные и межкультурные отношения методы и стереотипы светской *учтивости*.

Как известно, во французском языке данная категория – наиболее общее выражение идеологии светского общества – обозначается рядом не вполне синонимичных терминов; особенно интересна среди них лексическая пара *civilité/politesse*. *Civilité* (слово, происходящее от корня со значением «гражданство», «общество») означает скорее внешнюю, морально-поведенческую сторону дела – вежливость, благожелательность и предупредительность к окружающим; а *politesse* (от глагола *polir* – «шлифовать», «делать гладким, лощеным») выражает внутреннюю, чисто эстетическую компоненту – изящество и благородство манер, высшее сословно-классовое отличие:

Имеется в виду, что человек из народа может быть вежливым [*civil*], но только светский человек может быть учтивым [*poli*]<sup>9</sup>.

Такая заведомо не-всеобщая трактовка учтивости, открыто предполагающая социальную исключительность господствующего класса, в принципе не связана с моральными обязательствами перед ближним и способна даже противоречить им; это происходит, например, в такой перверсивной форме учтивости, как *дендизм* – модель поведения, чрезвычайно значимая в XIX веке. По словам одного из французских апологетов дендизма Жюль Барбе д'Оревиля,

Учтивость [*politesse*] – самая лучшая длинная палка, отделяющая тебя от глупцов. Этой палкой даже не обязательно бить. Быть учтивым с глупцом – значит изолироваться от него. Замечательная политика<sup>10</sup>.

Выявление «боевых», разделительно-ограничительных потенций учтивости – которые, конечно, присутствовали в ней всегда, но лишь в XIX веке сделались предметом рефлексии и даже театрализации в поведении денди, – сопровождалось и другим, коррелятивным процессом: писатели романтической эпохи стали искать в чужих культурных традициях альтернативу французскому «политесу», пытаясь осмыслить свою собственную культуру

---

<sup>9</sup> Dictionnaire de la politesse et du savoir-vivre / Sous la direction d'Alain Montandon. Paris: Seuil, 1995. P. 715 (Ален Монтандон, статья «Учтивость»).

<sup>10</sup> Цит. по: Ibid. P. 711.



как одну из цивилизаций Европы. При этом выявился ряд проблем и противоречий, свойственных понятию учтивости: с одной стороны, учтивость представляет собой факт культурный по преимуществу, сугубо условный и, вообще говоря, лишенный всякой трансцендентности (например, опоры на религию), а с другой стороны, она переживается практикующими ее людьми как «естественное», самоочевидное поведение, доставляющее чувство морального комфорта в повседневных отношениях. Эти два аспекта учтивости вступают в противоречие при поездке романтического писателя за границу: путешественник, с одной стороны, ностальгически тоскует о легкости и удобстве «хороших манер», принятых у него на родине, а с другой стороны, пытается разглядеть возможность какой-то иной, «не-учливой» учтивости, в которой проявлялась бы культурная инаковость посещаемой им страны. *Природа* и *культура* резко противостоят друг другу в этих переживаниях, которые будут здесь рассмотрены на материале нескольких книг г-жи де Сталь и маркиза де Кюстина.

### Заграница как пространство не-учтивости

У Жермены де Сталь и Астольфа де Кюстина проблема учтивости осложняется некоторыми дополнительными историческими обстоятельствами. Дело в том, что романтическая эпоха совпала во Франции с политическим упадком аристократии, которая как раз и была хранительницей традиций светской учтивости. Подвергшись преследованиям, истреблению, изгнанию в годы Революции, светское общество «старого режима» в новом столетии оказалось в положении «пережитков прошлого», и всякие размышления о сущности французской учтивости неизбежно окрашивались характерно романтической ностальгией по былым временам. Кроме того, г-жа де Сталь и маркиз де Кюстин были оба *политическими* мыслителями (первая из них – еще и активной участницей политической борьбы, интриговавшей против Наполеона), а это заставляло их рассматривать посещаемые ими страны как возможных союзников или противников; именно проблема учтивости как раз и служит им решающим критерием, позволяющим выбрать ту или иную из двух позиций. Человек всегда судит о других по их манерам, то же самое относится и к целым народам; в результате состояние учтивости у того или иного народа помогает писателю более или менее осознанно сформировать стратегию политики по отношению к нему; в рефлексии об учтивости политика проецируется на культуру.

«Контрольный пример» других романтических путешественников показывает, что дело тут не в случайном совпадении. Впечатление такое, что

озабоченность политикой – по крайней мере, в романтическую эпоху – обязательно сочетается с вниманием к учтивости, и наоборот. Так, Шагобриан, вообще-то видный политик эпохи Империи и Реставрации, в своем «Пути из Парижа в Иерусалим» («Itinéraire de Paris a Jérusalem», 1811) почти ничего не говорит о политическом положении в Палестине – и столь же мало интересуется нравами современных обитателей Святой земли. Сходным образом и Теофиль Готье, неутомимый путешественник и искатель живописных впечатлений, постоянно декларировал свое безразличие к политике, а вместе с тем и обходил молчанием бытовые обычаи в описываемых им странах. Контакты между людьми обязательно влекут за собой сношения между нациями, и, пренебрегая правилами одних, можно не обращать внимания и на законы других.

Жермена де Сталь впервые затронула проблему учтивости у разных народов в трактате «О Германии» (1810, опублик. в 1813). Главы VIII–XII первой части этого труда трактуют «об обществе», «об иностранцах, желающих подражать французскому уму» и особенно о «духе беседы», который рассматривается как самая сущность французской учтивости:

...можно смело утверждать, что французы едва ли не единственные, кто способен к такого рода беседе. Это опасное, но увлекательное упражнение, где требуется уметь играть любимыми предметами, словно брошенным мячиком, который в нужный момент должен вернуться в руку игрока<sup>11</sup>.

Французская беседа – это взаимно эйфорическое занятие, в ходе которого люди доставляют удовольствие друг другу, причем не столько содержанием, сколько формой произносимых речей, словно в произведении литературы:

Та особенная приятность, которую доставляет оживленная беседа, заключается не в самом предмете этой беседы [...] это своеобразный способ воздействовать друг на друга, стремительно доставлять удовольствие друг другу, говорить в тот же миг, когда думаешь, мгновенно и вполне обладать собою, выказывать свой ум во всех его оттенках...<sup>12</sup>.

Наконец, г-жа де Сталь – дочь либерального министра Неккера и сама убежденный либерал – ценит во французской учтивости республиканский дух: в ее глазах эта учтивость неразделительна, отменяет классовые привилегии и образует общество, основанное только на личных заслугах:

В Германии хорошее общество – это двор; во Франции же его составляли все те, кто умел держать себя с ним на равных, причем все могли на это надеяться, и все могли опасаться, что никогда этого не достигнут. Оттого всякий желал обла-

---

<sup>11</sup> *Madame de Staël. De l'Allemagne.* Paris: Firmin Didot, 1860. P. 48.

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 54.

дать манерами этого общества. В Германии достаточно было иметь дворянскую грамоту, чтобы в него вступить; во Франции достаточно было нарушить правила хорошего вкуса, чтобы из него выбыть...<sup>13</sup>.

Беседа – это художественная деятельность, способная облагораживать быт, преобразовывать его в искусство. Она, разумеется, выше обычной «учтивости» (*politesse* – здесь в смысле «вежливости»), годной лишь для урегулирования практических сношений между людьми. Это своего рода сверхучтивость:

Беседа как особый талант существует только во Франции; в других странах она служит лишь для учтивости [...] во Франции же это искусство...<sup>14</sup>.

Старинные формулы учтивости, которые все еще в ходу почти во всей Германии, препятствуют легкости и непринужденности беседы...<sup>15</sup>.

Итак, высшая учтивость, которая процветала в старой Франции, испытывается сравнением с «естественной», не-учливой Германией. Для перехода от ностальгического восторга к критике в книге Сталь служат *политические* мотивы; правда, из-за боязни наполеоновской цензуры (которая, впрочем, все равно запретила книгу и уничтожила тираж ее первого издания) о политических аспектах светской беседы, о ее действенности и опасности автор упоминает лишь бегло:

Дух беседы поразительно развил во французах более серьезный дух политических переговоров. Не найти ни одного иностранного посла, который смог бы с ними бороться в этом роде...<sup>16</sup>.

Встав на службу практическим целям, искусство беседы делится на два плана – духовный и «более серьезный» материальный. И пусть легкость в беседе доставляет французам преимущество в политических переговорах, зато добросовестность и положительность немцев представляются писательнице более нравственными.

Надо также признать, что пристрастие к упоительному духу общительности делает человека совершенно неспособным к прилежной учебе, и достоинства немцев, быть может, кое в чем связаны именно с отсутствием этого духа<sup>17</sup>.

В рассуждениях г-жи де Сталь очевидно наследие руссоизма: достоинства «естественного» человека (в данном случае – немца) связаны с *отсутствием*

---

<sup>13</sup> Ibid. P. 59.

<sup>14</sup> Ibid. P. 28.

<sup>15</sup> Ibid. P. 55.

<sup>16</sup> Ibid. P. 58.

<sup>17</sup> Ibid. P. 55.

утонченной культуры, присущей французам. Логично было бы предположить, что французам, и автору книги прежде всего, следовало бы избавиться от своей развращающей светской культуры и обрести блаженство не-учтивости. Однако на самом деле г-жа де Сталь, восхищаясь лучшими качествами немцев – такими как серьезность или энтузиазм, – отнюдь не отрекается от своей родной культуры. Ее книга «О Германии» отмечена двойной ностальгией: с восхищением и любовью рассказывая о чужой стране, автор мечтает о естественном состоянии общества в духе Руссо, но одновременно и о реальном парижском обществе, в которое ей хотелось бы вернуться из своего изгнания и в котором «лучше, чем где-либо еще, можно обходиться без счастья»<sup>18</sup>.

Если в книге о Германии г-же де Сталь приходилось считаться с враждебностью имперской цензуры, то в мемуарной книге «Десять лет изгнания», написанной после падения Наполеона, а изданной и вовсе посмертно, в 1821 году, сдерживать себя было уже ни к чему. Поэтому здесь, рассказывая о своей поездке в Россию в 1812 году (этот эпизод занимает половину второй части книги), она открыто рассматривает эту страну прежде всего как державу, способную остановить военную экспансию Наполеона, как непобедимого противника своего врага – французского императора. На протяжении всей поездки она опасается попасть в руки наполеоновской армии, вторгшейся в Россию и победно наступающей на Москву; она все время оценивает возможный исход военной кампании, твердость русского правительства, патриотизм русского народа. Именно в таком контексте исторической драмы, развертывающейся на глазах у заинтересованного автора, и следует понимать ее замечания о нравах русских, в частности об их салонных манерах.

Как и немцы, русские представляются г-же де Сталь «недоцивилизованной» нацией, из чего вытекают их лучшие и худшие качества:

Их природа не изменилась от той цивилизации, которую торопливо придал им Петр I; до сих пор ею образованы одни лишь их манеры; к счастью для себя, они по-прежнему суть то, что мы называем варварами [...] я говорю «к счастью для себя» – не потому, что намерена хвалить варварство, просто я обозначаю этим словом первобытную энергию, которая одна лишь и может заменять в народах сосредоточенную силу свободы<sup>19</sup>.

При всей благожелательности г-жи де Сталь, ее позиция все же двойственна. «Первобытная энергия», которую она одобряет у русских, приемлема лишь в качестве замены, руссоистского «восполнения»<sup>20</sup>, но если у Руссо

---

<sup>18</sup> Ibid. P. 57.

<sup>19</sup> *Madame de Staël*. Dix années d'exil /Ed. Paul Gautier. Paris: Plon, 1904. P. 313.

<sup>20</sup> См. анализ категории «восполнения» (supplément) у Руссо в книге Ж. Деррида «О грамматологии».

культура в разных своих формах «восполняла» собой утраченный рай природы, то Сталь наблюдает обратный процесс: природная энергия заменяет отсутствующую моральную добродетель цивилизованных людей – «сосредоточенную [а значит, сознательную. – С.3.] силу свободы». Что же касается русских манер, поверхностно «цивилизованных» просвещенными монархами, то в них она усматривает невозможность светской беседы:

Они [русские] гораздо гостеприимнее французов; но у них общество не представляет собой, как у нас, кружок остроумных мужчин и женщин, которым нравится беседовать между собой. У них люди собираются вместе словно на праздник, чтобы встретить там много народу, отведать редких плодов и яств Азии и Европы, послушать музыку, сыграть в карты; вообще, чтобы доставить себе сильные впечатления посредством внешних предметов, а не посредством ума и души...<sup>21</sup>. ...здесь невозможно найти того, что мы понимаем во Франции под удовольствиями беседы: общество слишком многочисленно для того, чтобы в нем мог образоваться сколько-нибудь сильный разговор. У всех светских людей безукоризненные манеры; однако дворянам недостает образованности, да к тому же между людьми, все время живущими под влиянием деспотического двора и правительства, нет и достаточного доверия, чтобы здесь были ведомы прелести близкого общения<sup>22</sup>.

«Хорошие манеры» неоднозначны, хотя и по-другому, чем в случае с немцами. В книге «О Германии» г-жа де Сталь порицала своих соотечественников за недостаток искренней сердечности, которую она находила в немецкой не-учтивости. В книге «Десять лет изгнания» душевность и интимность «близкого общения» связываются с оставленными во Франции светскими кружками, а не-светскость русских кажется автору хоть и полезной в существующих политических обстоятельствах (это залог их «первобытной энергии», позволяющей рассчитывать на их стойкость в борьбе с Наполеоном), но внутренне глубоко чуждой – недаром либерал Сталь тут же вспоминает о деспотическом режиме, правящем в России. Политика опять-таки преобладает здесь над учтивостью, это та имплицитная исходная точка, откуда высказываются суждения об учтивости.

Германия и Россия рассмотрены в двух разных книгах г-жи де Сталь, и их сравнение между собой носит лишь скрытый, подразумеваемый характер. То же самое сравнение открыто проводится у другого французского путешественника – Астольфа де Кюстина в знаменитой книге «Россия в 1839 году» («La Russie en 1839», 1843). Излагаемое в ней путешествие начинается и заканчивается в Германии; облик и образ жизни немцев с самого начала вызы-

---

<sup>21</sup> Ibid. P. 299.

<sup>22</sup> Ibid. P. 330.

вают у автора симпатию, а в финале именно они утешают его от испытанных в России тягостных впечатлений: политической тирании и дикости народа. В «Кратком отчете о путешествии» (своего рода обобщающем послесловии) Кюстин прямо заявляет, что желает союза Франции с Германией против русской угрозы (проект, осуществившийся после второй мировой войны):

Уезжая из Парижа, я полагал, что лишь тесный союз Франции и России способен внести мир в европейские дела; но, увидав вблизи русский народ и узнав истинный дух его правительства, я почувствовал, что этот народ отделен от прочего цивилизованного мира [...]. У кого же в Европе согласные между собой нужды? У французов и немцев...<sup>23</sup>.

Интересно, что именно проблема учтивости послужила Кюстину решающим доводом в пользу столь радикального пересмотра взглядов на международную политику: он неоднократно соединяет вместе французскую «общительность» и «любезность» с немецкой «сердечностью», противопоставляя их неискренности русских:

Сердечность незнакома русским – ее они у немцев не позаимствовали<sup>24</sup>.

Будучи в Ярославле, Кюстин разговаривает с подростком, сыном местного губернатора. Неосмотрительно сболтнув, что его отец «хорошо знает Париж», мальчик вдруг смущается и не отвечает на расспросы своего собеседника – он боится оказаться неучтивым по отношению к французу, потому что отец его попал в Париж *как завоеватель*, участвуя в кампаниях 1814–1815 годов против Наполеона. Изложив этот инцидент, Кюстин тут же приводит по контрасту эпизод из своих германских впечатлений:

Такая тактичность напоминает мне другой, совсем иной случай: как-то в одном германском городке обедал я у посланника другого немецкого княжества; хозяин дома, представляя меня жене, сказал, что я француз...

– Значит, он наш враг! – перебил их сын, лет тринадцати-четырнадцати.

Этот мальчик никогда не ходил в русскую школу<sup>25</sup>.

На первый взгляд, Кюстин восхищен деликатностью русского подростка. Действительно, его «тактичность» выигрышно выглядит рядом с негостеприимной прямоотой немецкого мальчика. Однако речь тут идет о специфической ситуации гостеприимства, вежливого общения с чужеземцем, и в ней цивилизация оказывается выше «природы». А всегда ли это так? Ведь даже

---

<sup>23</sup> Кюстин А. де. Россия в 1839 году. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 346.

<sup>24</sup> Там же. С. 330.

<sup>25</sup> Там же. С. 206.

говоря о приеме иностранцев, Кюстин жалуется на навязчивую и корыстную предупредительность русских, которая доходит до настоящей слежки:

Русское гостеприимство, ошестинившееся формальностями, осложняет жизнь даже тем иностранцам, к которым здесь больше всего благоволят; оно лишь приличный предлог, чтобы стеснить путешественника в передвижениях и ограничить свободу его наблюдений [...]. Вам ни в чем не отказывают, но повсюду сопровождают: вежливость здесь превращается в разновидность слежки<sup>26</sup>.

Даже если оставить в стороне собственно политические умыслы русских, их учтивость угнетает Кюстина своим деланным, чисто внешним характером (недаром и замешательство вежливого подростка в Ярославле было приписано им не природному движению души, а влиянию «русской школы», учащей осмотрительности), в котором проступают отчаянные усилия правительства придать лоск цивилизованности своему дикому народу:

Не верьте хвастливым речам русских; они принимают богатство за эlegantность, роскошь – за светскость, страх и благочиние – за основания общества. По их понятиям, быть цивилизованным – значит быть покорным [...]. Это татары в военном строю – и не более<sup>27</sup>.

Как и г-жа де Сталь – и даже с более горьким разочарованием, – Кюстин констатирует невозможность светской беседы в России, прежде всего в силу деспотического режима, который благоприятствует карьеристским амбициям и отнимает у людей вольность самовыражения:

Поскольку ум у всех и каждого направлен на продвижение по службе, любая беседа становится невозможной: глаза великосветских русских – дворцовые подсолнухи; русские говорят с вами, не придавая произносимым словам никакого значения, – взор же их остается по-прежнему прикован к солнцу монаршей милости<sup>28</sup>.

У русских *достаточно культуры* (внешней отесанности), чтобы утратить естественную, порой грубоватую сердечность немцев, но *недостаточно культуры* (учтивости), чтобы достичь настоящей светской общительности; они лишь «по-китайски церемонно вежливы»<sup>29</sup>. Подобная логика обличает в Кюстине человека иного поколения по сравнению с г-жой де Сталь – поколения, ориентированного не столько на теории Руссо, сколько на новейшую диалектику в духе Гегеля. Если Жермена де Сталь, разделяя руссоистский культ «естественного человека», была способна выразить свою ностальгию

---

<sup>26</sup> Там же. Т. 1. С. 342–343.

<sup>27</sup> Там же. Т. 1. С. 164.

<sup>28</sup> Там же. Т. 1. С. 336.

<sup>29</sup> Там же. Т. 2. С. 339–340.

по общительности парижского света лишь категориями замены и «восполнения» («варварство [...] может заменять в народах сосредоточенную силу свободы») или же меньшего из зол (парижское общество – это место, где «лучше, чем где-либо еще, можно обходиться без счастья»), – то Астольф де Кюстин открыто утверждает превосходство парижского большого света над «недоцивилизацией»<sup>30</sup> русских. Он делает характерно диалектический ход – обнаруживает высшую форму естественности в высочайшей и вековой культуре светской учтивости:

Сколь изысканною ни казалась бы нам русская вежливость, в ней больше жеманства, чем естественности, *ибо подлинная учтивость – это цвет, распускающийся лишь на вершине общественного древа*. Такую ветвь нельзя привить, она питается своими собственными корнями, и ствол, ее поддерживающий, вырастает столетиями, подобно стволу алоэ...<sup>31</sup>.

И Кюстин увлеченно прославляет эту подлинную учтивость, которая в конечном счете неотличима от нравственности:

Нет ничего более утонченного и, в сущности, ничего более нравственного, чем принципы, лежащие в основе манер безупречно изящных. Чтобы устоять против напора страстей, такая учтивость должна быть сродни благородству чувств...<sup>32</sup>.

Воспевая старинную учтивость французских аристократов, Кюстин далек от национального высокомерия. С одной стороны, он сам с горечью признает, что это драгоценное наследие светской культуры не усвоено современной французской молодежью, которая воспитана в прискорбном духе демократического равенства и отбросила доброжелательность учтивых манер ради грубого эгоизма, кое-как прикрытого показной вежливостью:

... их пренебрежение к людям, порой унижительное в своем простосердечии, когда бахвал даже не замечает, как оскорбляет их своим самомнением (выдавая его вслух или втайне за справедливую оценку своих заслуг); их манера постоянно взывать к учтивости ближнего, которая в конечном счете есть не что иное, как совершенная неучтивость к нему...<sup>33</sup>.

А с другой стороны, именно в России автор книги с удивлением обнаруживает остатки той самой безупречной учтивости, что культивировалась в парижских салонах былых времен. Историческое отставание России от

---

<sup>30</sup> Там же. Т. 1. С. 343.

<sup>31</sup> Там же. Т. 2. С. 326–327, курсив наш. Отметим, впрочем, как знак почтения в адрес руссоистского натурализма, используемую Кюстином ботаническую метафору.

<sup>32</sup> Там же. Т. 2. С. 327.

<sup>33</sup> Там же. Т. 2. С. 260–261.



Европы в данном случае обернулось к ее выгоде, позволив сохранить добродетели, уже исчезнувшие на Западе. Так, в Ярославле, в доме того самого губернатора, сын которого поразил его своей тактичностью не по возрасту, Кюстин вдруг попадает в кружок, непосредственно связанный со средой, где некогда был воспитан он сам; его расспрашивают о родственниках, которых он полагал никому не известными в этих краях. В другом месте он с восхищением признает, что русские, этот народ-подражатель, способны все же и к настоящей, идеальной учтивости:

Вообразите себе французскую учтивость прежних времен, воскресшую во всем своем великолепии, вообразите любезность безупречную и безыскусную, самозабвение невольное и натуральное, простодушное следование правилам хорошего вкуса, инстинктивную верность выбора, элегантный и чуждый уныния аристократизм, непринужденность без примеси дерзости, сознание собственного превосходства, смягчаемое тем благородством, что неотрывно от истинного величия... [...] знайте, что все эти, а также и многие другие достоинства отличают манеры и речь недюжинных русских людей, причем в наибольшей степени обладают ими те русские, что не бывали за границей, но, живя в России, имели сношения с просвещенными иностранцами...<sup>34</sup>.

Хотя большинству русских, «чтобы стать подлинно учтивыми, нужно долго учиться человечности, а уж потом вежливости»<sup>35</sup>, но среди них есть и исключения, люди, которые благодаря наследственному благородству души сохранили в обществе оазисы подлинной великосветской культуры.

Впрочем, верно и другое: при всем своем критическом или восхищенном внимании к *французской* учтивости (как истинной, так и ложной), которую усвоили (хорошо или дурно) русские, Кюстин не обращает внимания на такие формы вежливости, которые изначально присущи посещаемой им нации. Он расточает немало похвал другим проявлениям русского национального характера – таким как красота стариков и женщин в некоторых регионах страны или печальная прелесть песен, которые поют речники на Волге, – но они не распространяются на формы взаимного общения тех же самых людей. Самое большее автор книги замечает, что «русские состязаются между собой в учтивости и грубости; все раскланиваются друг с другом и все всласть друг друга колотят»<sup>36</sup>, – и тут же описывает сцену избиения провинившегося ямщика на почтовой станции. Постольку поскольку речь идет о *чуждой* учтивости, романтическая диалектика изменяет Кюстину и уступает

---

<sup>34</sup> Там же. Т. 2. С. 158.

<sup>35</sup> Там же. Т. 2. С. 328.

<sup>36</sup> Там же. Т. 2. С. 28.

место абсолютным ценностям идеологии. «Учтивость» или хотя бы «вежливость» простонародья не входит для него составной частью в чужую цивилизацию, это не более чем элемент его отвратительной дикости.

Политика препятствует культурному релятивизму, и именно озабоченность политическими проблемами помешала Кюстину, столь проникательному в своих наблюдениях и тонкому в рассуждениях, обратить внимание на то, что называют культурой повседневного быта. Его случай не уникален – то же самое случилось до него с г-жой де Сталь: как бы ни складывалась на тот или иной момент международная обстановка, французский романтический путешественник, заявляя об интересе к культуре чужой нации, не может забыть о той роли, которую эта нация способна сыграть в судьбах Европы; для него невозможна незаинтересованность «этнографического» подхода к чужой культуре. Первой жертвой его слепоты становится именно учтивость чужого народа: при всей тонкости своих размышлений об истинной учтивости, порой доходящих до настоящих диалектических прозрений<sup>37</sup>, романтические путешественники по сути знают и признают одну лишь *французскую* учтивость, понятие которой изъято из сферы культурной относительности и образует живучий и существенный реликт XVIII века в литературе французского романтизма.

## Учтивость и потусторонний мир

Плохо поддаваясь релятивизации в сфере отношений с реально-географическим Иным (чужим народом), учтивость вступает в этот процесс на другом, метафизическом уровне инаковости – в сюжетах, где она применяется к потусторонним существам.

Возможность быть учтивым с потусторонним миром сама по себе представляет собой парадокс. Ален, неоднократно писавший об учтивости в своих «Суждениях», определял ее как «уважение к ближнему, признание ближнего без специального исследования, с первого взгляда»<sup>38</sup>. Между тем дьявол или призраки никак не могут быть признаны «ближними» – напротив, они радикально Иные; к тому же их инаковость воспринимается на фоне

---

<sup>37</sup> Любопытный пример рассуждений, параллельных кюстиновским, можно найти в романе Эдварда Бульвер-Литтона «Пелам» (1828), одна из героинь которого, явственно выражая мысли самого автора, восхваляет великосветские манеры за то, что они единственно способны придать поведению человека естественность и непринужденность, которых лишены люди низших классов, озабоченные повседневными нуждами.

<sup>38</sup> *Alain*. Propos. Paris: Gallimard, 1956. P. 781 (Bibliothèque de la Pléiade).

ранее приобретенных знаний, заменяющих «специальное исследование», – в самом деле, поведение по отношению к потусторонним существам всегда опосредовано разного рода религиозно-магическими традициями. По замечанию Харальда Вайнриха, учтивость есть форма социального общения *на средней дистанции* (в промежутке между «удаленными» гражданско-правовыми и «близкими» семейно-интимными отношениями, где ее заменяют другие нормы)<sup>39</sup>, а стало быть, она неприменима при контактах, где дистанция между участниками достигает метафизического максимума. В таких обстоятельствах учтивость может фигурировать лишь как результат ломки и конфликтного столкновения религиозных и светских моделей поведения, что именно и происходило в эпоху романтизма.

Литература классической традиции постоянно демонстрировала несовместимость сверхъестественного и учтивости. Например, в многочисленных рассказах о путешествиях в иной мир (у Данте, Свифта или Сирано де Бержерака, чья книга «Государства и империи луны» называется также «Иной мир» – «L'autre monde, ou les Etats et empires de la lune», опубл. 1657) путешественник, проникший в царство теней и/или баснословных туземцев, настолько поглощен переживанием и изложением необычайных вещей, которые он там обнаружил, что еще обращает некоторое внимание на странные обычаи местных жителей в общении между собой, но его собственные отношения с ними слишком исключительны, чтобы их можно было ввести в какую-либо систему хороших манер. В обратном случае вторжения сверхъестественных сил в земную жизнь учтивые манеры опять-таки оказываются неуместными. Так, в популярно-светском сочинении аббата Монфокона де Виллара «Граф де Габалис» («Le comte de Gabalis», 1670) сведения о сношениях людей со стихийными духами излагаются в форме диалога между французом-рассказчиком и приезжим немецким каббалистом. Эти двое учтиво беседуют между собой, хотя вежливые манеры и сочетаются с колкой иронией недоверчивого рассказчика. Однако сфера учтивости здесь ограничена рамочной ситуацией беседы – о хороших манерах при общении с сиффом или ундиной речи быть не может, это существа скорее природные, чем культурные, и не подлежат ведению такого культурного по преимуществу института, как учтивость. Иными словами, светскую деликатность можно выказывать по отношению к каббалистическому дискурсу, но не по отношению к духам, о которых он толкует.

---

<sup>39</sup> См.: *Weinrich H. Eléments d'une xéno-politesse // L'Europe des politesses et le caractère des nations (actes du colloque international de Paris, octobre 1995). Paris: Anthropos, 1997. P. 2.*

Итак, в классическую эпоху учтивость и потусторонний мир взаимодополнительны – это два разных уровня человеческого опыта, что-то вроде формы и содержания; светский этикет, организованный как конвенциональный знаковый код, допускает существование лишь конвенционального же потустороннего мира, без настоящей сакральной силы, а реальное общение со сверхъестественными существами – дело слишком серьезное и опасное (из-за прямой угрозы гибели тела и души и из-за возможных социальных репрессий против тех, кто связан с нечистой силой), чтобы можно было заботиться о его утонченности.

Такое разделение начинает нарушаться уже в преромантизме: появляются писатели, извлекающие особый эстетический эффект из столкновения учтивости и сверхъестественных персонажей. Во многих традиционных жанрах (сказках, мистериях, *exempla* и т. д.) дьявол принимал человеческий облик, чтобы ввести человека в искушение; но лишь к концу XVIII века подобное превращение стало восприниматься как эпистемологический скандал, как нечто неправдоподобное и фантастическое. И вот, чтобы заполнить зияние, трещину между повседневной реальностью и опытом сверхъестественного, авторы фантастических повестей начали использовать учтивость. Уже предшественник романтизма Жак Казот (прямой последователь аббата де Виллара – популяризатора каббалистических знаний), рассказывает в своем «Влюбленном дьяволе» («*Le diable amoureux*», 1772) историю любви молодого человека и дьявола в женском облике, причем последний не только соблазняет героя повести своими телесными прелестями, но и ведет себя с почтительной вежливостью, требуя также и к себе учтвого отношения; в этом один из источников его очарования:

– И вы отправите меня столь *неучтиво* в такой поздний час? Вот уж никак не ожидала такого обращения от *испанского дворянина*<sup>40</sup>.

Правда, такое учтвое общение продолжается недолго, уступая место, с одной стороны, излиниям чувств, подходящих любовному роману, а с другой стороны, колдовским формулам, где отношения героев сводятся к отношениям вассального подчинения:

«Дух, принявший телесную оболочку ради меня, меня одного, я принимаю твоё служение и обещаю тебе свое покровительство»<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> *Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX веков*. М.: Ладомир, 1999. С. 35. Курсивом (нашим) выделяются специфические термины, отсылающие к кодексу учтивости классической эпохи.

<sup>41</sup> Там же. С. 39.

Для писателя XVIII века учтивость в отношениях с потусторонним миром остается в зачаточном и неустойчивом состоянии: человек все еще слишком привычен к реальности сверхъестественных существ и, не задерживаясь на их *признании*, сразу же начинает их *использовать*, вступая с ними в практические, эротические, этические сношения<sup>42</sup>. Проблематичным и двусмысленным оказывается *тело* сверхъестественного существа: оно побуждает к учтивости, поскольку выглядит как тело человека, а не животного или inferнального чудовища, но оно и препятствует ей, поскольку это тело ненастоящее, заемное, похожее на одежду с чужого плеча (как костюм черта в «Братьях Карамазовых»). Эта проблема псевдочеловеческого тела сказывается и в произведениях романтизма; ниже будут рассмотрены три таких текста, описывающих одну и ту же образцовую ситуацию учтivity поведения – прием гостя. Во многих древних традициях гость рассматривается как потенциально сверхъестественное существо, как бог или демон в человеческом облике; иными словами, изначально любое гостеприимство имеет дело с иным миром, и романтическая литература лишь заново эксплицировала это обстоятельство.

В новелле Шарля Нодье «Инес де Лас Сьеррас» («Ines de Las Sierras», 1837) трем героям – французским офицерам, которые развлечения ради устроили костюмированную пирушку в «нехорошем» испанском замке, – является призрак девушки, убитой в этом замке за несколько столетий до того; во всяком случае, у них есть все основания считать ее именно призраком, хотя много позднее она окажется живым человеком и вся история разъяснится «естественным» образом. Перед лицом призрака трое офицеров, и прежде всего капитан, рассказчик новеллы, изо всех сил стараются соблюдать невозмутимую учти-

---

<sup>42</sup> Эта тенденция действует и в первой сцене «Фауста» Гёте (1806), где дьявол при первом своем появлении в человеческом облике лишь бегло демонстрирует Фаусту свою услужливую вежливость: «Что вам угодно? Честь / Представиться имею [...] / Отвешу вам почтительный поклон» (*Гёте И.-В. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 2. М.: Худож. лит., 1976. С. 49–50*). И даже в конце XIX века, в «Братьях Карамазовых» Достоевского, в навеянной «Фаустом» главе «Черт» (11, IX) дьявол хоть и описан в облике «шиковатого *джентльмена*», «приживальщика *хорошего тона*», но этот его сомнительный лоск с самого начала оценивается как ложное обличье, а сам дьявол – как существо, недостойное учтivity обращения. Именно это и высказывает грубо Иван Карамазов, который «тыкает» дьяволу не интимно, а по-барски – как «дураку», то есть социально низшему:

« – Мне нравится, что мы с тобой прямо стали на *ты*, – начал было гость. – Дурак, – засмеялся Иван, – что ж я *вы*, что ли, стану тебе говорить».

(*Достоевский Ф.М. Собр. соч. в 15-ти томах. Т. 10. Л.: Наука, 1991. С. 142*).

вость. Эта установка прозвучала на пиру еще до появления девушки: они из «рыцарской учтивости» подняли тост «за здоровье благородной девицы Инес де Лас Сьеррас»<sup>43</sup>; а та, едва появившись в зале, тут же подхватывает этот код, напоминая пирующим о правилах вежливого обращения с дамой:

– Ну что же, *благородные рыцари* [...] я, верно, имела несчастье нарушить *веселье вашей пирушки* [...]. С каких это пор присутствие молодой женщины, в которой *и город и двор* находили некоторую привлекательность, мешает веселью? Неужто *мир* так изменился с тех пор, как я из него ушла?<sup>44</sup>

Чуть дальше она упрекает их за бестактный, нарушающий правила гостеприимства вопрос о ее имени:

– Мое имя? [...] Разве вы его не знаете? Бог свидетель, что я пришла на ваш зов [...] и я достаточно *хорошо воспитана*, чтобы не поступать иначе<sup>45</sup>.

На эту вежливую атаку капитан пытается ответить контратакой, ссылаясь на тот же кодекс изящных манер:

Сударыня [...]. Каково бы ни было ваше имя и какова бы ни была причина, по которой вам угодно скрывать его, вы можете рассчитывать на нашу *почтительность, скромность и гостеприимство* [...] но мы заверяем вас, что это признание, к которому обязывает *учтивость*, никак нельзя отнести за счет нашего легковерия<sup>46</sup>.

Не веря в призрака, капитан своим вежливым обращением с ним сопротивляется ему, отрицает его существование. Своей любезностью он хочет сказать Инес: никакое вы не привидение, вы живая женщина. Об этом он прямо заявляет своим товарищам, едва увидев ее, причем опять-таки ссылается на кодекс учтивости:

– Это в самом деле женщина, – сказал я вполголоса, – и так как мы условились, что здесь не может произойти ничего сверхъестественного, то и должны сообразоваться только с законами *французской учтивости*<sup>47</sup>.

---

<sup>43</sup> Infernaliana. Цит. изд. С. 194.

<sup>44</sup> Там же. С. 196. Нашим курсивом по-прежнему выделяются условные слова и формулы – сигналы галантного дискурса классической эпохи: *nobles chevaliers, les plaisirs de cette agréable soirée, la cour et la ville, le monde*. Последнее слово, намеренно двусмысленное («мир/свет») способствует характерно «фантастическому» колебанию между «естественной» и «сверхъестественной» версиями событий: то ли Инес «оставила свет» (перестала бывать в обществе), то ли она «ушла из мира» (умерла).

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.

<sup>47</sup> Там же. С. 194.

В этих словах выражена вся рискованность и шаткость его неверия в потусторонний мир: в самом деле, коль скоро оно основывается лишь на *условности* («так как мы условились...», «*puisqu'il est bien convenu entre nous...*»), то тем самым оно из ряда философских истин попадает в один разряд с условными нормами учтивости. Быть неверующим «условно» так же трудно, как и верующим; и если храбрый капитан еще противится очевидности, то оба его товарища, напротив, сразу же поддаются (по-разному на это реагируя) под обаяние Инес, да и сам он уже позднее, рассказывая эту историю, нет-нет и произносит от собственного лица запретное слово «призрак»<sup>48</sup>. В таком контексте «французская учтивость» приобретает новый, очень странный смысл: она начинает служить не для отрицания, а для *заклинания* призрака, которого она же и помогла вызвать. Светская культура взлетит в сакральном и незаметно превращается в некромантию.

Это подтверждается и в дальнейшем. Костюмированный пир, устроенный легкомысленными офицерами, оборачивается «каменным пиром» (*festin de pierre*), согласно подзаголовку мольеровского «Дон Жуана»: за столом восседает привидение, и застывшие перед ним молча люди походят «на окаменевших персонажей волшебных сказок, которых смерть застигла врасплох»<sup>49</sup>. Инес в своих речах и поступках продолжает апеллировать к светской учтивости: она благодарит за вечер, который «милее и очаровательнее всех, о которых я сохранила воспоминание»<sup>50</sup>, улаживает сотрапезников пением и танцем и сама поднимает ответный тост за их здоровье; но фактически все поведение персонажей вписывается в контекст эпифании – божественного или демонического явления. «Установление личности» Инес, которое начинается с предъявления ее старинного наследственного браслета, а затем и стигматов на ее теле (легендарной раны на груди) приобретает для одного из французов мистико-эротический смысл; позднее тот же персонаж, пренебрегая «табу на контакт», устанавливаемым правилами этикета<sup>51</sup>, совершает своего рода акт причастия, допивая вино из бокала Инес. Энтузиастическое воодушевление, охватывающее всех трех героев при пе-

---

<sup>48</sup> «Глаза его [...] устремленные на призрак...» (Там же. С. 195): конечно, можно считать, что это несобственно прямая речь другого персонажа, о котором здесь говорится; но в любом случае пересказывает ее сам рассказчик-капитан.

<sup>49</sup> Там же. С. 197.

<sup>50</sup> Там же. С. 198.

<sup>51</sup> Согласно классическим нормам, запрещалось даже брать в руки за столом бокал соседа, чтобы налить в него вина. См.: *Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*. Op. cit. P. 171 (Доминик Пикар, статья «Тело»).

нии и танце девушки, еще более подчеркивает это превращение учтвого светского «вечера» в шабаш<sup>52</sup>.

Как мы видим, в романтической прозе учтливость может служить вступительной мотивировкой сцены с привидениями; ею может обозначаться при-сущее фантастике сомнение в природе происходящего<sup>53</sup>; но в дальнейшем развитии сюжета она уступает место прямому общению с потусторонним существом, что выражается особенно в явлении сакрального и/или эротически привлекательного тела. То есть учтливость – это переходное состояние, текстуальный «медиум» в почти спиритическом смысле этого слова.

Другая сторона той же ситуации видна в фантастической новелле Теофиля Готье «Аррия Марцелла» («*Arria Marcella*», 1852). Кодекс учтivosti играет в ней ограниченную роль, действуя лишь в одном сравнительно кратком эпизоде: герой новеллы, современный молодой человек Октавиан, в ночном видении попадает в древние, еще не разрушенные вулканом Помпеи, и первым, кого он встречает в чудесно воскрешенном мире античности, оказывается «отлично воспитанный юноша»<sup>54</sup> по имени Руф Голконий, который любезно принимает его и сопровождает в прогулке по городу.

Герой новеллы переживает свое приключение именно как встречу с потусторонним миром, как путешествие в «мертвый город»<sup>55</sup>; однако поначалу в его впечатлениях нет настоящих мотивов смерти, скорее речь идет просто о каком-то нарушении в ходе времени («стрелка на циферблате вечности повернула вспять на двадцать вековых часов») <sup>56</sup>. Античная цивилизация, увиденная Октавианом в Помпеях, кажется вполне живой, с естественным набором персонажей и функций: слуга, идущий на рынок, крестьянин, въезжающий в город на своей тележке, представление комедии в театре... Одной из таких естественно-бытовых функций является и учтливое гостеприимство Руфа Голкония: он приветствует чужеземца, называет ему свое имя (скромно не спрашивая, как зовут его!), помогает ему объясниться, терпеливо слушает его абсурдные и невероятные рассказы («будто император Тит, ныне правящий, умер две тысячи лет тому назад и будто Назарей, гнусные последователи коего были облиты смолой и послужили факелами для садов Нерона, ныне безраздельно царствует на пустынном небе, с которого низвергнуты

---

<sup>52</sup> Анализ новеллы Нодье «Инес де Лас Сьеррас» см. также в нашей вступительной статье к сборнику «*Infernaliana*» (Цит. изд. С. 15–18).

<sup>53</sup> См.: *Todorov Tz.* Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.

<sup>54</sup> Готье Т. Избр. произв. Т. 1. Цит. изд. С. 333.

<sup>55</sup> Там же. С. 329.

<sup>56</sup> Там же. С. 331.



великие боги»)»<sup>57</sup>, наконец предлагает ему остановиться у себя в доме и приглашает на театральный спектакль. Он непринужден и приветлив, не стесняется перед гостем, в то время как тот, напротив, чувствует себя не по себе в своем «странном наряде»<sup>58</sup> XIX века, происхождение которого он тщетно пытается объяснить шеголю Голконю; последний, опять-таки из учтивости, сдерживает свое изумление от этого нелепого одевания. В общем, здесь потусторонний мир выказывает себя учтивым по отношению к живому человеку, а не наоборот.

Если не считать этой инверсии, новелла Готье достаточно точно следует уже намеченной выше схеме: учтивость образует переходный этап в сношениях с потусторонним миром, преддверие таинств сакрального тела. В самом деле, из театра герой сразу направляется в покои красавицы Аррии Марцеллы, отпечатком тела которой, сохранившимся в вулканическом пепле, он накануне любовался в неаполитанском музее. И тут уже нет никакой учтивости и даже галантности, служанка Аррии без обиняков заявляет Октавиану: «Ты нравишься моей госпоже, следуй за мной»<sup>59</sup>. Так же и сама Аррия не тратит времени на учтивые слова, а сразу подает юноше знак «занять место возле нее на биклиниуме и принять участие в трапезе»<sup>60</sup>. Именно в этот момент, когда эротическое желание нашло свой объект, устами Аррии может прямо заявить о себе и тематика смерти и сакрального:

– ... Вера создает богов, любовь создает женщину. Действительно умираешь лишь тогда, когда тебя перестают любить; твое вожделение вернуло мне жизнь...<sup>61</sup>.

Вполне логично, что любезный Голконий совершенно исчез из повествования, и герой даже не вспоминает о нем; зато рядом с Аррией появляется другой мужской персонаж, роль которого – не выказывать учтивость, а изгонять сакральные силы. Это отец героини, суровый христианин Аррий Диомед, который восстанавливает правильное течение времени и превращает в прах обольстительное тело красавицы-ведьмы:

– Неужели две тысячи лет, прошедших со времени твоей кончины, не утомили тебя и ты алчными руками все еще влечешь несчастных безумцев, опьяненных твоим колдовским зельем, к мраморной груди, в которой нет сердца?<sup>62</sup>

---

<sup>57</sup> Там же. С. 334.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же. С. 338.

<sup>60</sup> Там же. С. 340. *Биклиниум* – двойное ложе для трапезы.

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же. С. 342. Ср. другую фантастическую новеллу Готье, «Омфала» («*Omphale*»), 1834), где любовная инициация юного героя начинается с напоминания о хо-

Если вернуться вновь к эпизоду с Голконием, то там можно отметить еще один важный мотив, почти отсутствовавший в «Инес де Лас Сьеррас», не говоря уже о «Влюбленном дьяволе» Казота, – это *экзотизм*, вообще очень важный для Готье. В новелле Нодье, правда, тоже есть кое-какой испанский «местный колорит», но гораздо менее яркий; так, в сцене пира с призраком он практически весь сводится к испанскому названию романса, который поет Инес, «*la Niña matada*», «Убитая девушка», причем рассказчик даже не переводит это название, зато сам романс производит на него и его товарищей мощное, неистовое впечатление, то есть испанский язык не представляет для них трудности. Иначе обстоит дело в «Аррии Марцелле» Готье, где Октавиан, несмотря на свое латинское имя, с первых же слов Голкония наталкивается на языковой барьер:

Было вполне естественно, что [...] житель Помпей изъясняется по-латыни, и все же Октавиан вздрогнул, когда услышал этот мертвый язык из живых уст. Тут он порадовался, что был силен в переводе и получал награды на школьных соревнованиях. В этих исключительных обстоятельствах пригодилась ему и латынь, которой его обучали в университете; напрягши память, он ответил на приветствие помпеянца [...] довольно вразумительно, хоть и с парижским выговором, вызвавшим у юноши улыбку<sup>63</sup>.

Действительно, «вполне естественно», что для ответа на приветствие жителя чужой страны нужно знать ее язык; однако этой юмористической и как будто бы незначительной деталью «местного колорита» (которую поддерживает тщательное описание помпеянского быта, предшествующее и следующее за нею в тексте) вводится целый комплекс проблем – непрозрачность слова, восприятие чужого языка как мертвого языка, а главное, сущностный релятивизм *культур*, простирающийся за нормативным единообразием «*цивилизации нравов*»<sup>64</sup> – идеологической основы классической учтивости. Различие языков встает первичным, неожиданно «человеческим» препятствием в общении с потусторонним миром: конечно, сакральные языки всегда были непонятны профанам, но трудно вообразить себе посвященного – скажем, того же Фауста, отдающего приказы Мефистофелю, – который не понимает слов потустороннего существа или не может ответить на

---

роших манерах («это не учтиво и не по-французски», – упрекает растерявшегося юношу дама, которую он поначалу принимает за дьявола. – *Gautier Th. Œuvres*. Paris: Robert Laffont, 1995. P. 16) и заканчивается тем, что символический Отец-кастратор в лице яды героя прерывает его приключение.

<sup>63</sup> Готье Т. Избр. произв. Т. 1. С. 334.

<sup>64</sup> См.: *Elias N. La civilisation des mœurs*. Paris: Calmann-Lévy, 1991.

них. С таким человеческим затруднением и борются методами человеческой культуры: собеседники худо-бедно преодолевают его благодаря своему *воспитанию* – для Октавиана это классическое образование, а для Голкония хорошие манеры, следуя которым он благожелательно, лишь слегка улыбаясь, слушает «парижский выговор» чужестранца. Учивость сумела преодолеть межкультурную границу, однако Октавиан втайне ощущает здесь магическое заклятие мертвых; действительно, именно в этой невинной ситуации впервые заявляет о себе тема смерти, которая вполне реализуется позднее, в покоях Аррии: «Октавиан *вздрыгнул, когда услышал этот мертвый язык из живых уст*». Дрожь героя новеллы действует как трансцендентальный переключатель, резко переводящий действие из одного плана в другой: за обиходными словами и жестами, подчиненными одним лишь нормам общительности (терпимости к другому человеку и т. д.)<sup>65</sup>, проступает онтологическое исследование Иного, смерти, небытия.

Тонкая разработка этого структурно-тематического комплекса содержится у Жерара де Нерваля в «Истории о Царице утра и о Сулаймане, повелителе духов» («Histoire de la Reine du matin et de Soliman prince des génies», 1850, вошла в нервалевское «Путешествие на Восток», 1851). Одна из первых глав этой восточной повести изображает сцену прибытия в Иерусалим царицы Савской Балкис (в русском переводе – Балкиды) и ее приема царем Сулайманом (Соломоном). Поначалу их встреча как будто бы неукоснительно следует «предписанному *этикетом* бесконечному *церемониалу*»:

Двое правителей приветствовали друг друга с глубочайшим *почтением*, которое всегда выказывают друг другу государи, подчеркивая этим величие царской власти, затем они сели бок о бок, и в зал вереницей вошли рабы, нагруженные *дарами* царицы Савской<sup>66</sup>.

Комплименты, которые Балкис говорит царю («Вы великий поэт!»)<sup>67</sup>, как бы продолжают в словесном плане те богатые материальные дары, которые она ему вручила. Тем более резким диссонансом звучит ее следующая реплика:

---

<sup>65</sup> «При виде Октавиана [...] юный помпеянец был изрядно удивлен, – так мы удивились бы, увидя на Гентском бульваре айловая или ботокудо в перьях, ожерельях из медвежьих когтей и с причудливой татуировкой. Однако, *как отлично воспитанный юноша, он не расхохотался в лицо* Октавиану...». – *Готье Т.* Избр. произв. Т. 1.

<sup>66</sup> *Нерваль Ж. де.* История о Царице утра и о Сулаймане, повелителе духов. М.: Энигма, 1996. С. 26. Мы продолжаем выделять курсивом специфические термины, отсылающие к кодексу учтивости.

<sup>67</sup> Там же. С. 28.

– Великий поэт! [...] Только поэтому вам можно с улыбкой простить заблуждения моралиста<sup>68</sup>.

Упрекать своего царственного хозяина в «заблуждениях» – это явное нарушение правил почитительности, прямая агрессия, да еще и совершенная публично, в ходе первой беседы с царем Израиля, чем подчеркивается провокативный характер, казалось бы, восхищенных слов царицы. В дальнейшем Балкис продолжает дразнить царя критикой его книг и строительных проектов; ее тройная неприкосновенность как женщины, гостьи и царицы позволяет ей безнаказанно поднимать Сулаймана на смех. Она лукаво выворачивает наизнанку нормы учтивости, пользуясь ими как оружием нападения<sup>69</sup>.

В остроумных репликах Балкис есть странная двойственность. В процитированных выше «колких словах»<sup>70</sup> она противопоставляла два облика *молодого* Сулаймана – «поэта» и «моралиста», умалчивая о третьей роли, которая стала для него самой важной на склоне лет, а именно о роли царя. Она отдает предпочтение форме перед содержанием, легкомысленной «поэзии» перед серьезной «моралью» и царской властью, и даже сама форма ее высказываний подтверждает такое предпочтение: Балкис испытывает ум царя с помощью загадок, разрешение которых рассказчик иронично сравнивает с «государственным делом»:

Таков был обычай в те времена: цари и придворные состязались в учености... Не было для них ничего важнее, и разрешение загадок считалось государственным делом. Только так судили тогда о царе и мудреце<sup>71</sup>.

Заставив великого царя забыть о своем достоинстве главы государства и вступить с нею в остроумное словопрение о поэзии и любви, разгадывать «головоломки и ребусы»<sup>72</sup>, Балкис навязывает ему сугубо «современный» способ общения, больше напоминающий салонную болтовню, чем торжественные речи древних властителей. Таким образом, агрессивность ее реплик парадоксальным образом разрушает строгие правила официального «церемониала» и создает атмосферу галантной беседы, которую царь, при всех своих претензиях на мудрость, переносит с трудом и вынужден прибе-

---

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Как известно, классическая учтивость, допуская острые слова в светской беседе, в идеале стремится подавлять эксцессы агрессивности. См. статью Мерседес Бланко «Остроумие» (*Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre*. Op. cit).

<sup>70</sup> *Нерваль Ж. де*. История Царицы утра... Цит. соч. С. 30.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же.

гать к грубым «запрещенным приемам»; его попытки заменить ум властью неспособны обмануть остроумную собеседницу:

Сулайман, и глазом не моргнув, разгадал все три загадки – этим он был обязан великому священнику Садоку, который накануне заплатил за разгадки звонкой монетой великому жрецу савеян.

– Сама мудрость гласит вашими устами, – сказала царица *с некоторым пафосом*<sup>73</sup>.

Что же означает эта элегантная борьба между властью и светским остроумием, между самодовольством царя и легкомысленной утонченностью царицы? В повествовательной структуре повести она с самого начала дискредитирует царя Сулаймана и подготавливает победу его соперника в любви, мастера Адонирама. Но «История Царицы утра...» – роман не столько любовный, сколько эзотерический; победа Адонирама над царем обусловлена причинами скорее мифологическими и провиденциальными, чем моральными. Тогда при чем же здесь светские манеры, которые в силу своего светского, *мирского* характера как будто бы заведомо исключают всякий контакт с мифом и сакральным?

Строго говоря, «Историю Царицы утра...» нельзя квалифицировать как фантастическую повесть: в ней отсутствует характерное колебание между естественной и сверхъестественной версией событий. Тем не менее этот текст производит на читателя впечатление близкое к фантастике: дело в том, что одни его эпизоды читаются как сверхъестественные, а другие – как естественные, и это вызывает чувство тайны, зыбкого полуправдоподобия, какого-то провала среди «нормального» мира, сквозь который просвечивает мир иной. Чтобы достичь такого эффекта, Нерваль сочетает противоположные инстанции: сакральное и профанное, рациональное и мифическое. При этом ветхозаветная эпоха, в которую происходит действие, служит богатым источником легендарных мотивов, зато в ней не хватает «рационального» и «профанного»; мир библейской древности настолько изобилует сверхъестественным, что оно плохо ощущается как таковое, не будучи оттенено по контрасту миром десакрализованным. Поэтому в библейский миф пришлось внедрить особый культурный механизм – своего рода «шифтер», точнее язык-посредник, соединяющий его с современным мышлением. В повести Нерваля такую функцию как раз и выполняет культурный код галантного обхождения. Галантность резко выделяется на историко-легендарном фоне повести. В древнем мире, разумеется, имелись свои нормы вежливости,

---

<sup>73</sup> Там же. С. 30–31. Курсив наш: в «пафосе» Балкис читается, конечно, ирония.

которым следует, например, официальный церемониал приема Балкис при дворе Сулаймана; а историческая «недостоверность» начинается с «колких слов» царицы Савской, в которых реализуются привилегии дамы в ново-европейском обществе – например, право безвозбранно дразнить мужчину остроумными выходками.

Кодекс учтивости необычным образом функционирует в нервалевской повести: во-первых, он *анахроничен* (персонажи Ветхого Завета ведут салонную беседу в стиле XVIII века), во-вторых, *навязан* одним персонажем другому (царицей Балкис царю Сулайману)<sup>74</sup>. У этих двух особенностей общая причина: структурная функция галантной учтивости состоит здесь именно в том, чтобы представлять Иное, нарушать принятые в тексте нормы правдоподобия. В восточной повести, основанной на легендах из Библии и Корана, допускается множество чудес и мифических персонажей, зато «бытовая реальность» светских манер выглядит в ней чем-то странным и трудноприемлемым.

Нерваль, таким образом, создал очень оригинальную повествовательную структуру. На уровне линейно-хронологической композиции она устроена так же, как у Нодье или Готье: эпизод учтвого обращения располагается в начале сверхъестественной истории, образуя как бы преддверие сакрального святилища. В самом деле, уже в сцене остроумной беседы Балкис и Сулаймана появляется волшебная говорящая птица Худ-Худ, в дальнейшем третий герой повести, мастер Адонирам, совершает путешествие в подземное царство и узнает там тайну сотворения мира, а заканчивается повесть совершенно сказочным эпизодом смерти Сулаймана в его заколдованном дворце. Однако на глубинном уровне порядок чтения обратный: читатель, мало-мальски осведомленный в библейской традиции (то есть любой читатель XIX века), должен опознавать в первую очередь именно легенду, а культурный код учтивости «включается» лишь затем, в роли странного и как бы неуместного пришельца. Такое противонаправленное движение имеет важные последствия для формирования персонажа, который как раз и вводит светскую учтивость в сюжет повести, – царицы Савской.

---

<sup>74</sup> При всем различии героинь «Инес де Лас Сьеррас» Нодье и «Истории Царицы утра...» Нерваля в их поведении есть общая черта – наступательно-требовательное отношение к партнерам-мужчинам. Обе героини активно пользуются правами, которые предоставляет им кодекс учтивости, апеллируют (эксплицитно или имплицитно) к этому кодексу и добиваются почтения к себе. Это, конечно, возможно только в ново-европейской цивилизации с ее высоким статусом женщины в светском быту и явно противоречит восточной обстановке, где происходит действие нервалевской повести.

Согласно арабской традиции, которая в данном случае богаче подробностями, чем библейская (Первая книга Царств, 10, 1–13), царица *Билкис*, прибывшая то ли из Йемена, то ли из Абиссинии<sup>75</sup>, представляла собой чудовищное, хтоническое существо. В Коране (27, 23) прямо говорится, что ее народ управлялся Сатаной, а в других древних текстах (таких, как иудаистская книга «Таргум Шени») она изображается с козьими ногами: именно для того, чтобы это проверить, царь Соломон заставляет ее приподнять платье, идя по хрустальному полу, похожему на озеро. Нерваль, превратив фантастическую царицу в остроумную и очаровательную светскую даму, не мог не смягчить связанные с нею демонические мотивы; он не отбросил вовсе сцену с хрустальным полом, но убрал из нее всякие сверхъестественные детали<sup>76</sup>, и сатанинские мотивы лишь едва проступают в традиционной теме загадок, которые царица, подобно хтоническому Сфинксу, задает Сулайману. Собственно *инфернальное* происхождение Балкис раскрывается лишь позднее, после ее объяснения с Адонирамом в главе 8, где выясняется, что они оба принадлежат к роду владыки подземного царства Тубал-Каина. В отличие от большинства героев романтической фантастики, Балкис не сталкивается с иным миром вовне, а открывает его в себе самой<sup>77</sup>, и чисто внутренний характер этого открытия, в сочетании с целомудренностью героини, ведет к тому, что встреча с потусторонней реальностью строится не как драматическое вторжение эротической страсти, а как не сопровождаемая сильными страстями перемена в глубине (не)человеческого существа. Благодаря Балкис в повесть Нерваля проникает какой-то *другой* потусторонний мир, просветленный и гуманизированный благодаря учтивости.

Наконец, у Нерваля, как и у Нодье и особенно у Готье, учтивость связана не только с метафизической, но и с культурной инаковостью. Заявив, что Сулайман-«поэт» выше Сулаймана-«моралиста», царица Балкис тем самым переключает беседу в регистр поэтической «несерьезности», артистической *легковесности*, присущей «культурному» сознанию. Пренебрегая тяжеловес-

---

<sup>75</sup> Это географическое колебание заметно и у Нерваля: в 4-й главе «Истории Царицы утра...» фигурирует слушатель – юноша-абиссинец, поющий ностальгическую песню о Йемене.

<sup>76</sup> Строго говоря, здесь он следует канонической версии Корана (27, 44), где сказано просто, что царица «показала свои ноги». Кстати, это единственный эпизод нервалевской повести, где *демонстрируется* женское тело: эротическая тематика в ней так же приглушена, как и сверхъестественные мотивы в изображении Балкис.

<sup>77</sup> Впрочем, подобные сюжеты встречаются у Э.Т.А.Гофмана – например, в «Повелителе блох», где у героя обнаруживается вторая, фантастическая личность.

ными правилами церемониального приличия, она демонстрирует возможность другого этикета – галантной учтивости новых времен; существует, стало быть, не одна норма приличия, эти нормы относительны, как и все факты культуры. И хотя собственно в «Истории Царицы утра...» культурный релятивизм не заходит дальше отдельных намеков, зато он имеет огромное значение в более широком контексте всего нервалевского «Путешествия на Восток», особенно в последней части этой книги – «Ночи рамадана», где рассказчик как раз и слушает повесть о Царице утра в константинопольской кофейне. Эта повесть соединяет несколько важных для Нерваля культурных традиций – библейские, исламские и масонские предания, и создает из них поэтический синтез, который рассказчик «Путешествия...» пытается осуществить уже в своей жизни. Иначе говоря, культурная относительность постулируется, но и преодолевается на более высоком уровне культурного синтеза, и эта поэтико-культурная диалектика приводится в движение именно учтивостью – первотолчком духовного движения, увлекающего за собой и земные страсти, и таинства потустороннего мира.

Итак, практический кодекс учтивости, предназначенный, как часто это представляют, для опосредования отношений между людьми, во французском романтизме получает более широкие функции. Учтивость по-прежнему служит опосредованием, но она связывает между собой земной и подземный мир, жизнь и смерть, цивилизацию и телесность, наконец, различные культуры (например, древнюю и современную), несовместимость которых образует сюжетную основу ряда произведений. Тем самым учтивость и сама релятивизируется, выступает как нечто историческое и проблематичное, делается более гибкой и действенной, служит орудием самопознания и самокритики культуры.

## Перевод и сновидение

Описанная выше ситуация не исключительна: в романтической литературе релятивизируются, включаются в перспективу абсолютного Иного солидные и традиционные культурные институты, обычно служащие утверждению Тождественного. Рассмотрим еще один такой институт – *перевод*.

Вообще говоря, перевод всегда имеет дело с Иным, но это рациональное и, так сказать, ближнее Иное: подобно тому как учтивость в традиционном своем понимании и применении упорядочивает повседневные межличностные отношения, перевод выступает обычным средством отношений межнациональных, межкультурных. Его задача не проблематизировать и подчеркивать разрыв между культурами, а, наоборот, редуцировать его, делать практически



неощутимым: лучший перевод – это точный перевод, незаметный перевод, когда переводной текст кажется изначально написанным на языке перевода.

Однако в романтической литературе функция перевода стала иной – причем, парадоксальным образом, мотивироваться это могло именно требованием «точности». Например, Поль-Луи Курье – не только памфлетист, но и филолог-классик – гордился своим «дословным» переводом Геродота. Однако же современный исследователь Ливен Д'Ульст справедливо отмечает, говоря о его предисловии к этому переводу:

Курье лишь бегло касается вопроса о верности [перевода оригиналу]: ясно, что главное для него в другом, что объектом его основных усилий являются поэтика и вкус, а также общественные отношения...<sup>78</sup>.

Действительно, «верность» и «буквальность», столь часто требуемые (хотя столь же часто и осуждаемые) в переводе, могут иметь двойное дно, служить оправданием, алиби чего-то другого. Подлинный смысл заботы о «буквальности», которой, как считается, отмечены переводы XIX века, помогает понять еще одна цитата из современного историка и теоретика перевода Поля Оргелена – впрочем, читать ее придется отчасти вопреки ее автору:

Это похвальное стремление к историчности, не отступающее перед намеренным острашением ради воссоздания местного колорита, порой приносило удивительные результаты. Переводчики широко прибегали к архаизмам, точно транскрибировали имена собственные, при необходимости подчеркивали экзотичность произведения и даже, подкрепляя трудолюбие эрудицией, переводили Данте французским языком XIV века...<sup>79</sup>.

В наши дни «точно транскрибировать имена собственные» – практика ничуть не удивительная; но для Франции начала XIX века, когда иноязычные имена было принято безжалостно деформировать, приближая к французским нормам, это действительно было нововведением<sup>80</sup>. Другое дело,

---

<sup>78</sup> *D'Hulst L.* Cent ans de théorie française de la traduction: de Batteux à Littré (1748–1847). Presses universitaires de Lille, 1990. P. 152.

<sup>79</sup> *Horguelin P.A.* Anthologie de la manière de traduire. Domaine français. Montréal: Linguattech, 1981. P. 148. В указанной антологии собрано немало текстов, важных для истории переводческого искусства, но в комментариях к ним встречаются поразительные ошибки: так, на странице 150 черным по белому утверждается, что г-жа де Сталь была... «переводчицей Ницше».

<sup>80</sup> Оно оставалось таковым еще и во второй половине столетия, когда, например, Леконт де Лиль в поэме «Каин» («Варварские поэмы», 1862) вместо принятой орфографии библейских имен Caïn, Eve писал необычно, «по-филологически»: Qaïñ, Néva.

что фактически его целью являлась не «историчность» как таковая, и то же самое относится к подчеркиванию деталей экзотики, к использованию архаизмов и к попыткам переводить Данте на французский язык XIV века (как делал Э.Литтре) или Геродота на французский язык XVI века (как делал П.-Л.Курье) – ведь Геродот-то жил не в XVI веке! Как и «реализм» художественного письма, такой «переводческий реализм» на самом деле лишь *коннотирует*, обозначает реальность или историчность, создавая иллюзионистский «эффект реальности», открытый Роланом Бартом в прозе XIX века. А та специфическая «реальность», которую симулирует переводчик, есть не что иное, как культурная инаковость: она может коннотироваться и в настоящих переводах, и в псевдопереводах типа «Гуслей» П.Мериме, и даже в текстах, которые никто не выдает за переводы или подражания, но в которых используются те же приемы остранения – архаичные или экзотичные слова и выражения. Усилия переводчиков-«буквалистов» вписываются в общую тенденцию литературы к поискам Иного.

Параллельно романтическая литература культивировала и еще одну форму инаковости – *мир сновидений*. Теоретически сопоставление перевода со сновидением (вернее, с его толкованием) напрашивается само собой: ведь люди всегда, от Иосифа Прекрасного до Зигмунда Фрейда, занимались *интерпретацией* снов, их «переводом» на более понятный язык. Априори есть соблазн предположить, что в романтическую эпоху между толкованием снов и лингвистическим переводом должны были существовать соответствия на уровне тем и структур. На самом деле таких соответствий гораздо меньше, чем можно ожидать. Некоторые причины этого нащупаны в знаменитом труде Альбера Бегена «Романтическая душа и грезы» (1937). Рассматривая творчество писателей преромантизма и романтизма и выделяя в нем различные аспекты грезы и сновидения, Беген практически не упоминает о переводе – эти два понятия кажутся ему чуждыми друг другу. Вопрос о переводе затрагивается лишь изредка и отводится как несущественный, ибо грезы – это *образы*, которые переводу не подлежат:

...его видения и переменчивость атмосферы [речь идет об одном из литературных сновидений Жан-Поля Рихтера. – С.3.] остаются непереводаемыми на какой-либо другой язык...<sup>81</sup>.

Очевидно, напрасно было бы ожидать от увиденного во сне, от каждой из его картин какого-либо поддающегося переводу значения...<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> *Béguin A. L'âme romantique et le rêve. Paris: Corti, 1991. P. 249 (Livre de poche).*

<sup>82</sup> *Ibid. P. 545.* Та же мысль звучит и в метафорических употреблении глагола *traduire* (переводить): «образы выражают и выдают [traduisent et trahissent] нечто такое,

В то же время А.Беген признает у некоторых романтиков – например, у немецкого писателя Готхильфа Генриха фон Шуберга – тенденцию *трактовать сновидение как язык*:

Вероятно, Шуберт первым применил к опыту сновидений идеи Гамана, начал рассматривать грезу как язык и попытался найти более детальные аналогии, метафорически приближающие некоторые виды поэтического творчества к сновидению<sup>83</sup>.

Беген дает понять, что этот особенный, исключительный язык, не поддающийся переводу и в то же время внятный для нас, – это *священный* язык, единственный, вездесущий и общедоступный как «мировая душа»; это всемирное Бессознательное, о котором как раз и писал Иоганн Георг Гаман. Для немецких или ориентированных на Германию (как Нерваль) романтиков онейрическая данность сновидений не отрезана раз навсегда от реальных данностей – «между этими двумя мирами осуществляется непрерывный, тревожный и необъяснимый взаимопереход [...] греза образует как бы подводный мир, очень близкий к поверхности и готовый всплыть по первому зову»<sup>84</sup>. Это можно сравнить со взаимным положением двух родственных языков, понятных друг другу без специальной дешифровки, или же с тем первобытным языком Адама, который еще не был испорчен первородным грехом и который, наподобие платоновских идей, поддается *припоминанию*<sup>85</sup>. То есть мистический язык грезы отличается от обычного чужого языка именно тем, что он не совсем чужой, а потому и не требует профанно-технической процедуры перевода<sup>86</sup>.

Такое сакрализованное понимание грез и их «языка», по-видимому, и стало причиной того, что соотношение сновидение/перевод почти полностью отсутствует у немецких романтиков и лишь изредка встречается у романтиков

---

что еще является в нас тайной для нас самих» (Р. 303); «протестант [...] может быть восприимчив к образу, но автоматически старается перевести его на какой-нибудь язык, который кажется ему более ясным» (Р. 365).

<sup>83</sup> Ibid. P. 163.

<sup>84</sup> Ibid. P. 490, 492.

<sup>85</sup> Или, в более рациональном регистре, с историческим праязыком, поисками и изучением которого занялось в романтическую эпоху сравнительное языкознание.

<sup>86</sup> Ср. древнееврейское представление о неперевожимости священного текста: «В переводе есть нечто преступное, так как он нарушает запрет сообщения, пытается распространять смыслы в принципе недоступные или же слишком сложные и зависящие от своей формы...». – Ballard M. De Cicéron à Benjamin: traducteurs, traductions, réflexions. Presses universitaires de Lille, 1992. P. 38.

французских; впрочем, последние, менее склонные к мистицизму, сумели придать этой понятийной паре особую, оригинальную разработку.

Наиболее «немецкую» трактовку язык сновидений получил в «Фее Хлебных Крошек» Шарля Нодье («La Fée aux Miettes», 1832). Эта сказочная повесть изобилует разнообразными видениями и грезами; в них не раз звучит иностранная речь, которая ничуть не мешает коммуникации персонажей и не требует перевода. Так, например, обстоит дело в сновидении героя повести Мишеля Плотника, спасшего Фею Хлебных Крошек из зыбучих песков:

... всю ночь [я] видел странные сны: мне снилось, будто я вытаскиваю из песка множество юных принцесс, блистающих красотой и роскошными нарядами, а они водят вокруг меня хороводы, распевая на мотив «Мандрагоры» песни *на языке, которого я не знаю, но почитаю гармоническим и божественным, хотя воспринимаю его, кажется, не слухом, а каким-то иным чувством и запоминаю посредством не памяти, а какой-то иной способности*<sup>87</sup>.

«Божественность» неведомого языка и его сверхъестественная понятность герою не оставляют сомнения, что это тот самый священный первоязык, к которому стремились немецкие романтики. Но точно так же происходит и в другом случае, когда перед нами уже обычный иностранный язык: его слова понятны без усилий, «как во сне», – и понятны не только герою повести, чудесно одаренному самоучке, но также и читателю, который как бы «вязнет» в грезах Мишеля. Эпизод его прибытия в Шотландию после кораблекрушения, описанного как кошмарное видение, служит продолжением сна, но уже в более спокойном и даже идиллическом ключе:

Я продолжал любоваться портретом Билкис [то есть Феи Хлебных Крошек, которая теперь уже сама спасла Мишеля при кораблекрушении. – С.3.] по дороге в город, о котором говорила Фея Хлебных Крошек, и, поскольку она сообщила мне, что мы находимся на Британских островах, я положил осведомиться по-английски у первого же, кто встретится мне на дороге, о названии близлежащего города. Первой мне встретилась хорошенькая девушка, по случаю холодной погоды закутанная с головы до ног в клетчатый плед; она возвращалась домой, топоча белыми, как слонобая кость, ножками, словно птица, расхаживающая по берегу моря.

– *Vu God*, красавчик плотник, – сказала она, легонько хлопнув меня по руке краем своего пледа, как будто хотела наказать меня за неостроумную шутку, – то ли миссис Спикер не подлила вам нынче воды в вино, то ли честный Файнвуд, ваш хозяин, переусердствовал, угощая вас элем, раз вы забыли, как зовут малышку Фолли Гёрлфри?<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> Нодье Ш. Фея Хлебных Крошек. М.: Энигма, 1996. С. 144. Курсив наш.

<sup>88</sup> Там же. С. 166–167 (с уточнениями). Отметим ту же структуру учтивости, которая выше была отмечена в «Инес де Лас Сьеррас» и в нервалевской «Истории Царицы

Еще прежде чем пересечь во сне Ла-Манш, Мишель Плотник выучил несколько языков, и его первоначальное намерение изъясняться по-английски выглядит естественно для человека, оказавшегося в чужой стране. Но далее эта структура языковой учебы нарушается: имена местных жителей Мишелю приходится не заучивать, а *припоминать*, ибо страна эта для него, как выясняется, вовсе не чужая. Его владение английским языком не просто достаточно, но превосходит его собственные ожидания, включает знание таких нюансов, которых не найти ни в одном учебнике или словаре; просто это знание до поры было бессознательным, забытым словно сон. И дальше уже сам читатель как бы обретает это совершенное знание: ведь хотя речь девушки по большей части и «переведена» на французский, но упоминаемые в ней «говорящие» имена остаются неразъясненными, и расшифровывать их смысл предоставляется нам самим. Перед нами вполне реальный язык, прямо названный в тексте, да еще и коннотированный словами «плед», «эль», «by God» и формой имен собственных, – однако для того чтобы быть понятным, он не нуждается в переводе; такова типичная ситуация романтической грезы.

У Жерара де Нерваля сближений между сновидением и переводом напрасно искать в онейрической повести «Аврелия» («Aurélia», 1855) – в ней, по словам А.Бегена, имеет место «непрерывный взаимопереход» между двумя мирами или, по выражению самого Нерваля, «излияние сна в реальную жизнь»<sup>89</sup>, делающее бессмысленными любые сознательные усилия к переходу из одного мира в другой. Единственное упоминание перевода – реально выполненного Нервалем перевода из Генриха Гейне – носит маргинальный характер по отношению к видениям, которыми полон текст повести; это «рамочный», завязочный элемент бреда, условно привязывающий его к реалиям практической жизни, где нужно зарабатывать на хлеб:

Один немецкий поэт дал мне несколько страниц для перевода и выплатил задаток. Я направился к его дому, чтобы вернуть ему деньги<sup>90</sup>.

Этим *отказом от перевода* вводится длинное бредовое видение, включающее апокалиптические мотивы «черного солнца в пустынном небе», «кроваво-красного шара над Тюильри» и Земли, «сошедшей со своей орбиты»<sup>91</sup>, после чего вновь возникает фигура «немецкого поэта», сигнализируя

---

утра...»: девушка из иного мира (в данном случае одновременно чужеземного и онейрического) кокетливо требует от героя галантного обращения с собой.

<sup>89</sup> *Nerval G. de. Œuvres complètes. Op. cit. T. 3. P. 699.*

<sup>90</sup> *Ibid. P. 733.*

<sup>91</sup> *Ibid. P. 734.*

о временном возвращении визионера к ясному сознанию. Немецкая романтическая поэзия, иноязычный текст для перевода находятся здесь на стороне яви, а не сна.

В некоторых других нервалевских текстах, не столь далеко заходящих в «излиянии сна в реальную жизнь», можно встретить более тонкие – хотя также точечные, не захватывающие весь текст в целом, – соприкосновения сна и перевода. Так, странное приключение, рассказанное – вернее, недосказанное – в новелле «Октавия» («Octavie», сб. «Дочери огня»), включает и мотив языка грез, желанного, но непроницаемого. В комнате таинственной неаполитанки, привлечшей его к себе, рассказчик обнаруживает своего рода эмблему толкования – «“Трактат о гадании и сновидениях”, который навел меня на мысль, что моя спутница – немного ведьма или по крайней мере цыганка»<sup>92</sup>; сама же женщина вдруг начинает говорить с ним на каком-то странном языке, который напоминает ему не столько итальянский, сколько легендарный язык первобытной эпохи:

« – Не надо со мною говорить, я вас едва понимаю; мне трудно понимать и разговаривать по-итальянски.

– Так я могу говорить и по-другому, – сказала она. И вдруг заговорила на языке, которого я еще никогда не слышал. То были звучные, гортанные слоги, чарующее щебетание – по-видимому, какой-то первобытный язык; древнееврейский, древнесирийский – не знаю»<sup>93</sup>.

Наконец, третий эпизод сна об иностранном языке содержится в книге «Октябрьские ночи» («Les nuits d'octobre», 1852), в главе под названием «Хор гномов». Экзотичность и фантастичность этого сновидения, пережитого под влиянием винных паров, подчеркнуты в специальном «литературном» примечании автора:

Эта глава – в немецком духе. *Гномы* – крохотные существа, принадлежащие к разряду духов земли...<sup>94</sup>.

Во сне рассказчика эти самые «крохотные существа» «в немецком духе» поют песню – надо полагать, тоже по-немецки – и одновременно занимаются странным делом – чистят мозг спящего:

«За дело, братья, за дело, пока он спит. Сначала открутим ему голову, а потом молоточками – так-так, молоточками – вскрыем стенки этого несуразно-философического черепа! [...]

---

<sup>92</sup> Ibid. P. 608.

<sup>93</sup> Ibid. P. 609.

<sup>94</sup> Ibid. P. 338.

Фихтевские “я” и “не-я” яростно сражаются в этом духе, полном объективности. Если бы он еще не был полит мартовским пивом и несколькими глотками пунша, которыми угощал дам! [...]

За дело, братья, за дело; черепная коробка прочищается. В ячейке памяти уже скапливаются кое-какие факты. Причинность – так-так, причинность – вот что вернет его к ощущению своей субъективности! Как бы только он не проснулся до окончания нашей работы»<sup>95</sup>.

Нет сомнений, что сновидение должно читаться как перевод с немецкого; на это указывают хотя бы слова о «фихтевских “я” и “не-я”» – заимствование из иностранного философского жаргона, темного и невнятного для французов. Но самое причудливое в этом фрагменте – разумеется, операция по «промывке мозгов». Она вводит в сновидение устрашающие, кошмарные мотивы романтического воображения (отделение телесных органов, механическое вторжение в интимную жизнь человеческого духа), но в то же время пародирует их, так как сверхъестественные действия гномов вообще-то преследуют вполне рациональную цель и даже прямо направлены к восстановлению рационального мышления: их задача *протрезвить*, вернуть к нормальной «субъективности» «этот дух, полный объективности». Причудливая (возможно, просто по недосмотру автора) инверсия «объективности» и «субъективности» – первая связывается с пьяными иллюзиями, а вторая, наоборот, с «причинностью» и «фактами» – еще более усиливает этот эффект десакрализирующей пародии. И вот именно такая процедура, функционально служащая превращению кошмара в комедию, а семантически – восстановлению связи между духом человека и внешним миром, сама становится объектом предполагаемого *перевода*. Намечается корреляция: перевод, эксплицитный или подразумеваемый, имеется тогда, когда слабеет мистическая экзальтация, когда язык обнаруживает свои профанные возможности.

Десакрализация языка в грезах наблюдается и у Теофиля Готье – в кажущемся противоречии с фантастическими происшествиями и измененными состояниями сознания, которые, казалось бы, должны вызывать как раз чувство сакрального. Одновременно именно у Готье встречаются и наиболее любопытные примеры «перевода в грезах». Так, в очерке «Гашиш» («Le Nachisch», 1843), рассказывающем об опыте наркотических видений, содержится следующая подробность:

Один из этих господ [друзей рассказчика, преобразенных наркотическим опьянением. – С.З.] обратился ко мне с речью на итальянском языке, которую всемогущий гашиш переложил для меня на испанский<sup>96</sup>.

---

<sup>95</sup> Ibid. P. 339.

<sup>96</sup> *Gautier Th. L'œuvre fantastique*. T. 2. Paris: Classiques Garnier, 1992. P. XXXIV.

Вся эта фраза и, в частности, выбранное писателем слово «переложить» (transposer), эвфемистически заменяющее слишком технический и однозначный термин «перевести» (traduire), отсылает скорее к мистическому переживанию; лингвистическое «переложение» осуществляется само собой, «всемогуществом» наркотика, без всяких намеренных усилий со стороны человека (рассказчик никоим образом не дает понять, что испанский язык ему более знаком, чем итальянский, или наоборот), и такая волшебная легкость напоминает о «непрерывном взаимопереходе» двух миров, свойственном мистическому воображению. Зато совсем иначе обстоит дело в уже рассмотренном выше эпизоде из новеллы «Аррия Марцелла», где современный герой-француз Октавиан во сне переносится в древние Помпеи и вынужден объясняться там на непривычном ему мертвом языке. Встреченный им учтивый Руф Голконий «...сжалился над бедным варваром, попавшим в греко-римский город, и промолвил ласковым, проникновенным голосом: – Advena, salve», – а после ответа Октавиана, которому пришлось напрячь всю свою классическую образованность («тут он порадовался, что был силен в переводе...»), приглашает его перейти на другой язык:

– Может быть, тебе легче изъясняться по-гречески? – спросил помпеянец. – Я и этот язык знаю, ибо учился в Афинах.

– Греческий я знаю еще хуже, чем латынь, – ответил Октавиан, – я из страны галлов, из Парижа, из Лютеции...<sup>97</sup>.

Этот диалог контрастирует со сценой встречи Мишеля Плотника и Фолли Гёрлфри у Нодье. В обоих случаях собеседник главного героя сначала произносит несколько слов непосредственно на чужом языке, а дальнейшая его речь «перелagается» на французский. Но у Готье герою не удается припомнить этот чужой язык и вольно вступить в чужой мир – он вынужден делать тягостные усилия для *перевода* своей мысли на язык, который он знает несовершенно и говорит на нем лишь со смешным «парижским выговором»; дело усугубляется предложением перейти на еще менее знакомый ему греческий... Проблема культурной относительности предстает здесь в комическом свете благодаря *переводу* – механической, школярской операции, резко отличной от мистического взаимопонимания с «иным» миром, что было свойственно герою Нодье; одновременно и само сновидение оказывается десакрализовано, низведено до комического вымысла.

До сих пор речь шла о «переводах во сне», и это были сравнительно небольшие, не слишком значимые эпизоды в масштабе целых произведений, к тому же сам мотив перевода в них зачастую содержался лишь имплицитно,

---

<sup>97</sup> Готье Т. Избр. произв. Цит. изд. Т. 1. С. 333–334.



выделялся специальными аналитическими усилиями. Если бы в нашем распоряжении имелись только такие примеры, сопоставление перевода и сновидения было бы малопродуктивным. Однако наряду с «переводами во сне» литература французского романтизма дает и обратные примеры «сна в переводе»; их тоже немного, но их структура сложнее и богаче.

Первый из них – возможно, самый знаменитый сон во французском романтизме, хотя он и был как раз *переведен* с немецкого: это «Сновидение» Жан-Поля Рихтера, фрагмент из его романа «Зибенкэз» (1796), включенный в книгу г-жи де Сталь «О Германии» (1810). На первый взгляд, сновидение и перевод встретились здесь случайным и внешним образом, благодаря соприкосновению двух произведений двух разных авторов: один видел сон, другая его перевела. Однако существен уже сам выбор текста для перевода; этот переводной сон приобрел исключительную известность во французской литературе, долгое время заменяя собою все творчество Жан-Поля и оказывая влияние на ряд других литературных сновидений (порой даже вполне подлинных!)<sup>98</sup>.

Текст «Сновидения» образует единую структуру с комментарием, которым сопровождала его г-жа де Сталь в своей книге. Прежде чем, по ее словам, «дерзнуть перевести один очень странный фрагмент» из немецкого прозаика, французская писательница характеризует его идейно-философский смысл:

Бейль где-то сказал, что *атеизм не может защитить от страха вечных мук*; это великая мысль, над которою можно долго размышлять. Сон Ж.Поля [sic!], которую я привожу ниже, может рассматриваться как действенная интерпретация сей мысли<sup>99</sup>.

Итак, видение Жан-Поля во французском переводе соотносится с определенной идеологической интерпретацией, с проблемой атеизма как упадка религиозного чувства, когда чувство сакрального перерождается в «дикий», неосмысленный «страх вечных мук». Утрата ясного контакта с сакральным естественно побуждает к *переводу снов* – профанной и «современной» операции над имманентными знаками. Таким образом, акт перевода, осуществляемый г-жой де Сталь, в известном смысле логически продолжает собой то сообщение, которое она сама же, в качестве критика, вскрывает в переводимом тексте Жан-Поля.

---

<sup>98</sup> Таковы, в частности, некоторые сны, изложенные в «Аврелии» Нерваля (включая уже упомянутый выше); Нерваль также процитировал Жан-Поля – впрочем, весьма вольно – в эпиграфе к своей поэме «Христос на Масличной горе» (сб. «Химеры», 1854), также излагающей своего рода видение.

<sup>99</sup> *Madame de Staël. De l'Allemagne. Op. cit. P. 350.*

Помимо прочего, в этом тексте ужас смерти выражается в одном конкретном мотиве, который мы только что встречали у Нерваля в «Хоре гномов», – мотиве распада человеческого тела. Таково эффектное видение «второй смерти», которую принимает «недавний» и еще как бы почти живой мертвец. В духе открытой лишь столетие спустя «геральдической конструкции» (*mise en abîme*), этот мертвец сам *видит сон* среди страшного сновидения рассказчика, и от своего «счастливого сна» ему приходится пробудиться:

Я шел среди толпы неведомых теней, которые несли на себе печать былых столетий; все они теснились вокруг голого алтаря, и грудь их сама собой вздымалась и бурно дышала; лишь один мертвец, недавно похороненный в той церкви, продолжал лежать в своем саване; в груди его ничто не трепетало, и на лице его виднелась улыбка от счастливого сна; но, почувя рядом с собою живого человека, он очнулся, перестал улыбаться, с усилием отверз свои закопченные веки; вместо глаз у него была пустота, а вместо сердца – глубокая рана; он приподнял ладони, сложил их для молитвы, но руки его вытянулись, оторвались от тела, и сложенные ладони упали на пол<sup>100</sup>.

Мотив телесного распада связан со структурой «переводного сна» и в одной из прозаических поэм, составляющих сборник Проспера Мериме «Гусли» («La Guzla», 1827). Как известно, этот сборник был выдан за перевод иллирийских песен, и Пушкин, обманувшись мистификацией французского писателя, даже «пере-перевел» ряд его пьес на русский язык. Среди них и поэма, озаглавленная «Видение Фомы II» («La vision de Thomas II», в пушкинском переложении – «Видение короля»). Собственно, в ней излагается не сон, а видение наяву – сверхъестественное и пророческое: король Фома, осажденный в крепости турками, видит самого себя, плененного и казнимого врагами, после чего видение немедленно начинает реализовываться: турки идут на последний штурм. И все же это чудесное знамение следует отнести к разряду романтических снов, а не тех рационально-пророческих видений, которые множество раз изображались в классическом искусстве и литературе. Оно отмечено характерно фантазматической структурой, в которую включен сам визионер – не только в качестве зрителя, но и в качестве жертвы<sup>101</sup>. Страшная казнь, которой его подвергают (с него заживо сдирают

<sup>100</sup> Ibid. P. 352.

<sup>101</sup> Как известно, включенность субъекта в воображаемый «сценарий» составляет определяющую черту *фантазма* в психоаналитическом смысле термина: «Субъект постоянно присутствует в этих сценах; даже в “первосцене”, где его как будто бы нет, он фактически играет свою роль не только как наблюдатель, но и как участник [...]. Вовсе не представление объекта становится целью субъекта, но скорее сцена, участником которой он является...». – *Лаплани Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу. М.: Высшая школа, 1996. С. 555–556.

кожу, которую торжественно надевает на себя изменник), соответствует мотиву отъятия телесного органа (фаллоса), вызывающему ужас в кошмарах. В то же время этот фантазм представлен не только как пророческое видение, но и как перевод. В своем предисловии к «Гуслям» Мериме всячески старается убедить читателя в реальном существовании славянского певца, которому приписана большая часть поэм; а в самом тексте «Видения Фомы II» он во множестве помещает коннотативные знаки, сигнализирующие о переводе «с иностранного», – черты местного колорита, «непереводимые» слова, объясняемые в сносках, и т. д. Примечания, касающиеся как словесной формы, так и исторического содержания стихов (например, «переводчик» отмечает анахронизм «славянского певца», у которого в рассказе о средневековых войнах упоминается артиллерия), позволяют Мериме симулировать ученое, «критическое» издание старинного текста, подчеркивая культурную дистанцию, отделяющую «переводчика» и его читателей от эпохи и страны, к которым относится текст. Культурный разрыв, обозначенный таким псевдофилологическим переводом, как бы продолжает собой центральную фигуру онейрического текста – физическую разорванность казнимого тела.

Самым крупным памятником поэтики «переводного сна» является еще одно произведение Шарля Нодье – большая повесть или поэма в прозе «Смарра» («Smarra», 1821). Она, по-видимому, оказала влияние на Мериме как автора «Гуслей» – географической отсылкой к Иллирии, где Нодье некоторое время жил во время наполеоновских войн, но также, возможно, и своей очень сложной структурой «переводного сна». Соединение двух тем – перевода и сновидения – заявлено в ней уже на титульном листе первого издания: «Смарра, или Ночные демоны, *романтические сновидения, переведенные* со словенского графом Максимом Оденом»; чрезвычайно четкое определение!<sup>102</sup>

Разумеется, и без этого подзаголовка совершенно ясно, что «Смарра» – это пересказ снов. Заканчиваясь характерными словами «Ты спишь?»<sup>103</sup>, повествование содержит множество характерных признаков сновидений и фантазмов: калейдоскопически-немотивированную смену сцен и персонажей; резкие переходы от спокойных и блаженных эпизодов к тревогам и ужасам кошмара; тщательно проработанные приемы, призванные скрыть границы между «сном» и «явью», точнее между разными ступенями сна<sup>104</sup>; фантазма-

---

<sup>102</sup> *Nodier Ch. Contes*. Paris: Classiques Garnier, 1961. P. 44, фотография титульного листа. Курсив наш.

<sup>103</sup> *Infernaliana: Французская романтическая проза XVIII–XIX веков*. Цит. изд. С. 106.

<sup>104</sup> Один из таких приемов – эпизод ночной верховой езды по безлюдной местности, когда полусонный герой «въезжает» прямо в сновидение. Этот мотив в дальнейшем

тические сцены мук, такие как эпизод с чудовищем-вампиром Смаррой (чьё имя, как поясняет Нодье, означает именно «кошмар»). В одном из видений околдованного героя повести встречается и архетипический мотив расчлененных тел: «...голова, только что срубленная солдатской саблей, но глядящие на меня живыми глазами и убегающие вприпрыжку на лягушачьих лапках...»<sup>105</sup>.

Воссоздавая в «Смарре» свои онейрические переживания, Нодье вместе с тем, в противоположность своей же более поздней повести «Фея Хлебных Крошек», стремится к их десакрализации, демистификации. В предисловии 1832 года он иронически вспоминает о времени, когда писал это произведение, и отказывается принимать всерьез свои тогдашние грезы – они-де были не более чем литературными выдумками:

Перестав грезить о своих грядущих книгах, я принялся сбывать свои грезы книгопродавцам...<sup>106</sup>.

Собственно, и изначальный текст «Смарры» 1821 года во многих местах демонстрирует свой «литературный», цитатный характер (в новом предисловии он определяется как «этнод, центон, пастиш классиков, сквернейшее из творений Александрийской школы»)<sup>107</sup>, содержа множество прямых или косвенных отсылок к Апулею и другим писателям, чьи «фантастические выдумки» составили его основу<sup>108</sup>. И вот тут-то свою роль играет мотив перевода – он создает дистанцию между знаком и референтом, между текстом и «реальностью». Нодье конструирует сложную систему переводов и не-переводов – например, дает по-французски эпитафии из «Бури» Шекспира, но оставляет

---

не раз применялся в литературе в более или менее смягченном, рационализированном виде – например у Флобера в «Госпоже Бовари» (первый приезд Шарля на ферму, где живет его будущая жена), у Алена-Фурнье в «Большом Мольне» («Le grand Meaulnes», 1913), у Веркора в стилизованном под романтическую фантастику романе «Кони времени» («Les chevaux du temps», 1981).

<sup>105</sup> Там же. С. 98. Другой образ, чуть ниже, предвещает уже упомянутое сновидение из «Аврелии» Нерваля: «Лишь где-то в самом дальнем уголке небосклона смутно виднелось [...] недвижимое, темное светило, более недвижимое, чем самый воздух, более темное, чем сама тьма, царящая в этой юдоли скорби. То были останки древнейшего из солнц, покоящиеся на сумеречном небесном своде [...]». – Там же. С. 99. О функции всех подобных мотивов в создании «готического инопространства» и формировании судьбы героя готической прозы см. в нашей вступительной статье к указанному изданию, с. 6–13.

<sup>106</sup> Там же. С. 81.

<sup>107</sup> Там же.

<sup>108</sup> Там же. С. 83 (Пролог «Смарры»).

в оригинале эпитафии из латинских поэтов (а для пушего усложнения еще и путает порой их авторство...) <sup>109</sup>, нагромождает вперемешку имена, заимствованные из разных, исторически несовместимых языков (например, латинского и словенского) или даже вообще ни из какого реального языка <sup>110</sup>, симулирует, как впоследствии и Мериме, ученое издание, которое открывается справкой о предполагаемом авторе (опять с перечислением ряда более или менее экзотических имен) и заканчивается заметкой об этимологии некоего редкого слова... Текст все время балансирует между обыденным и чуждым, переводимым и непереводаемым, навязывая читателю неустойчивую, релятивную позицию между сновидением, литературным вымыслом и реальностью. Причем здесь нет места никакому мистицизму: нам предлагается принять участие в чисто игровой деятельности – исследовании и воссоздании десакрализованной культуры, которая именно в силу своей профанности лишена единого центра и разделена на несообщающиеся отсеки; пересечение границ между ними осуществляется не в форме мистического откровения, а посредством рациональных комбинаторных процедур, среди которых особое место занимает реальный или предполагаемый перевод.

---

Причудливые трансформации, претерпеваемые в романтической литературе старинными культурными институтами – учтивостью и переводом, – демонстрируют один из аспектов функционирования новой, релятивизированной культуры. Единство и непрерывность классического мира, основанного (по крайней мере, в своих идеальных представлениях) на общих верованиях и общих социально-бытовых правилах, в последний раз проявились в универсалистских притязаниях французской учтивости «старого режима» и в онтологическом «непрерывном взаимопереходе» между сном и явью у немецких (а порой и французских) романтиков. В дальнейшем развитии их место заняла тревожная, но и притягательная прерывность «современного» мира. Для литературы романтизма реальные, национально-политические

---

<sup>109</sup> Конечно, отказ от перевода латинских эпитафий объясним культурной традицией – предполагается, что каждый образованный француз знает латынь (в отличие от английского языка); но при этом образуются и вторичные коннотативные смыслы – латынь выступает в роли сакрального языка, праязыка европейской культуры, и переводить его не просто излишне, но, пожалуй, и кощунственно.

<sup>110</sup> Ср., например, имена злых духов, преследующих героя «Смарры», – имена, по всей вероятности, созданные самим автором на основе латинских и греческих корней: «аспиоль», «ахронь», «морфозы»... – Там же. С. 99.

границы значили меньше, чем границы метафизические, искренний интерес ее авторов к чужим национальным культурам имел много «слепых точек»; соответственно нормы учтивости, еще сохраняя свой абсолютный характер при использовании возможных политических союзников как мерило «благонадежности», становятся относительными как средство коммуникации между «нашим» и «иным» миром в фантастической прозе, а техническая процедура перевода подменяет собой мистическое откровение в сообщении с иным миром. Они как бы заражают фантастическую реальность своей собственной десакрализацией, сводят ее к профанным, лишенным трансцендентного содержания знакам, а одновременно и обесценивают метафизические границы культуры, уподобляя их границам *вымысла*. В психологическом плане переживание этих границ может сопровождаться фантазмами телесного распада и кастрации, и тогда не-сакральное начало служит чисто «современным» средством экзорцизма, заклатья страхов, порожденных опасным соприкосновением природы и культуры.

## ГЛАВА 3

### модели для подражания: классика и риторика

Вслед за трансформациями, которым подвергаются в романтическую эпоху *границы* культуры (как воображаемые, так и реальные), следует рассмотреть новый статус ее *центральных* элементов. Такими центральными элементами являются тексты и знаковые модели, обладающие повышенной ценностью в культурном сознании и функционирующие как образцы для подражания и как порождающие модели для создания новых текстов. Взятые в совокупности, эти тексты и модели образуют два важных культурных института «классической» эпохи – *классику* (существенно и лексическое совпадение этого слова с названием всей эпохи) и *риторику*, упадок которой в XIX веке оказался одним из важнейших признаков наступления новой эпохи. Впрочем, и классика и риторика оказались весьма живучими: они не исчезли бесследно, а преобразились в новые формы, ведя упорную борьбу с новыми творческими тенденциями.

#### «Классика» и «современность»

В риторике социального дискурса слово «классика» (или «классическое» – фр. *le classique*) может рассматриваться как пример синекдохи по отношению к слову «литература»<sup>1</sup>. Образующий закон этой фигуры – *pars pro toto* – с очевидностью проявляется в периодически повторяемых русскими, но и не только русскими критиками фразах типа «*Имярек* – наше *все*». Некоторое подмножество множества литературных текстов объявляется эквивалентным – то есть *равноценным* в прямом смысле слова «ценность», – всему множеству в целом, а человек, знающий, как это принято говорить по-французски, «своих

---

<sup>1</sup> Оставляем в стороне внелитературные (живописные, театральные и т. д.) проблемы классики, хотя априори они представляются аналогичными.

классиков»<sup>2</sup>, может претендовать в свете на литературную образованность вообще. На этом принципе основана система школьного преподавания литературы, которая связана с «классикой» также и этимологически (мы вернемся к этому чуть ниже).

«Империалистский», всеохватывающий характер классики, особенно настойчиво утверждаемый при формировании новых литератур и литературных канонов (ср. канонизацию Гёте в Германии, Пушкина в России, Горького в Советском Союзе), в XX столетии стал тревожно переживаться как *подавляющий*, когда «писатель-классик» не только вытесняет со сцены своих современников, но даже и после себя не дает развиваться новым талантам, «закрывает» живую литературу. Такую тревогу выразил Т.С.Элиот в эссе «Что такое классик?» (1944):

Это правда, что каждому большому поэту – классику, не классику – свойственно истощать ту почву, которую он возделывает, и когда урожай на ней рано или поздно начинает оскудевать, ее полезно оставлять под паром на несколько поколений [...]. Тогда возникает вопрос: не счастье ли, что мы обладаем языком, который не может породить классика, зато отличается богатым разнообразием в прошлом и возможностью обновления в будущем? [...] В английском языке нет классика – значит, любой современный поэт вправе сказать себе: еще есть надежда, что я или поэты, которые придут после меня [...] еще напишем что-то стоящее, долговечное<sup>3</sup>.

Претендуя на тотальный охват и контроль культурного пространства, классика является институтом власти, и априори ясно, что борьба за канонизацию того или иного литературного факта или за интерпретацию уже освященных традицией «классических» текстов всегда представляет собой

---

<sup>2</sup> Формула, в чуть измененном виде вошедшая во флорберовский «Лексикон прописных истин»: «CLASSIQUES (Les): on est censé les connaître». – *Flaubert G. Œuvres complètes*. Op. cit. T. 2. P. 305. Она могла применяться и для канонизации «современных классиков»: так, в новелле Клода Виньона (наст. имя и фамилия Ноэми Рувье, 1832–1888) «Десять тысяч франков от дьявола» («Dix mille francs du Diable»), напечатанной в 1856 году и использующей ряд реминисценций из Бальзака (описание пансиона, подобного пансиону Воке из «Отца Горио», и т. д.), эти мотивы вводятся прямым обращением к читателю: «Читатель, ты слишком хорошо знаешь своего Бальзака...». – *Infernaliana: Французская готическая проза XVIII–XIX веков*. Цит. изд. С. 581.

<sup>3</sup> *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Киев: AirLand – Москва: ЗАО «Совершенство», 1997. С. 252–253. В своем определении классика Элиот следует романтической традиции, апеллируя не просто к «всеохватности», но и к мистическому «духу народа»: «Классика должна в пределах избранной формы выражать по возможности всю полноту чувства, присущего народу, говорящему на данном языке» (Там же. С. 255).



более или менее скрытую идеологическую борьбу. Задачей классики, ради которой она формируется и реформируется, как раз и является аккумуляция, идеальное воплощение господствующей идеологии. Это, так сказать, *классическая функция* литературы:

Искусство, и в первую очередь литература, приобретают возможность служить своего рода универсальным депозитарием идеологических смыслов и мерилом их практической реализованности. В некотором смысле идеология обладает способностью конвертироваться в столь многие и столь разнообразные проявления социального бытия потому, что она располагает золотым стандартом, сохраненным в поэтическом языке<sup>4</sup>.

Однако, притязая на всеохватность, классика фактически образует не целое литературы, а лишь ее центральную, маркированную, сакральную часть. Перед нами одна из манифестаций (узкая, специально литературная) той общекультурной оппозиции, которую Ю.М.Лотман и А.М.Пятигорский определили как оппозицию «текста и не-текста»:

Вся масса циркулирующих в коллективе языковых сообщений воспринимается как не-тексты, на фоне которых выделяется группа текстов, обнаруживающих признаки некоторой дополнительной, значимой в данной системе культуры вы-раженности<sup>5</sup>.

Внешним критерием, позволяющим отличить текст от не-текста, является его *сохраняемость* и, в частности, систематическая воспроизводимость (в разных формах – от ритуально-периодического произнесения литургических формул до массового тиражирования политических лозунгов). В случае с литературной классикой этот процесс, разумеется, тоже имеет место – классические тексты воспроизводятся буквально (массовые издания и устные исполнения) или перекодируются на другие культурные языки (переводы, всякого рода интерпретации – музыкальные, театральные, кинематографические... критические). Однако этот общий критерий воспроизводимости осложняется здесь – по крайней мере на протяжении длительной эпохи, которую как раз и принято называть *классической* или «риторической», – специальным, дополнительным критерием, который, собственно, и составляет всю проблематичность феномена классики: классика служит предметом *подражания*, то есть не-буквальной имитации без перекодировки, в рамках того же (литературного) языка, и хотя степень откровенности

---

<sup>4</sup> Зорин А.Л. Идеология и семиотика в интерпретации Клиффорда Гирца // Новое литературное обозрение. 1998. № 29. С. 52.

<sup>5</sup> Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Цит. изд. С. 133.

этой имитации может варьироваться от прямых школьных упражнений в риторике до стыдливо-уклончивых призывов к «учебе у классиков» в новейших традиционалистских культурах вроде соцреализма, но сам принцип остается непреложным, а многочисленные попытки его нарушения, *отказа* следовать классикам, даже громогласные призывы «сбросить их с корабля современности», как и всякие трансгрессивные жесты, лишь подтверждают факт существования нарушаемой границы.

Классике подражают – и все же не всякое подражание есть подражание классике. В культуре издавна действует и иной механизм эстетической имитации, который именуется *модой*. Эти два механизма различаются по темпоральной структуре (классика – «вечная», мода – «преходящая», то есть фактически они изменяются в существенно разных ритмах) и по количеству моделей для подражания (в классике их мало, в моде – много); этими двумя различиями определяется ценностная иерархия, традиционно ставящая «классическое» выше «модного». Но между ними есть еще и различие по степени вовлеченности человека в процесс подражания: если подражание классике ограничивается специально-профессиональными (главным образом художественными) сферами деятельности, то мода служит для оформления быта, гражданской жизни, она «ближе к человеку», нежели классика; иными словами, у моды, при всей ее релятивности и переменчивости, есть свой потенциал тотализации – она целиком охватывает «стиль жизни» человека, форму его личности, и в этом смысле она способна составить конкуренцию классике. Так и случилось в романтическую эпоху, которую называют также эпохой «современности»: мода, своим именем родственная с термином *modernity*, *modernité*<sup>6</sup>, начала отвоевывать у классики контроль над культурой. Это один из аспектов формирования *культуры* как поля множественных и десакрализованных возможностей творческой деятельности.

В качестве иллюстрации этого исторического сдвига можно привести статью Ш.-О.Сент-Бёва «Что такое классик?» («*Qu'est-ce qu'un classique?*», 1850), в которой предлагается принципиально *расширенное* толкование традиционного термина:

Храм Вкуса, по-моему, нужно переделать, но, перестраивая, следует попросту расширить его, дабы он стал Пантеоном всех благородных душ, всех тех, кто

---

<sup>6</sup> Прилагательное *modernus* (современный, новый) было образовано в средневековой церковной латыни от наречия *modo* (недавно), в свою очередь связанного с существительным *modus* (мера), от которого произошло и французское слово *la mode* (мода).

внес свой значительный и непреходящий вклад в сокровищницу духовных наслаждений и неотъемлемых качеств ума человеческого<sup>7</sup>.

В этой либеральной (пост)романтической формулировке фактически речь идет уже не о «классике», так как вводится идея исторической множественности «благородных душ»; а «сокровищница духовных наслаждений и неотъемлемых качеств ума человеческого» – это не что иное, как описательное определение понятия «культура», которое лишь позднее получило во французском языке такое значение. «Сокровищница» содержит в себе самые многообразные творческие достижения, в том числе и экзотические: так, в числе первых обитателей «храма Вкуса» Сент-Бёв рекомендует поместить, наравне с «классическим» Гомером, также и «трех царственных волхвов с Востока [...] которые были нам долго неведомы и которые тоже создали для древних народов Азии необъятные и весьма почитаемые эпопеи, – [это] индийские поэты Вальмики и Вьяса и Фирдоуси, поэт персидский»<sup>8</sup>. Потенциально подобный список может, конечно, расширяться и далее до бесконечности за счет иных культурных традиций, но тогда и имитация такой «классики» перестает быть «классической». В раздробленной, *слишком многообразной* культуре невозможно подражать «вечным» образцам – можно лишь следовать *моде*, которая по своему произволу на время извлекает из бесконечно богатой «сокровищницы» некоторую модель, чтобы затем оставить ее ради следующей.

В итоге такой эволюции мода как культурный институт подражания одержала победу над классикой. В знак окончательного триумфа уже в XX веке она сумела, во-первых, «взять ее в полон», интегрировать на правах одного из своих вариантов (ср. в терминологии современной бытовой моды такие выражения, как «классический стиль» или даже – прямой оксюморон! – «классическая мода»), а во-вторых, сама возвыситься до ее уровня в ценностной иерархии, обозначив одну из своих новейших отраслей как «высокую моду». Что же касается литературы, то «модный автор» уже в XIX веке стал в ней вполне серьезным соперником «классика» (примерно такова была, например, репутация Бальзака); существенной перестройке подверглась сама семантическая система терминов, связанных с понятием «классика»<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Сент-Бёв Ш. Литературные портреты: Критические очерки. М.: Гослитиздат, 1970. С. 321.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Мода как культурный институт вообще получает чрезвычайно высокую ценность в XIX веке. Уже Кюстин в своей книге о России отмечает как черту «недоцивилизованности» русских тот факт, что они не только не знают настоящей учтивости, но и неспособны оценить подлинный смысл моды: «Как понимают они моду? – как эlegant-»

В большинстве европейских языков слово «классика», строго говоря, отсутствует. Оно есть в немецком языке, откуда, видимо, и было заимствовано русским; там оно входит в триаду *der Klassiker* («классик»), *das Klassische* («классическое») и *die Klassik* («классика»), – причем последний термин обозначает не столько вообще ценностно выделенную часть культуры, сколько высшую *историческую* стадию развития какой-либо цивилизации или, скажем, династии (примерно так, как мы говорим «греческая классика»). Другие языки, английский или французский, располагают лишь одной лексемой (*classic, classique*), допускающей два грамматических оформления – субстанциальное и сингулятивное, с помощью определенного или неопределенного артикля. Этимология этого слова отмечена знаменательной путаницей, проявляющей его связь с социальной иерархией: латинский фискальный термин *classicus*, обозначавший определенный разряд собственников, облагаемых налогом, в средние века по фонетическому созвучию получил новое значение – «изучаемый в *классах*», в школе. Словари французского языка (Littré, Larousse, «La Grande Encyclopédie», Robert, «Trésor de la langue française») приводят в разном порядке три значения слова *classique*: «изучаемый в школе», «образцовый, подлежащий подражанию» и «относящийся к античной цивилизации». На протяжении «классической» эпохи эти три основных смысла сливались, перетекали один в другой: в школе изучали *образцовые* тексты, каковыми были прежде всего творения *античных* авторов, а также *подражавших им* писателей XVII–XVIII веков. Существенной чертой термина являлся его не

---

ную цепь, которую носят только при людях...» (*Кюстин А. де*. Россия в 1839 году. Цит. изд. Т. 2. С. 326). В середине века с похвалами моде – главным образом вестиментарной – выступал Готье (в фельетоне «Мода как искусство», 1858: «Мода всегда права» // *Иностранная литература*. 2000. № 3. С. 311); Бодлер провозгласил героем современности, «последним взлетом героики на фоне общего упадка» (*Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 305) *денди* – человека, всецело отождествляющего себя с этим институтом; а Малларме уже в 1870-е годы некоторое время редактировал (фактически сам в одиночку писал) газету «Современная мода», вглядываясь в моду как в особенный, «современный» тип красоты. См. об этом: *Steinmetz J.-L.* Mallarmé. L'absolu au jour le jour. Paris: Fayard, 1998. P. 165–170; *Lecerclé J.-P.* Mallarmé et la Mode. Paris: Séguier, 1989; *Зенкин С.Н.* Жития великих еретиков: Фигуры Иного в литературной биографии // *Иностранная литература*. 2000. № 4. С. 128–130. Литература о роли моды в культуре XIX века очень обширна; из новых отечественных работ упомянем лишь цикл статей О.Б.Вайнштейн (например: Поэтика дендизма: литература и мода // *Иностранная литература*. 2000. № 3. С. 296–308; О дендизме и Барбе д'Оревильи // Барбе д'Оревильи Ж. О дендизме и Джордже Браммеле. М.: Изд-во Независимая Газета, 2000. С. 5–42). Здесь нас интересует одновременно и более узкий и более широкий аспект моды – не мода в одежде и бытовом потреблении, а мода в литературном «производстве», как механизм образования нового из старого.

только синтетический, но и абсолютный характер: слово *classique* было слабо структурировано, не входило в какие-либо актуальные для культурного сознания оппозиции. Исключение составляло разве что различие «классического века» и «эпохи упадка», проводившееся только в отношении античности. Даже во время знаменитой дискуссии во Франции конца XVII – начала XVIII века, впервые поставившей под вопрос непререкаемый авторитет античных образцов, в споре сталкивались не «классики» и «современники», а «древние» (*anciens*) и «новые» (*modernes*).

Такая абсолютность термина является признаком *мифа*, каковым и служили слова «классическое» и «классик» вплоть до XIX века. Их демистификация в эпоху «современности» как раз и проявилась прежде всего в лексической структуризации. У «классического» возникли противопоставленные термины: сначала «романтическое», а затем – прежде всего в художественной критике – еще и ретроспективный термин «барочное» (в «классическую» эпоху слово *baroque* служило просто уничижительным обозначением «странности» без определенного эстетического значения). Наконец, в конце XIX века его лексический оппонент вторгся буквально в *alma mater* – в школьную систему: «классическому» образованию во Франции было противопоставлено «техническое», которое в «нигилистской» России еще удачнее называли «реальным», как бы подчеркивая по контрасту иллюзорно-мифологический характер безраздельно господствовавшего некогда термина «классическое».

Таким образом, вследствие языковой десакрализации субстанциальное понятие «классика» («классическое») оказалось включено как «нормальный» член в сеть историко-культурных категорий. Параллельный процесс произошел и с сингулятивным понятием «классик». Во французской литературно-критической борьбе этот термин прежде всего утратил мифологическую монолитность, расслоился на два несовпадающих смысла: «классиком» стали именовать и «классического автора», и «сторонника классического вкуса»<sup>10</sup>; именно в таком последнем смысле слова знаменитая борьба вокруг постановки «Эрнани» Гюго в 1830 году вошла в историю под названием «битвы классиков с романтиками». Не менее важно, что у термина «классик» также появились «оппоненты» – во-первых, уже упомянутый «модный автор», а во-вторых, его сублимированный вариант «гений», противопоставленный «классику» как носитель спонтанной творческой силы, независимой от школьных (то есть «классических» в буквальном смысле слова) правил.

---

<sup>10</sup> Ср. в иронически расширительном смысле у Пушкина: «В дуэлях классик и педант, любил методу он из чувства...».

Для характеристики форм исторического сдвига в представлении о «классике» разберем несколько «переходных» текстов французской литературы XIX века, в которых фигурируют своеобразные «неклассические классики» (по преимуществу иностранные) и осуществляются нестандартные с точки зрения классической культуры акты канонизации и имитации.

В 1822 году, вскоре после смерти Байрона, Альфонс де Ламартин написал «Последнюю песнь паломничества Гарольда» («Le dernier chant du Pèlerinage d'Harold»), в которой,

...намереваясь довести поэму о Чайльд-Гарольде до ее настоящего конца, то есть до смерти героя, продолжает ее с того момента, где оставил ее лорд Байрон, и, под прозрачным псевдонимом Гарольда, воспекает последние дела и мысли самого лорда Байрона – его прибытие в Грецию и его там кончину<sup>11</sup>.

Не претендуя здесь на целостный анализ этого текста, отметим в нем прежде всего беспрецедентную для классической культуры форму *подражания* одного поэта другому. С точки зрения классификации транстекстуальных отношений, предложенной Ж.Женеттом<sup>12</sup>, это обычное *продолжение*, то есть парадигматическая (стилистическая) имитация исходного текста – «Паломничества Чайльд-Гарольда», – включенная в его синтагматическую (нарративную) структуру. При всей распространенности такой операции, она практически никогда не применялась к классическим образцам: сакрализованный характер делал их неприкосновенными, с ними дозволялось только «вступать в состязание», создавая свой, самостоятельный текст; что же до экстр- и интерполяций, то они были возможны лишь как очень ограниченное по масштабам и не творческое, а скорее «филологическое» вмешательство в текст. Классическое подражание носило характер исключительно парадигматический (имея в виду также и изначальный смысл слова «парадигма» – «образец»), а не синтагматический. Продолжения были в ходу скорее в применении к «модным авторам»; один из известнейших и, строго говоря, доклассицистических примеров – анонимная «вторая часть» «Дон Кихота», появившаяся в то время, когда роман Сервантеса являлся еще не национальной классикой, а просто популярным сочинением, пародирующим рыцарские романы, – то есть неклассическим подражанием неклассическому образцу.

Однако в глазах Ламартина и его современников культурный статус Байрона, особенно после его легендарной смерти в восставшей Греции, безусловно

---

<sup>11</sup> Lamartine A. de. Nouvelles méditations poétiques. Paris: Hachette et Cie – Jovet et Cie, 1886. P. 216. Цитируется анонимное «Предисловие» к «Последней песни...», принадлежащее несомненно самому Ламартину.

<sup>12</sup> Genette G. Palimpsestes. Paris: Seuil, 1982.

не сводился к статусу «модного автора»; он был скорее чистым и высоким образцом «гения»<sup>13</sup>. Его как бы случайно оборванная поэма воспринималась в двойственном, классико-романтическом ключе – в виде гениального обломка, подлежащего не подражанию, а *реставрации*. Реализуя в литературе новые тенденции эстетики руин (см. выше, главу 1), творческий жест Ламартина может быть сопоставлен с крупномасштабными реставраторскими архитектурными предприятиями Виолле-ле-Дюка или же, на уровне более анекдотическом, с попытками русских стихотворцев дописать последнюю песнь «Евгения Онегина».

Но исключительность ламартиновского замысла состоит еще и в другом. «Продолжив» поэму Байрона, французский поэт откровенно подменил ее героя: вместо вымышленного Гарольда подставил реального, пусть и облеченного в романтическую легенду Байрона, вместо персонажа – автора. Произошло «склеивание» двух уровней мимесиса – вторичного (подражания *тексту* – на чем базировалась доктрина классицизма) и первичного (подражания *реальности* – причем в качестве последней выступила биографическая судьба автора самого первичного текста). С этой точки зрения жест Ламартина уже ближе по структуре «модному», а не «классическому» подражанию: объектом имитации оказывается не только творчество (стилистика), но и жизнь (судьба) «подражаемого» автора. Интертекстуальные отношения дублируются интересубъективными, и если в «нормальной» ситуации подражания речь могла идти только о почтительном преклонении подражателя перед «мэтром», то здесь этика оказывается едва ли не перевернутой: стилистически подражая Байрону-поэту, Ламартин *судит* с морально-религиозной точки зрения Байрона-человека. Финальный эпизод его поэмы весьма любопытен: скончавшийся Гарольд-Байрон предстает перед Христом, который, дабы решить его судьбу, предлагает ему... сыграть в игру типа «наперстков»: выбрать один из двух сосудов, в одном из которых скрыт плод эдемского древа жизни (спасение), а в другом – эдемский же змей (погибель); для облегчения выбора герою предоставляются три факела – Вера, Разум и Гений, – но все они последовательно гаснут у него в руках, и в конце концов, выбрав сосуд наугад, Гарольд проигрывает, попадает в объятия змея. Мотив «азартной игры с богами (демонами)» – традиционно-мифологический, но в ламартиновской поэме игровой характер развязки заставляет ощутить и литературно-игровой, несмотря на самые серьезные моралистические намерения поэта, характер подражания; сверх того, в загробном поражении Гарольда можно уловить и ностальгиче-

---

<sup>13</sup> Ср. в стихотворении Пушкина тех же лет: «Другой от нас умчался *гений*, другой властитель наших дум...» («К морю», 1824).

ское недоверие французского романтика к современному «гению», неспособному заменить собой утраченный авторитет «классиков».

Одним из главных «неклассических классиков» для литературы XIX века был Шекспир. На уровне теоретической рефлексии он неизменно (вплоть до Льва Толстого) служил пробным камнем нового понятия о великом писателе. Его охотно приводили как пример «проблематичного» классика, медиатора между сакральной и профанной частью литературы. Сент-Бёв вопрошал:

Классик ли, например, Шекспир? Да, таков он теперь для Англии и для всего мира; но во времена Попа он не был классиком<sup>14</sup>.

Итог романтической канонизации английского драматурга подвел Виктор Гюго в трактате «Вильям Шекспир» («William Shakespeare», 1864). Для его критического жеста характерны отрицание подражания, освящение гения в жертвенном культе «прогресса» и выраженная лишь метафорически идея «типического образа» как обращенной реинкарнации.

Как драматург и романист Гюго широко пользовался принципами шекспировского театра – такими, например, как смешение трагического и комического, «возвышенного и гротескного». Однако на теоретическом уровне он отвергает подражание в искусстве вообще и особенно возможность подражать Шекспиру:

Подражание всегда бесплодно и достойно осуждения [...]. Одна из сторон величия Шекспира – это то, что он не может стать образцом<sup>15</sup>.

В своей трактовке художественной культуры Гюго, как и многие романтики, оперирует не эстетическими, а сакральными категориями. Величие Шекспира, как и любого истинного «гения» (это центральное понятие всего трактата), заключается не в самоутверждении, а в самоотдаче, самопожертвовании на благо народа и прогресса:

Гений создан не для гения, он создан для человека. Гений на земле – это бог, отдающий себя человечеству<sup>16</sup>.

В истории искусства различные «гении», реализуясь в таком целостном, а не узкопрофессиональном акте самоотдачи, если и «подражают», то не друг другу, но человечеству, тоже взятому в целом, – оно в их творчестве получает всякий раз новый, эпохально обобщенный лик:

---

<sup>14</sup> Сент-Бёв Ш. Литературные портреты... Цит. соч. С. 318.

<sup>15</sup> Гюго В. Собр. соч. в 15-ти томах. Т. 14. М.: Гослитиздат, 1956. С. 308, 309.

<sup>16</sup> Там же. С. 328.



Итак, гении по очереди примеряют эту огромную маску человечества, и сила их души, проходящая через таинственные отверстия для глаз, так велика, что сама маска от их взгляда меняется – из страшной она делается комической, потом мечтательной, потом печальной, потом юной и улыбающейся, и т. д.<sup>17</sup>.

Создаваемый таким образом «типический образ» – это, вообще говоря, образ *человечества*, воплощаемый в творчестве гениев; но логика «театральной», а вернее сакральной, метафоры такова, что на самом деле здесь «воплощается», реализуется не объект, а субъект творчества – сам «гений», по-разному формирующий изображаемое им человечество. «Типический» образ по метафоре Гюго – это как бы реинкарнация наоборот, здесь не одна душа вселяется в разные тела, а одно и то же тело (впрочем, не природное, а скорее искусственное – театральная маска) корчится и гримасничает, одержимое то одним, то другим творческим духом<sup>18</sup>. «Гении» подобны демонам, имя им легион, и их множественность согласуется с той множественностью моделей, которая составляет отличительную черту моды. Правда, мода обычно не ассоциируется человеком с идеей самопожертвования, но в реальности следование ей часто требует от него немалых жертв, а главное – ему свойственна та же тотальная вовлеченность в процесс эстетической деятельности, которая сублимируется в сакральных образах Гюго. Сакрализуя акт художественного творчества, автор «Вильяма Шекспира» фактически десакрализирует его результат, а стало быть и его контекст, образованный результатами других творческих актов и представляющий собой *культуру*.

Теофиль Готье заходил еще дальше в этой десакрализации: неклассических иностранных «гениев» он любил изображать с фамильярной близостью. В его романе «Капитан Фракасс» («Le Capitaine Fracasse», 1863), действие которого происходит в первой трети XVII века, упоминается, например, «Гамлет» – «трагедия господина Шекспира, поэта весьма известного в Англии и покровительствуемого королевой Елизаветой»<sup>19</sup>. Характеристика

---

<sup>17</sup> Там же. С. 282.

<sup>18</sup> Гюго даже приводит случай – по его словам, исключительный, единственный в своем роде, – когда субъективная инкарнация «гения» совпадает с объективным воплощением «типического образа»: это Данте, который, «если можно так выразиться, вторично воссоздал себя в своей поэме; он сам – типический образ» (Там же. С. 284–285). Богатый материал, связанный с процессами телесной «одержимости» в современной культуре (в том числе и у Гюго – правда, в других текстах и в другой модальности), см. в книге: *Ямпольский М.Б.* Демон и лабиринт. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

<sup>19</sup> *Готье Т.* Избр. произв. Т. 2. Цит. изд. С. 143.

дана в «сказовом» стиле, как бы устами зазывалы из театра XVII века (такой театр и изображается в романе Готье), который ссылается не на школьно-классический, а на *модный* авторитет расхваливаемого автора, включающий, кстати, и такой социальный фактор, как близость к власти. Эта мимолетная демистификация сопровождается другим художественным жестом: эффект сказа заставляет подразумеваемого автора (и читателя) романа встать на точку зрения театральных людей, ощутить свою близость, цеховую солидарность с иностранным «гением».

Аналогичным приемом, опять-таки применительно к Шекспиру, воспользовался Готье и в раннем своем романе «Мадемуазель де Мопен» («Mademoiselle de Maupin», 1835). Заставив героев устроить любительский спектакль по пьесе «Как вам это понравится», писатель от лица одного из них вводит пространное отступление о «фантастическом театре», не реализуемом ни на одной сцене, утопически отменяющем законы не только вторичной (театральной), но и первичной (реальной) действительности:

Все завязывается и развязывается с восхитительной безалаберностью: следствия совершенно беспричинны, а причины не приводят к следствиям...<sup>20</sup>.

Комедия Шекспира становится предметом преклонения – но не в классицистическом, а в романтическом духе, как некий несбыточный идеал искусства и жизни. При этом имя автора комедии в романе ни разу не названо – о нем нужно догадываться, и тем самым читатель оказывается вовлечен в литературно-кружковую атмосферу с ее духом общности и своей собственной, «неофициальной» художественной иерархией; реальные романтические кружки 1830-х годов, сыгравшие большую роль в творческой судьбе Готье, на уровне романного сюжета отразились в виде романтической компании влюбленных в друг друга персонажей, которые и устраивают спектакль по комедии «неклассического классика»<sup>21</sup>.

Подражание другому иностранному классику – в данном случае именно «классику», который сознательно сделал себя таковым из «бурного *гения*», каким был в молодости, – заявлено во вступительном сонете Готье к сборнику «Эмали и камеи». Провозглашая свое *творческое* подражание Гёте – в

---

<sup>20</sup> Готье Т. Мадемуазель де Мопен. М.: Терра, 1997. С. 222.

<sup>21</sup> Для понимания атмосферы всего эпизода следует также помнить, что этот спектакль – домашний, частный и что фактически он так и не состоялся, дойдя лишь до «генеральной репетиции»; этой недореализованностью коннотируются одновременно его *идеальность* и *неофициальность* (социальная маргинальность). См. также нашу статью «Театр и актерская игра в художественной прозе Теофиля Готье» (Зенкин С.Н. Работы по французской литературе. Цит. соч. С. 201–205).

данном случае создание принципиально аполитической поэзии в разгар войн или гражданских смут, – Готье делает, осуществляет в поэтических образах, также и жест *телесного* подражания; для этого он нехитрым каламбуrom подменяет слово «диван» в значении восточного поэтического сборника («Западно-восточный диван» Гёте) – «диваном» как предметом комнатной обстановки, на котором может уютно расположиться поэт-сибарит: «Как Гёте на своем диване / В Веймаре устранился от реальности...»<sup>22</sup>. С «неклассическими», современными классиками можно держать себя накоротке, как с «модными авторами»; гоголевский Хлестаков, который «с Пушкиным на дружеской ноге», представляет собой лишь комически шаржированное выражение этого эпохального сдвига.

Наконец, последний пример связан с парадоксальной реактуализацией романтическим автором единственной традиционной оппозиции, в которую входило занимающее нас понятие, – оппозиции «классики» и «упадка» («декаданса»). Она полемически пересмотрена и перевернута в статье Шарля Бодлера «Новые заметки об Эдгаре По» («Notes nouvelles sur Edgar Poe», 1859). Осуществляя канонизацию американского писателя во Франции, Бодлер вынужден возражать на упреки критиков – представителей «классической эстетики»<sup>23</sup>, отвергающих По как представителя «упадочной литературы». В школьных понятиях «классики» и «упадка», пишет он, «предполагается нечто фатально-провиденциальное, некое неотвратимое веление рока», а если так, то «упадок» есть просто современная, закономерная форма искусства:

... совершенно несправедливо упрекать нас в том, что мы исполняем сей таинственный закон. Из академических речей я могу понять только одно: что стыдно подчиняться этому закону с удовольствием, что мы совершаем прегрешение, радуясь своей судьбе<sup>24</sup>.

В абстрактном виде эта позиция Бодлера – у каждой эпохи свои законы и, следовательно, свои классики – не представляла собой ничего особенно нового для романтической эстетики, и не случайно выражена она как бы не всерьез, с фельетонным сарказмом по адресу замшелых «академических» ретроградов. Но на образном уровне Бодлер идет дальше – не просто при-

---

<sup>22</sup> *Gautier Th.* Emaux et camées. Op. cit. P. 1. Оригинал: «Comme Gœthe sur son divan / A Weimar s'éloignait des choses...». Подробнее об этом сонете и его связи с мифологией «домашности» см. в нашей статье «Теофиль Готье и “искусство для искусства”» (*Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Цит. изд. С. 172–173).

<sup>23</sup> *Baudelaire Ch.* Œuvres complètes. Op. cit. P. 346.

<sup>24</sup> *Ibid.*

знает Эдгара По писателем «упадка» и вызывающе восхваляет его за это, но еще и характеризует такой «декаданс» как царство *культуры*, а не *природы*:

...мне словно показывают двух женщин: одна – деревенская баба, отвратительно здоровая и добродетельная, без походки и без взгляда, короче говоря, *всем обязанная простой природе*; другая же – из тех красавиц, воспоминания о ком победительны и гнетущи, кто соединяет с глубинным и врожденным очарованием красноречие туалета; женщина умеющая ходить, сознательно и царственно владеющая собой, чей голос говорит как точно настроенный инструмент, а взгляды полны мыслей и выдают их лишь настолько, насколько она сама пожелает. Кого выбрать – для меня не составило бы сомнения...<sup>25</sup>.

Лукаво имитируя, как бы в угоду своим оппонентам, характерно «классическое», школьно-риторическое упражнение – «сравнительный портрет», который в данном случае еще и вызывает в памяти классический сюжет о суде Париса, – Бодлер применяет его для ниспровержения «классической эстетики» как «простой природы» («деревенской бабы»). Противоположный, положительный член антитезы именуется у него «чужим», перехваченным у противников, а впоследствии получившим широкое распространение термином «декаданс», но по сути описание «сознательно и царственно владеющей собой» красавицы наводит на мысль о культуре как анти-природе, творимой человеком. Идеалом современной, «упадочной» классики, которую утверждает Бодлер, оказываются умение держать себя и «красноречие туалета» – качества, формированием которых обычно ведает мода. Наконец, воплощением таких качеств может служить только целостная личность – не «классические произведения», а лишь образцы человеческого совершенства, жизненного стиля, вызывающие не только эстетическое одобрение, но и эротическое влечение.

---

Подражание творчеству писателя, включающее моральный суд над ним самим (Ламартин); сакрализация совершаемого гением творческого акта (Гюго); фамильярное панибратство в отношениях с «великими» (Готье); канонизация «декадентского» классика через отрицание «простой природы» (Бодлер) – эти внешне столь разные стратегии на самом деле одушевлены одной и той же *идеей культуры* – идеей, имеющей как теоретические (у Гюго или Бодлера), так и практические аспекты (у Ламартина или Готье); впрочем, даже у «теоретизирующих» писателей наиболее тонкое и плодотворное выражение она находит не столько на уровне тезисов, сколько на уровне метафор.

---

<sup>25</sup> Ibid. Курсив Бодлера.

Одним из последствий утверждения такой идеи явилась не гибель, но проблематизация, релятивизация понятия «классики». Классика повсеместно сохранилась как социальный институт – в системе школьного преподавания, в издательской практике, в деятельности разного рода литературных академий и т. п., но этот институт лишился бесспорного авторитета и перестал быть преимущественным орудием идеологической власти. В новейшую эпоху классику как властный институт все более замещает такой феномен, как массовая культура, исторически прямо связанная с фигурой «модного автора»; не случайно, что первый сознательно *идеологический* анализ литературного текста был выполнен именно на материале одного из произведений, ознаменовавших собой возникновение массовой культуры в нынешнем смысле слова (имеется в виду анализ «Парижских тайн» Эжена Сю у К.Маркса в «Святом семействе», 1845)<sup>26</sup>.

## Культура против риторики

Если не считать расхожего словоупотребления в смысле «искусственная, пустая словесность», термин «риторика» имеет ныне два различных, хотя и не противоречащих друг другу значения. Одно из них, более узкое, восходящее к Аристотелю и особенно к иезуитской системе образования, сложившейся в XVII веке<sup>27</sup>, отождествляет риторику с искусством *убеждения*<sup>28</sup>. Другое, более широкое значение, связанное с Платоном и школьной

---

<sup>26</sup> В качестве забавного современного примера вспоминается эпизод из «Поисков жанра» (1978) Василия Аксенова, где обыгран тот же переход власти: некий офицер, случайный попутчик рассказчика, оказывается поклонником Александра Дюма и с чувством самоуважения, как культурный читатель, называет его книги «классикой»; чуть далее выясняется, что служит он в тюремной охране – то есть представляет Власть в самой прямой и грубой ее форме. Казалось бы, по своей «идеологии» Дюма никоим образом не может считаться предвестником ГУЛАГа – скорее наоборот, в своих романах («Граф Монте-Кристо» и др.) он любил изображать *побеги* из тюрьмы, – однако же в плане общего распределения социокультурных функций наивное заблуждение аксеновского «вертухая» насчет того, что же служит «классикой» в наши дни, не совсем лишено оснований. Здесь, однако, мы затрагиваем новую проблему – “классика” и “пост-современность”», – рассмотрение которой выходит за рамки данной работы.

<sup>27</sup> См.: *Fumaroli M. L'Age de l'éloquence: Rhétorique et «res letteraria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique.* Genève: Droz, 1980.

<sup>28</sup> Итак, определим риторику как способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета». – *Аристотель.* Риторика, 1355 b // Античные риторики. М.: Изд-во МГУ, 1978. С. 19.

традицией XIX века, рассматривает риторiku как искусство *писать* (или публично говорить). Во французской традиции преобладает скорее первое понимание, отличающееся более строгим и операторным характером, за что его и предпочитают логики – например, Хаим Перельман<sup>29</sup>. Однако реальная история не вполне им покрывается.

Постулировать убеждение как окончательную цель риторического дискурса – значит тем самым снимать вопрос об истине слов, заменять истину прагматической действительностью. Иезуиты признавали это открыто:

А убедить слушателя – значит своею речью так его тронуть, чтобы он захотел сделать желаемое оратором, и главным образом не потому, что считает это истинным, а потому, что полагает это выгодным для себя. Именно поэтому людей убеждают, не столько просвещая их ум, сколько затрагивая их сердце и направляя их волю. Этим риторика и отличается от прочих наук, кои имеют целью доказывать и показывать истину. Эти науки имеют в виду одну лишь истину и мало заботятся о характере и настроении тех, кому они ее доказывают; для риторики же очень важно, кому она излагает истину – или нечто на нее похожее<sup>30</sup>.

Сказано четко: для риторики важно не познание, а влияние, ее результаты носят прагматический, а не эпистемологический характер. Однако еще у Аристотеля, который определяет риторiku примерно таким же образом, в числе трех жанров красноречия фигурирует так называемый эпидейктический жанр, который лишь с трудом подходит под общую дефиницию. Эпидейктический дискурс (например, торжественная праздничная речь) хотя внешне и «убеждает» в чем-то слушателей, но в конечном счете преследует совсем иную цель – одержать победу в соревновании блестящих речей. Это соревнование происходит на уровне формы, а не содержания речи: «Для людей, произносящих хвалу или хулу, целью служит прекрасное или постыдное; но сюда также привносятся прочие соображения»<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Perelman Ch. L'empire rhétorique. Paris: Vrin, 1977.*

<sup>30</sup> *Jouveney J. De ratione discendi et docendi [1692] // Collinot A., Mazière F. L'Exercice de la parole: Fragments d'une rhétorique jésuite. Paris: Editions des Cendres, 1987. P. 55.*

<sup>31</sup> *Аристотель. Риторика, 1358 b // Античные риторики. С. 25. Поль Рикёр пишет, что эпидейктический жанр нелегко включить в схему убеждающего красноречия: общей чертой трех жанров риторического дискурса «является состязание разных речей, между которыми нужно сделать выбор [...]. В широком смысле здесь можно говорить о споре и прениях, даже и в эпидейктическом жанре». – Ricœur P. Rhétorique. – Poétique. – Herméneutique // De la métaphysique à la rhétorique: Essais à la mémoire de Chaïm Perelman. Editions de l'Université de Bruxelles, 1986. P. 144–145, курсив наш. Разумеется, ораторы, соревнующиеся своими хвалебными речами на празднике, сопер-*

Итак, у Аристотеля эпидейктический жанр не доходит до настоящего убеждения, фактически он лишь имитирует его – это своего рода мимесис, относящийся скорее к ведению поэтики. На другом конце многовековой истории риторики можно встретить автора, у которого амбиции риторики намного превосходили чисто прагматические цели убеждения, – это Бюффон, который в своей академической речи 1753 года приписывает *стилю* (одной из важнейших категорий риторики) едва ли магическую способность постижения истины. Ту же веру в дальнейшем разделяли крупнейшие писатели романтической эпохи – например, Гёте, Флобер и другие представители «искусства для искусства»<sup>32</sup>.

Итак, риторика, с одной стороны, включает в себя особый жанр чисто художественной, ни в чем не убеждающей речи, а с другой стороны, исторически порождает своеобразную эпистемологию стиля, вновь ответственно поднимая проблему истины, которую смело отводили отцы-иезуиты. Этими обстоятельствами определяется необходимость нового, более широкого определения риторики, которая не сводилась бы к одним лишь приемам убеждения, но характеризовала бы собой целую эпоху литературной деятельности, объединяемую не теми или иными функциями (они, как видим, различны), а общим типом обращения со словом. Именно такова была точка зрения Эрнста Роберта Курциуса («Европейская литература и латинское средневековье», 1947), усвоенная и развитая отечественными историками риторики – С.С.Аверинцевым, М.Л.Гаспаровым, А.В.Михайловым<sup>33</sup>. Их работы позволяют говорить о существовании в истории литературного сознания очень длительной *риторической эпохи* – эпохи традиционной и рефлексивной, которая отличается, с одной стороны, от традиционной и дорефлексивной эпохи, предшествующей первой

---

начают между собой – но иначе, чем при дебатах в собрании или в суде: здесь каждый из конкурентов стремится убедить слушателей в своем собственном превосходстве, а не в величии бога или героя, которого он непосредственно восхваляет.

<sup>32</sup> См. подробнее в нашей статье «Неклассическая риторика Бюффона» – *Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Цит. изд. С. 239–261, – а также выше, в главе 1.

<sup>33</sup> См. сборники: Проблемы древнегреческой поэтики. М.: Наука, 1981; Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М.: Наука, 1986; Античная поэтика: Риторическая теория и литературная практика. М.: Наука, 1991; Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наука, 1994, – а также позднейшие сборники работ С.С.Аверинцева и А.В.Михайлова: *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996; *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997; *Михайлов А.В.* Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000.

софистике, а с другой стороны, от рефлексивной и нетрадиционной современной эпохи. Это эпоха рационалистической кодификации литературной практики, эпоха «готового слова», преднаходимого писателем (как поэтом, так и прозаиком) в момент письма. Не только мир слова – весь мир оказывается изначально вербализованным, кодифицированным, концептуализированным и осмысленным. Это «прирученный» мир, где каждый предмет находится под рукой, готовый послужить носителем ясного и однозначного смысла. Таким образом, риторика – и как теория и как практика письма – представляет собой «метаязык»<sup>34</sup>, вторичную знаковую систему, сводящую язык и внешний мир к набору топосов и образцов. Вещи и люди, превращенные в ней в общие места, дают основу для предполагаемых «очевидных истин», для тех опущенных посылок, использование которых, по Аристотелю, отличает риторическое суждение (энтимему) от логического (силлогизма).

Подобная система, очевидно, могла функционировать лишь при условии *единообразного представления* о мире; собственно, она и являлась дискурсивным эквивалентом такого представления. Соответственно возникновение в романтическую эпоху представления о множественности и относительности культуры неизбежно должно было выразиться в кризисе риторики. Множественность культуры заменила собой единство классического *стиля*<sup>35</sup>.

Релятивистское представление о знаке ставит под вопрос устойчиво-традиционное соответствие между словами и вещами. Знак, слово становятся непрозрачными, не поддаются привычно-школярскому, инструментальному употреблению. Именно в этот момент риторика утрачивает свое «естественное» господство над словесностью; на протяжении XIX века ее преподавание приходит в упадок и исчезает из учебных программ<sup>36</sup>, и в конце концов само ее название приобретает уничижительный смысл. Однако этот процесс был длительным, затяжным конфликтом, в котором риторический и «культурный» принципы понимания, «чтения» мира соперничали за преобладание в литературных текстах. Это стало мощным источником художественной

---

<sup>34</sup> Barthes R. *L'ancienne rhétorique // Barthes R. Œuvres complètes. T. 2. Paris: Seuil, 1994. P. 902.*

<sup>35</sup> Как уже говорилось в главе 1, еще у Бюффона понятие стиля носило субстанциальный характер, исключая множественность «стилей», в отличие от романтического понимания бюффоновской формулы «стиль – это человек». Не случайно также, что во второй половине XX века возвращение к субстанциалистскому понятию стиля (под названием «письма» у Ролана Барта и других теоретиков постструктурализма) сопровождалось сознательными усилиями для воскрешения новой, научной риторики как науки о дискурсе, сведенном к единому началу.

<sup>36</sup> См.: *Compagnon A. La Troisième république des lettres. Paris: Seuil, 1983.*



динамики. У поэтов-классицистов риторика спокойно господствовала – в романтической литературе она борется, отстаивает свое право на существование, свою власть над текстом, и романтическая поэзия порой бывает уже не «естественно», а подчеркнуто, парадоксально риторичной.

Покажем этот процесс на примере ряда стихотворений Виктора Гюго и Теофиля Готье, тематические переклички между которыми облегчают структурные сопоставления. Поскольку речь идет о целостном анализе сравнительно небольших, но завершенных художественных текстов, то отношения двух конструктивных принципов – «риторического», подразумевающего крепкую «естественную» привязку определенных смыслов к определенным мотивам и структурам, и «культурного», делающего связи между ними условно-переменчивыми, – принимают сами в чем-то «риторическую» форму состязания за господство, за контроль над окончательным, завершающим уровнем эстетической организации, за то, кому будет принадлежать «последнее слово» в процессе формирования произведения как эстетического объекта. Но, разумеется, такое состязание, ценностное переозначивание развивается в чисто логической последовательности, которая лишь отчасти соответствует временной синтагматической развертке текста.

Большое стихотворение Гюго «Канарис» («Canaris», 1828, сб. «Восточные мотивы») <sup>37</sup> относится к традиционному риторическому жанру оды, прославления героя – в данном случае современного греческого героя, наследника воинских доблестей древних греков и хвалебных речей, с которыми обращались к ним древние риторы. Правда, в композиции сказывается также и стремление поэта-романтика отойти от классических стереотипов: герой отсутствует в тексте до самого его конца, появляясь лишь в последней строфе, а до тех пор поэт воспевае*т чужие* подвиги. Прежде чем коротко сказать о турецких кораблях, *поджигаемых* греческим моряком-патриотом Канарисом, он детально описывает «разбитый бриг» неизвестной принадлежности, *захваченный* столь же неопределенным победителем. Пиндаровская техника отступлений доведена здесь до крайнего предела: тот, чьим именем названа ода, почти исключен из нее. Чем же он заменен?

Первая часть стихотворения воспроизводит дескриптивный канон древней риторики (экфрасис): в 6 строфах поэт показывает картины разбитого в бою корабля – пробитые ядрами паруса, обломки и трупы повсюду, беспорядочные движения судна, потерявшего управление, панический «поток

---

<sup>37</sup> *Hugo V. Œuvres poétiques*. I. Paris: Gallimard, 1964. P. 595–598 (Pléiade). В цитатах частично используется перевод Вс.Рожественского: *Гюго В. Стихотворения*. М.: Детская литература, 1990. С. 41–44.

людей», который мечется по палубе, пушки, сорванные с лафетов и скользящие, «сшибаясь в общей груди», наконец, общую картину «морского колосса», похожего на мертвую рыбу с зияющей раной в боку. Это описание не образует связного зрительного изображения – нет перспективы, устойчивой точки зрения. Невозможно видеть одновременно рваные паруса и пушки на нижней палубе, смотреть на морскую битву «с высоты птичьего полета» и слышать «голос командира» (вернее, даже его *отсутствие*) на борту корабля. Эти несовмещенные и несовместимые планы отсылают к точке зрения не реального свидетеля, а витающего над схваткой божества – или же ратора, который *знает*, как положено описывать разбитую армию или эскадру, какие общие места следует для этого использовать. Нарисованная у Гюго «картина» фактически основана не на живописной зрелищности, а на рационально-логическом порядке; каждый элемент картины выполняет одну и ту же функцию – *обозначает* поражение. Итак, в этой вступительной части стихотворения риторика вполне сохраняет свою власть над текстом, оправдывая почетное место, отведенное ему в «Восточных мотивах», – второй пьесы сборника<sup>38</sup>. В дальнейшем, однако, она сама начинает сбиваться с курса, словно поврежденное судно.

Во второй части Гюго разворачивает длинное перечисление военноморских флагов – настоящую геральдическую энциклопедию, где описываются вымпелы и гербы Мальты, Венеции, королевства Двух Сицилий, папского Рима, Милана, еще монархической Франции (с королевскими белыми лилиями) и «наконец свободной Америки», Турции, Австрии, России, Англии... По справедливому замечанию одного из комментаторов, Элизабет Барино,

...разнородность этой серии флагов и постоянство, с которым при описании каждого из них выделяется наиболее броский зрительный эффект, заставляют предположить, что ее источником была какая-то цветная гравюра, изображающая вымпелы различных морских держав<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Как правило, Гюго помещает в начале своих книг наиболее риторичные (особенно политические) стихи и только затем – вещи более интимные по содержанию и более свободные по структуре. Ср., например, композицию его предыдущего сборника «Оды и баллады» (1826), где этот компромисс двух начал заявлен уже в заголовке: за «классическими» одами следуют баллады в «романтическом» духе.

<sup>39</sup> *Hugo V. Les Orientales* / Ed. E.Barineau. T. 1. Paris: Marcel Didier, 1968. P. 48. Согласно тому же комментатору, вводное описание разбитого корабля в «Канарисе» имеет источником уже упомянутую выше «Последнюю песнь паломничества Гарольда» Ламартина: «Гюго, никогда не видевший морского боя, вдохновляется для этого описания книжными источниками» (*Ibid.* P. 51).

Форма перечня ничем не противоречит правилам классической композиции, опирающейся на уже готовые модели и образцы (вспоминается список кораблей из «Илиады»); а вот содержание его – разумеется, содержание семиотическое, а не «реальное», – оказывается уже неподходящим. Действительно, поэт перечисляет не сами державы, а, метонимически, их флаги и гербы; но метонимия подрывается тем, что эти национальные эмблемы<sup>40</sup> получают здесь необычный статус – они могут *меняться*, что и происходит, когда победитель поднимает свой флаг на мачте захваченного корабля:

Властители земли венчают с давних пор  
Своим гербом стихии,  
И стал уделом тех, кто побежден, – позор  
Нести цвета чужие<sup>41</sup>.

Захватывая чужие корабли, победитель придает им чужие эмблемы, заставляет *менять знаки*, которые они несут. Морские державы и их символы изначально сведены к условным знакам, объектам культуры, а потому и беззащитны против военно-семиотических процедур переозначивания. Риторика стремится образовывать устойчивые, ценностно обоснованные объекты; культура же имеет дело с объектами пустыми, с видимостями. Соответственно заключительный поэтический жест, которым подтверждается «нереальность» объектов, – их уничтожение, когда описание переходит в разрушение. Этот радикальный жест Гюго как раз и передоверяет своему герою Канарису, который, появившись *in extremis*,

Не зная на чужих взвывает кораблях,  
А ярой мести пламя!<sup>42</sup>

Разумеется, этот мотив оправдан реальной биографией героя оды – или, быть может, этот герой привлек к себе внимание поэта именно тем, что давал повод для такого мотива. Константинос Канарис, герой войны за независимость Греции, действительно был знаменит своими действиями на брандерах, маленьких судах, с которых он поджигал боевые корабли турок. Из-за

---

<sup>40</sup> Как известно, эмблема составляла характерную черту искусства барокко, одной из формаций риторической культуры. В эмблеме связь между означающим и означаемым (которые в «реальности» могут быть очень далеки друг от друга) остается нерушимо-«естественной», поскольку освящена традицией.

<sup>41</sup> Ср. оригинал (курсив наш): «C'est ainsi que les rois font aux mâts des vaisseaux / Flotter leurs armoiries, / Et condamnent les nefes conquises sur les eaux / A *changer de patries*».

<sup>42</sup> Оригина́л: «Sur les vaisseaux qu'il prend, comme son pavillon, / Arbore l'incendie!»

этого условно-классического прикрытия огнем прорывается энергия разрушения, иррациональная и контр-риторическая. И все же в последний момент, на финальном уровне художественного завершения риторика обуздывает эту энергию и подчиняет ее одной из своих устойчивых схем. Дело в том, что использованная Гюго форма – серия членов, последний из которых отменяет все предыдущие, – отсылает не только к фундаментальной логике смысла, описанной Ж.Лаканом и Ж.Делёзом<sup>43</sup>, но и к традиционной, разработанной еще в античности форме риторической композиции:

Излюбленная риторическая схема описания выбора [...] такова: некто избирает одно, некто – другое, сей любит то-то, а оный – то-то, я же предпочитаю иное<sup>44</sup>.

Виктор Гюго внешне далек от этой традиционной схемы, но в глубинной структуре использует ее: именно он, французский поэт, а не грек Канарис, властным жестом предает огню корабли и государства, одновременно подтверждая действенность избранной им риторической формы.

Пожирающий огонь составляет также одну из главных тем стихотворения Теофиля Готье «Костры и могилы» («Bûchers et tombeaux», сб. «Эмали и камеи») <sup>45</sup>. Впервые опубликованное в 1858 году, оно первоначально носило заголовок «Г-ну Эрнесту Фейдо», отсылая к недавнему сочинению этого писателя «История погребальных обычаев и захоронений у народов древности» («Histoire des usages funéraires et des sépultures des peuples anciens», 1856) <sup>46</sup>. Это поэтическое послание мыслилось как парафраз, вариации на тему уже существующего прозаического текста <sup>47</sup> посредством двух живописных описаний – античной погребальной урны в первой части и пляски мертвых (с прямой ссылкой на живопись Гольбейна) во второй части. Это две серии метафор

---

<sup>43</sup> См., в частности: *Deleuze G. Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969. P. 52–56.

<sup>44</sup> *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. Цит. изд. С. 165.

<sup>45</sup> *Gautier Th.* Emaux et camées. Op. cit. P. 125–132.

<sup>46</sup> См. примечания Рене Жазинского к изданию стихотворений Готье: *Gautier Th.* Poésies complètes / Ed. R.Jasinski. T. I. Paris: Nizet, 1970. P. CXVII. Исторический труд Э.Фейдо пользовался популярностью среди писателей, принадлежавших, как и он сам, к кружку Аполлонии Сабатье; так, Флобер много раз упоминает его в своей переписке 50–60-х годов и признает, что почерпнул из него ряд деталей для своего романа «Саламбо».

<sup>47</sup> Подобные вариации, соединенные с «транспозицией искусств», которую так любил Готье, – не редкость в его поэзии. Ср. в том же сборнике стихотворение «Инес де Лас Сьеррас», основную часть которого занимает весьма точный пересказ фавулы одноименной новеллы Ш.Нодье, с прямой отсылкой к этому автору в первой же строке.

и метонимий, замещающих один и тот же объект – смерть, – образуют характерный образец риторической композиции: несмотря на «идейное» противопоставление двух погребальных обрядов, главной задачей поэта очевидным образом является не аргументация в пользу одного из них, а эпидейктическое восхваление обеих. Внешне поэт отдает предпочтение античному обычаю сжигать тела умерших и даже призывает к его восстановлению, но создаваемые им «готические» образы неуничтоженных и неприкаянных скелетов столь же живописны и эффектны, как образы «привлекательных» могил античности. Перед нами классическое риторическое упражнение – сравнительное описание, в данном случае описание двух культур.

Однако именно историко-культурный «колорит» придает этому стихотворному рассуждению двусмысленный характер, подрывая его риторическую структуру. На уровне внешнего «аргумента» поэт ностальгически превозносит античность и с отвращением отвергает христианскую цивилизацию – тенденция распространенная среди писателей парнасского направления; но сам факт соположения двух образных рядов, принадлежащих *двум культурам*, каждая из которых обладает своим конститутивным принципом, уравнивает их в правах и, что особенно важно для Готье, в живописности. Гротескная пляска мертвых увлекает за собой весь род людской – «императора, папу и короля», больных и новобрачных, землепашца и скрягу, – ее возглавляет скелет, чей череп (деталь, дважды упомянутая в тексте) выделяется своей белизной на черном фоне; эта мрачная картина не менее зрелищна, чем виньетки с описанием «сладостных и радостных образов», которыми была окружена смерть у древних.

Зеленый лавр венчал останки,  
Цветы ликующе цвели,  
Смесь, амуры и вакханки  
По мрамору надгробья шли<sup>48</sup>.

И «античная», и «христианская» смерть сопровождается образами символических танцев, но гольбейновская пляска смерти, конечно же, обладает большей энергетической силой. В эпоху релятивизации ценностей уже невозможно решить, выражает ли эта пляска безобразие христианства или пример современной, тревожно-«романтической» красоты, которой сам Готье отдавал дань в ранней, да и зрелой лирике (ср. в том же сборнике «Эмали

---

<sup>48</sup> Перевод Ю. Даниэля – *Готье Т.* Избр. произв. Цит. изд. Т. 1. С. 126. Ср. оригинал: «Entre les fleurs et les acanthes / Dans le marbre joyeusement / Amours, ægipans et bacchantes / Dansaient autour du monument...».

и камеи» такие пьесы, как «Инес де Лас Сьеррас», «Ужин доспехов» – «Le souper des armures»). Готическая пляска – это бесформенно-стихийное начало, уничтожающее формы и тем самым сближающееся с огнем античных погребальных костров; просто костер буквально-физически отменяет *телесные* формы и возвращает их к состоянию первобытной субстанции, тогда как пляска символически разрушает в воображении художника *социальные* иерархии и номенклатуры.

Из двойственности ценностей вытекает и двойственность концовки. Апология языческих погребальных обычаев выражается не в одном лишь образе огня, но в двух различных, по сути враждебных друг другу образах – *скульптуры и огня*:

О мир античный, дивным гостем  
Приди! И мраморным шатром  
Прикрой готические кости,  
Пожри их яростным костром!<sup>49</sup>

В синтагматике гипотетического «потребального рассказа» эти два образа еще могут быть увязаны (*сначала* скелет уничтожается огнем, а *затем* его пепел «покрывается» мраморным надгробьем), но в парадигматике поэтических мотивов они противопоставлены как холод и жар, как форма и движение, как аполлоновское и дионисийское начало и... как классическое и романтическое искусство. В результате исходная дилемма стихотворения (древность/современность) незаметно оказывается перенесена внутрь одного из ее членов (современности). У скульптуры и огня, при всех различиях, есть одно общее свойство, которое позволяет нейтрализовать их оппозицию: они равно служат для того, чтобы *скрывать смерть*.

Сама проблема «сокрытия», таинственности трудноприемлема для риторической культуры. Риторика знает, конечно, фигуру ораторского умолчания, скрывающего *известное*, но в ней не бывает чего-либо такого, *чего мы не желаем знать*. Рационалистические усилия риторики направлены на абсолютное владение языком и/или миром, не допускающее ничего оккультного, иррационального и бессознательного. (Собственно, именно этим устранением всего не-сознательного в классической риторике как раз и обусловлено чувство бледности и поверхностности ее образов, характерное для современного читателя.) Готье, выражая в стихах свою «навязчивую идею смерти»<sup>50</sup>, избирает здесь компромиссную тактику – допуская в стихи риторику *для заклинания*

---

<sup>49</sup> Там же. С. 128. Ср. оригинал: «Reviens, reviens, bel art antique, / De ton paros étincelant / Couvrir ce squelette gothique; / Dévore-le, bûcher brûlant!».

<sup>50</sup> *Poulet G. Etudes sur le temps humain 1. Paris: éd. du Rocher, 1976 (10/18). P. 317.*

*своего бессознательного*, для того чтобы открыто сказать, что некоторые вещи ему бы не хотелось говорить открыто. Это сугубо современное отношение к своему тексту, в конечном счете тесно связанное с принципом культурной отнесенности.

От погребальных урн, опасно соседствующих с разрушительным пламенем огня, один шаг до другой темы – *разбитых ваз*. Тема эта очень древняя, по-видимому архетипическая, и заключает в себе сложный и амбивалентный смысл, тревожный и эйфоричный одновременно<sup>51</sup>. В стихотворении Готье «Цветочный горшок» («Le pot de fleurs», 1838, сб. «Комедия смерти»)<sup>52</sup> этот традиционный топос служит материалом для риторического по преимуществу приема – аллегории. Чтобы показать силу любовной страсти, поэт рассказывает нечто вроде басни, поучительный случай о внешне безобидном зернышке, из которого вырастает мощное растение, разбивающее «фарфоровый горшок с узорной синевой», куда было неосторожно посеяно.

Мы уже разбирали эту поэтическую миниатюру в другой работе<sup>53</sup>; стараясь не повторять сказанное там, рассмотрим ее еще раз с точки зрения роли, которую играет в ней риторика.

Аллегорический сюжет стихотворения, для которого Р.Жазинский в своих комментариях к лирике Готье указывает гипотетические источники у Ариосто и Шамиссо<sup>54</sup>, вероятно восходит (как нам подсказал в свое время А.Н.Горбунов) к «Годам учения Вильгельма Мейстера» Гёте – роману, который Готье скорее всего уже знал в 30-е годы и который позднее послужил ему источником другого, более крупного сюжетного произведения, романа «Капитан Фракасс»<sup>55</sup>. У Гёте этот сюжет используется Вильгельмом как иносказание при объяснении для актеров противоречивого характера Гамлета, то есть уже там имеет интертекстуальный характер, служит толкованию шекспировского текста:

---

<sup>51</sup> «Нам неприятно, если кувшин треснет, зато доставляет удовлетворение, если он разобьется вдребезги. Поломка вещи всегда переживается нами двойственно. Она подрывает надежность нашего положения, но одновременно и материализует наш постоянный спор с самим собой, который также требует себе удовлетворения». – *Бодрийяр Ж.* Система вещей. Цит. изд. С. 145. Курсив автора цитаты.

<sup>52</sup> *Gautier Th.* Poésies complètes. Op. cit. Т. II. Р. 122. Перевод Ю.Даниэля – *Готье Т.* Избр. произв. Т. I. Цит. изд. С. 63.

<sup>53</sup> См.: *Зенкин С.Н.* Работы по французской литературе. Цит. изд. С. 181–182.

<sup>54</sup> См.: *Gautier Th.* Poésies complètes. Т. I. Op. cit. Р. LIII–LIV.

<sup>55</sup> Первое французское издание романа Гёте (перевод Туссенеля) вышло в свет в 1829 году. Вполне вероятно, что Готье читал его уже в молодости, хотя бы под влиянием своего близкого друга Нерваля. Позднее, в 1861 году, новый перевод «Вильгельма Мейстера» выпустил его сын – Теофиль Готье-младший.

Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы; корни растут и разрушают сосуд<sup>56</sup>.

По сравнению с короткой метафорой Мейстера/Гёте четыре строфы стихотворения Готье представляют собой правильную риторическую амплификацию (которая любопытным образом соответствует росту корней растения, то есть семантика сюжета отражается в структуре его обработки): иносказание разворачивается в короткий рассказ, описания растения, разбивающего горшок, и самого цветочного горшка детализированы и образуют два небольших экфрасиса. И вот именно описание «фарфорового горшка» возвращает нас к проблеме культуры.

Поэт дважды упоминает о *живописной* красоте сосуда, «украшенного синими драконами и причудливыми цветами», покрытого «яркими рисунками». Фарфор и синие драконы с очевидностью указывают на то, что горшок – *китайский* (или, по крайней мере, имитирующий китайскую вазу); само слово «Китай» в стихотворении отсутствует, но тема эта у Готье – нередкая: в том же сборнике «Комедия смерти» есть, например, стихотворение «Chinoiserie» («Китайщина»), впоследствии писатель выпустил еще и китайскую сказку «Павильон на воде» и т. д. Таким образом, перед нами не просто красивый, но экзотический предмет, обладающий «местным колоритом», одним словом факт *культуры* в ее релятивистском понимании. Есть и другой экзотический предмет: само зернышко, посаженное в вазу, отличается довольно странной для семени «яркой расцветкой», а в самом конце текста выясняется и его тропическое название – *алоэ*<sup>57</sup>. Будучи по происхождению «природным», это зернышко функционально попадает в ту же категорию экзотических объектов, что и ваза, куда оно помещено; они оба – одной природы, «одной культуры», если так можно выразиться.

На уровне внешне-риторической структуры речь идет о природе, которая скрывается за культурой: «волосатый» корень растения развивается в земле и разрывает китайскую вазу, а сам этот образ призван передать неистовую силу любовного желания («так проросла в душе любовь – растение злое»), если не символику фаллической эрекции. Deskриптивно-аллегорическая композиция, как и в «Кострах и могилах», пытается сдерживать эту силу в рамках условно-домашнего «сосуда» риторических структур. Однако «неистовый алоэ» со своей «природной» мощью и сам относится к разряду «колоритных», «причудливых»

---

<sup>56</sup> Гёте И.-В. Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 7. М.: Худож. лит., 1978. С. 199.

<sup>57</sup> Нам не удалось что-либо узнать о расцветке зернышка алоэ (которое вообще-то совсем маленькое); неясно, видел ли его когда-нибудь Готье или просто приписал ему «яркую расцветку» для пушей экзотики.



и тем самым «культурных» предметов; пытаюсь преодолеть его инаковость, поэт приносит в жертву другой предмет чужеземной культуры, китайскую вазу. Главное действующее лицо этой маленькой драмы, происходящей в детской комнате, – не «дикая» природа сексуальности, а утонченная, эстетизированная культура желания.

В указанной выше работе мы показали важность *домашней* обстановки в данном тексте, что особенно ясно при его сравнении с гётевским гипотекстом: в аллегорический образ из «Вильгельма Мейстера» Готье вносит две важных поправки – вводит фигуру *ребенка*, посадившего растение в горшок, и заменяет гётевский «дуб» на «алоз». Обе поправки сокращают до миниатюрных масштабов витальную силу желания, вводят ее в рамки невинного комнатного опыта по ботанике. Но домашняя обстановка тоже располагает к «культурному» восприятию мира: сюда, в дом, предметы внешнего мира проникают преобразенными в знаки, они лишь *обозначают* собой природу, любовь, экзотику. Итак, динамическая схема маленького стихотворения Готье очень сложна: риторике с ее рационализующими структурами притчи и аллегории не удастся сдержать опасную силу псевдоприроды (любви, представленной как культурная тяга к экзотике, к «яркой расцветке» и «ярким рисункам»), и тогда уже сама культура начинает обуздывать себя посредством картинного самоуничтожения, которое только и может восстановить равновесие в поэтическом мире. Культура сакрализуется, сближается с колдовством, а герой стихотворения, маленький ученик чародея (еще одна гётевская тема), растерянно глядит на бедственные последствия своего опыта, не в силах заклясть заученной риторикой развязанные им силы.

Стихотворение о разбитом горшке («Le pot cassé») можно найти и у Гюго, в его позднем сборнике «Искусство быть дедом» («L'art d'être grand-père», 1877)<sup>58</sup>. Нет оснований видеть в нем какую-либо запоздалую реминисценцию из «Цветочного горшка» Готье; описанный случай реально произошел в семье поэта<sup>59</sup>. И все же текст Гюго может быть *прочитан* как новая

---

<sup>58</sup> Hugo V. Œuvres poétiques. Т. III (Pléiade), 1974. P. 625. Перевод Р.Дубровкина (под названием «Разбитая ваза») – Гюго В. Стихотворения. Цит. изд. С. 182.

<sup>59</sup> Впрочем, Гюго существенно изменил это реальное происшествие. В первоначальном виде, в записной книжке поэта, история выглядела так: «Марьетта случайно разбила крышку от очень ценной вазы фламандского фарфора (стиль Людовика XVI), которая стоит у меня на камине и где лежат письма от Ж.Ж. Рядом оказалась Жанна, она увидела, как расстроилась Марьетта, и сказала ей: “Не бойся. Скажи, что это я. Дедушка ничего не скажет”». – Цит. по примечаниям к изд.: Hugo V. Œuvres poétiques. Т. III (Pléiade) Op. cit. P. 1276–1277. Среди изменений, внесенных Гюго в сюжет, существ-

версия стихотворения Готье, реализующая ту же сюжетную структуру: ребенок оказывается виновен (или же принимает на себя вину) в разрушении красивого китайского сосуда<sup>60</sup>. Готье лишь бегло упомянул о красоте горшка, Гюго, превзойдя его в описательности, сообщает о ней множество подробностей, и именно в этом экфрасисе наиболее очевидно и наиболее сложно сказывается влияние риторики.

Описание – вернее, *чтение* – китайского «горшка» осуществляется в два этапа, разделенных выходом на сцену двух детей, главных героев поэтического сборника Гюго. Сначала изложена «взрослая» и «романтическая» версия: ваза обладала местным колоритом («О небо! Мой Китай в осколках на полу!»), она была живой, многозначительной и таинственной («единственная, странная, невообразимая»), покрытой «лживыми образами того смутного идеала, что встает из синевы снов», сама казалась «почти чудовищем», «почти обладала душой», и «ее округлость была полна грез». Одним словом, перед нами характерный возвышенный объект, архетипический объект культуры, обладающий пластической красотой, экзотическим происхождением и неопределенным смыслом: *им восхищаешься, не понимая, что он значит*. Отсюда недалеко до «чистого сосуда с никаким напитком» из стихотворения Малларме «По эфемерному стеклу...» («Surgi de la coupe et du bond...», 1887) – выразительно-парадоксального не-риторического экфрасиса.

Риторика же способствует другому видению возвышенного объекта, которое иллюстрируется множеством знаменитых описаний, от щита Ахилла в «Илиаде» до «Оды греческой урне» Джона Китса: в предмете главное – его *легенда*, рациональная интерпретация покрывающих его визуальных символов и сцен. Такое риторическое видение предмета, делающее его удобочитаемым, как будто бы хорошо подходит и для общения с детьми. И как только в стихотворении появляются маленькие Жанна и Жорж, Гюго-романтик уступает место Гюго-дедушке. Показывая «горшок» своим внукам, он старается не столько навевать им грезы, которые переживает сам (самое большее – эксплуатирует их естественный интерес к «чарующим чудесам»), сколько научить их *читать*, понимать социальный и даже политический мир:

---

венны два: усиление мотива уничтоженной вещи (разбита не крышка, а вся ваза) и мотива экзотики (ваза происходит из Китая, а не из Фландрии).

<sup>60</sup> Еще одна, образцово риторическая версия того же сюжета содержится в широко известном в свое время стихотворении Сюлли-Прюдома «Разбитая ваза» («Le vase brisé», сб. «Стансы и поэмы», 1865), где треснувший сосуд уподобляется разбитому сердцу влюбленного.

...а это жрец науки,  
Или осел. «И-а!» – кричит он за юань.  
А это мандарин, по-местному «гуань».  
Должно быть, знающий, смотри, какой пузатый!  
Не бойтесь, это тигр, разбойник полосатый.  
В своей пещере он, сова в своем дупле,  
А это духи тьмы в потусторонней мгле.  
У императора гора сокровищ разных...<sup>61</sup>.

Разумеется, эти слова – с двойным назначением: сатира против «царей», «докторов» и «мандаринов» скрывается за «наивной» речью, обращенной к детям. Но и на том и на другом уровне поэт пользуется заранее данными «словами» (в данном случае – живописными мотивами) для преподавания заранее данных идей. Иначе говоря, обращается ли Гюго к детям или, через их голову, к взрослым, его речь остается риторическим уроком, или даже *уроком риторики*.

Но даже у столь приверженного риторической традиции поэта, как Гюго, риторика не может легко одержать победу в борьбе за господство над текстом. В самом деле, во второй, «детской» части стихотворения она уже стыдливо прячется за «детским» языком доброго дедушки; а главное, культура отвечает ей самопожертвованием – ваза, которую риторика пыталась присвоить себе, редуцировав ее экзотичность и опутав своими аллегориями, оказывается уничтожена, разбита неловкой прислугой. Для риторического мышления возвышенные объекты нерушимы благодаря заложенному в них вечному смыслу, они «божественны» (типичный эпитет классического экфрасиса) и потому бессмертны<sup>62</sup>. Напротив, в культурном релятивизме предметы не защищены однозначным, фиксированным смыслом, а поэтому им грозит смерть, как китайской вазе: «Она погибла». При гибели сосуда рушится и система смыслов, которые с него считывались, и риторике приходится защищаться от хаоса относительности, готового вторгнуться в ее мир.

---

<sup>61</sup> Ср. оригинал: «Ceci c'est un docteur peut-être, ou bien un âne; / Il dit la messe, à moins qu'il ne dise hi-han; / Ça c'est un mandarin qu'on nomme aussi kohan; / Il faut qu'il soit savant, puisqu'il a ce gros ventre. / Attention, ceci, c'est le tigre en son antre, / Le hibou dans son trou, le roi dans son palais, / Le diable en son enfer; voyez comme ils sont laids!». В оригинале лучше понятно саркастическое объединение «тигра в пещере», «совы в дупле», «черта в аду» и... «царя во дворце»: «видите, какие они гадкие!».

<sup>62</sup> И наоборот, произведения риторической традиции на сюжет о «разбитом сосуде» (басня Лафонтена «Молочница и кувшин с молоком» («Басни», 7, X), комедия Клейста «Разбитый кувшин», 1808) не содержат экфрасического описания сосуда: разбивается «какой-то» кувшин, а не уникальный божественный объект.

Ситуацию спасает в последний момент вмешательство маленькой героини стихотворения – Жанны, которая, чтобы защитить испуганную прислугу, берет на себя вину за гибель вазы; и это отсылает к автогипотексту – знаменитой пьесе из предыдущего сборника Гюго «Грозный год» («L'année terrible», 1872), которая в русском переводе П. Антокольского начинается словами «За баррикадами, на улице пустой...» («Sur une barricade, au milieu des pavés...») <sup>63</sup>. Ее герой, мальчик-коммунар, добровольно возвращается на расстрел, принимая на себя ответственность за участие в восстании, которое ему готовы были простить. История мальчика завершается его окончательным помилованием, и история разбитого горшка <sup>64</sup> на глубинном уровне тоже говорит о необходимости амнистии *похожему на ребенка* восставшему народу (за что в те же годы боролся Гюго-сенатор); таков смысл подразумеваемого прощения, которое – уже за рамками стихотворного сюжета – неизбежно должно было быть даровано прислуге (женщине из народа) благодаря великодушному поступку внучки поэта. И это торжество милосердия – одновременно победа риторики, которая сумела-таки обуздать хаос вольной культуры и/или народного восстания, этих двух форм отказа от отеческой власти, грозящих порядку общества и языка. В стихотворении из «Грозного года», чтобы подчеркнуть этот риторический аспект политической драмы, Гюго прибегнул к длинному отступлению, обычно опускаемому в школьных антологиях и связывающему маленького коммунара с чередой классических героев; в миниатюре из «Искусства быть дедом» он обошелся без этого, наполнив забавную семейно-бытовую сцену вполне серьезным смыслом, который отсылает одновременно к политической истории и к истории литературы.

---

Итак, во французской поэзии XIX века прослеживается, пусть и в ограниченных масштабах, повторяющаяся интертекстуальная организация, основанная на развитии некоторого предшествующего текста (иногда это текст таксономического характера: таблица военно-морских флагов, историческое исследование погребальных обычаев) с помощью типичных приемов

---

<sup>63</sup> См. его анализ в нашем предисловии к указанному изданию стихотворений Гюго (с. 8–9).

<sup>64</sup> Французское название стихотворения связано с фразеологизмом «payer les pots cassés», то есть «заплатить за ущерб», «взять на себя ответственность», подразумевающим разгул необузданных страстей, последствия которого предстоит заглаживать: прозрачный намек на недавние события Коммуны.

риторики (экфрасиса, перечисления, амплификации, аллегии), причем рационализирующие усилия риторического мировидения сталкиваются с разнородностью и рассеянием, свойственными культуре в ее релятивистском понимании.

Эту текстуальную организацию бывает нелегко описать традиционными структурными категориями, так как конфликт риторики и культуры чаще всего проходит через разные уровни описания текста, смешивая элементы разных типов – они могут относиться и к топике (перечисление флагов, рисунки на вазе, цвета зернышка), и к сюжету (разрушение военного корабля или декоративного сосуда), и к жанру (дескриптивному, параболическому), и к эстетике (пляска смерти, возвышенный объект)... Все эти внешне разнородные элементы служат аргументами в споре, в драматической игре двух конструктивных принципов. Для изучения такого конфликта приходится отказать от удобной иллюзии статичного, структурированного по уровням текста и принять (или создать) иной теоретический подход, учитывающий *динамику* литературной формы.

В то же время рассмотренные тексты представляют одно явное сходство на уровне тематики: реализованная в них структурная организация сопровождается мотивами насилия, разрушения, огня, уничтожающего формы и предметы культуры; это может связываться и с социальным возмущением, истребляющим богатства цивилизации<sup>65</sup>. Такая тематика говорит о проблематичном положении новых представлений о культуре, которые, едва сложившись, сразу же показали свою ограниченность: ориентированный на созидание форм, культурный релятивизм не смог объяснить взаимосвязь творческой и разрушительной деятельности. В философии этим занялись теоретики негативности и разрушения, от Гегеля до Ницше (если называть только мыслителей XIX века), в литературе – писатели от Сада до Батая. Но уже и сравнительно робкие опыты поэтов-романтиков показывают, что единственным средством обуздать разнородность культуры оказывается, по видимому, суверенный жест разрушения.

При всей своей закономерности этот параллелизм тематики и текстуальной организации не должен вести к смешению этих двух уровней. В проанализированных выше текстах отрицание и разрушение *обозначены*, тогда как конфликт риторики и культуры *реально осуществляется*. «Форма» поэти-

---

<sup>65</sup> Ср. тему «коммунаров-поджигателей», которая в конце XIX века приобрела мифологический статус во французской культуре. Так, в стихотворении Гюго разбитая по неосторожности ваза на уровне глубинных структур воображения соответствует пожару Парижа, который в нем даже косвенно не упоминается.

ческого произведения реальнее, чем его «сюжет»: в последнем лишь манифестируется на тематическом уровне конфликт риторической добросовестности и «неудобства культуры», в форме же этот конфликт непосредственно осуществляется, причем «воображаемое» произведение литературы ценой собственной внутренней разорванности получает связь с общими разрывами, происходящими в истории мысли и в реальной истории человечества.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

# О НЕУДОБСТВАХ КУЛЬТУРЫ

Настоящая книга представляет собой сокращенную версию исследования. Из-за ограниченного объема в нее не вошли главы, где монографически описывается тот или иной конкретный материал: попытка сен-симонистов в 1820–1830-х годах создать рационалистическую, «культурную» религию, которая имела бы дело с имманентными, свободно манипулируемыми знаками; символика путешествия как испытания культуры в творчестве Стендаля и Нерваля; символика музея («увядших» вещей, распавшихся на бессмысленные обломки текстов) в «Буваре и Пекюше» Флобера и в поэзии Малларме. Не пытаюсь здесь коротко излагать эти отсутствующие части работы, остановимся зато на некоторых общетеоретических вопросах, которые возникают в связи с предложенной концепцией и которые не могли быть полностью решены в данных рамках.

«Культура» в смысле образующего начала литературы XIX века уже определялась во введении как топическое понятие. Это не сущность, не процесс, не ценность, но некоторая *область*, «место», где литература испытывает относительность любых сущностей, процессов и ценностей. Говорилось также, что границы этой нейтральной зоны проходят не по водоразделам между направлениями, жанрами и дискурсами, вообще не очерчивают собой какое-либо закрытое множество текстов. Теперь, после того как это проблематичное «место культуры» было рассмотрено с нескольких сторон, необходимо вновь вернуться к вопросу о его границах, ибо некоторые из них так и остались неопределенными.

1. *Хронологическая открытость*. Мишель де Серто остроумно заметил, что свойственная науке склонность приумножать дискретные членения в историческом континууме – делить историю на «эпохи», «периоды» и т. д. – есть не что иное как проекция изначальной, сущностной оторванности самого историка от изучаемого им прошлого<sup>1</sup>. В настоящей работе мы старались не поддаваться соблазну сколь легких, столь часто и произвольных, искусственных членений, а единственная хронологическая граница, проводимая нами в истории культуры, открыто признавалась границей *нашей современ-*

---

<sup>1</sup> См.: *Certeau M. de. L'écriture de l'histoire. Op. cit. P. 10.*

ности, то есть началом той эпохи, которую мы, люди рубежа XX–XXI веков, так или иначе считаем своим *настоящим*. В соответствии с мировым научным употреблением слова «современность», таким началом представляется рубеж XVIII–XIX веков, перелом, связанный с Французской революцией и наступлением романтизма в европейской литературе и искусстве.

Доказать, что культурный релятивизм – по крайней мере, в тех масштабах, в каких являет его литература XIX века, – не существовал до указанной хронологической границы, составляло бы предмет особой, и весьма громоздкой, работы: в истории нет ничего труднее, чем устанавливать *отсутствие* каких-либо явлений общего порядка (ср., например, изнурительные споры филологов и историков о существовании эпох, в которые «не было понятия личности»). Тем не менее сделанные по ходу изложения «контрольные» сопоставления с фактами литературы XVII–XVIII веков, а также то, что предложенная концепция согласуется с мировой тенденцией исследований культурного релятивизма в *теоретической* мысли (философии, истории и т. д.), – все это удовлетворительно подтверждает оправданность проведенного здесь нижнего предела «эпохи культуры». Сложнее обстоит дело с верхней ее границей. Ясно, что представление о релятивизме отнюдь не исчезло в XX веке; скорее наоборот, оно сделалось общепринятым, вошло в разряд расхожих мнений, отчасти утратило конфликтную, проблематичную напряженность. При всех рецидивах этноцентризма (таких как нацизм), постулат многокультурности вошел в плоть и кровь современной западной цивилизации. Литература XX века тоже глубоко усвоила эстетические выводы из «идеи культуры» – принцип небытийности художественного произведения и субстанциальное представление о сакральном, которые в романтическую эпоху еще вынуждены были отставать свое существование в борьбе с позитивно-классическими моделями мышления. Именно преимущественным интересом к этому моменту исторической негативности, борьбы нового со старым обусловлен тот очевидный факт, что основной материал настоящей работы составляют произведения *первой половины XIX столетия* – эпохи «романтизма» в узком смысле слова. Именно в это время становление культурного релятивизма отчетливой всего видно в преобразованиях традиционных элементов литературы, хотя прямые последствия этого процесса сказываются еще вплоть до конца века. Итак, если не нижняя, то верхняя хронологическая граница интересующего нас исторического феномена остается открытой.

2. *Маргинальность культурного релятивизма.* Хотя корпус текстов, рассмотренных в книге, достаточно велик и разнообразен, можно заметить, что по большей части его образуют либо небольшие фрагменты из «классических» произведений, либо сравнительно «маргинальные» сочинения знаме-



нитых авторов, либо вообще тексты «второстепенных» писателей: практически ничего не сказано о Бальзаке, мало – о Стендале, Шатобриане и Гюго, и т. д. Правда, творчество ряда значительных деятелей литературы оставлялось в стороне из-за того, что они были скорее учеными, мыслителями, теоретиками, чем непосредственными творцами художественных произведений. Таковы, например, два крупнейших французских филолога, заложивших основы научной рефлексии о культурной относительности: Эрнест Ренан и Ипполит Тэн<sup>2</sup>. Другой разряд текстов, вынесенных за рамки исследования в силу громоздкости и малой обследованности этого материала, – проходящая через весь XIX век во французской словесности традиция историософского эпоса (Балланш, Кине, Мишле, Леру и др.), где сложно взаимодействуют релятивистские и тотализирующие интенции.

При всех этих оговорках, «идея культуры» явно находится в конфликтных отношениях с литературным каноном XIX века, существует как бы перпендикулярно ему, на его периферии или в подполье (немногочисленных «классиков релятивизма» – таких как Готье или Нерваль – вплоть до недавнего времени было принято уничижительно именовать «малыми романтиками»); она выступает на авансцену лишь в отдельных симптоматичных случаях – точно-точно как бессознательное в его психоаналитическом понимании. В свою очередь, эта «вытесненность» обусловлена, по-видимому, двумя причинами. Во-первых, культурный релятивизм в XIX веке был еще в новинку для литературы и лишь в некоторых уязвимых точках ее пространства мог преодолевать сопротивление мощной (особенно во Франции) классической традиции. Во-вторых, «идея культуры» вообще обладает парадоксальным свойством возникать только в пограничных, периферийных зонах литературы – в творчестве «писателей второго ряда», в «странных» текстах, в фактах «литературного быта», в смежных с литературой видах культурной практики. Сходным образом, говоря о диффузном присутствии авангардного «текста» в классических «произведениях», Ролан Барт писал, что в них может содержаться «нечто от текста»<sup>3</sup>. Бартовская концепция «текста» – это не что иное, как попытка сформулировать *идею культуры*, ее «демонической множественности»; однако Барта в данном случае не интересовала *история*, становление текстуального принципа, и он готов был находить «нечто от текста» в любых «произведени-

---

<sup>2</sup> О культурологических воззрениях Ренана и Тэна см. соответствующие главы в книге Цв.Тодорова (*Todorov Tz. Nous et les autres. Op. cit.*), а о Тэне также материалы посвященной ему конференции: *Taine au carrefour des cultures du XIX<sup>e</sup> siècle / Sous la dir. de S.Michaud. Paris: Bibliothèque nationale de France, 1996.*

<sup>3</sup> *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Цит. изд. С. 414.

ях» любых эпох. Мы же предприняли попытку рассмотреть вопрос в историческом плане, исходя из той принципиальной обратимости отношений между «центром» и «периферией» в культуре, о которой впервые заявили русские формалисты (особенно Ю.Н.Тынянов) в 1920-х годах и которая позднее легла в основу культурологических теорий Тартуской школы.

3. *Герменевтика и семиотика.* Во введении уже было заявлено, а затем и реализовано в ходе исследования, сопряжение двух типов, двух пониманий культурного релятивизма: герменевтического и семиотического. В первом случае подразумевается негативный аспект релятивизма – *исчезновение* в культурном сознании трансцендентального (прежде всего религиозного) авторитета, которым освящались и устанавливались бы смыслы отдельных вещей и явлений действительного мира. В этом своем значении «культурный релятивизм» совпадает с общей экзистенциальной ситуацией современной эпохи, которую нередко обозначают, цитируя то ли Ницше, то ли Гегеля, словами «смерть Бога» (или другими равнозначными формулами) и которая может также выражаться в некоторых великих символических формах. Во втором же случае имеется в виду позитивный аспект релятивизма, то есть переживание *наличествующих* в нашем сознании множественных кодов, с помощью которых осуществляется осмысление мира и человеческого поведения в нем. В понимании такого теоретика, как Ю.М.Лотман, эти коды как раз и образуют собой *культуру*; они подлежат научному и художественному исследованию, комбинированию, творческому обыгрыванию, они порождают ряд позитивно наблюдаемых культурных стратегий и приемов – в частности, канонизацию «неклассических классиков», типологию национальных характеров. Первый комплекс идей и символов зиждется на герменевтике знака (считается, что знак мотивирован, что через изучение или конструирование означающего можно постепенно добиться познания или сотворения означаемого), второй – на его семиотике (считается, что знак произволен, что его означаемое и означающее свободно заменимы, поддаются тотальной манипуляции и комбинации).

В научной традиции эти два аспекта относительности обычно рассматриваются порознь, причем термином «*культурная относительность*», как правило, обозначают лишь второй из них. В данной книге сделана попытка продемонстрировать их неразрывность: в самом деле, неопределенность смысла конкретного предмета логически предполагает множественность приложимых к нему смысловых систем, и наоборот. Осуществленный нами здесь историко-литературный анализ также показывает взаимосвязь двух сторон релятивизма; тем не менее дальнейшее изучение этой взаимосвязи по-прежнему остается актуальной задачей.

4. *Культура и гуманизм*. Из двойственного понимания релятивизма вытекает еще одна специфическая проблема, а именно статус *человека* в релятивистской культурной среде. По первоначальному замыслу наша работа должна была называться «Человек перед лицом культуры», и в ней предполагалось рассмотреть разные типы и позиции *литературного героя* в условиях относительности культурных установок и ценностей. В дальнейшем исследование получило иной разворот, так что в нем скорее демонстрируется *несовместимость* «идеи культуры» с какой-либо более или менее сложной типологией литературных героев. Относительность культуры воссоздается либо вообще без активного участия персонажей, односторонними усилиями автора-писателя, либо требует для своего воссоздания персонажей с намеренно скудным, условным характером – таких как стереотипные романтические идеалисты в прозе Готье или неуловимо-легкая, не укорененная ни в легенде, ни в «реальности» царица Савская у Нерваля. Парадоксальным образом, со времен г-жи де Сталь и ее «Коринны» типология национальных характеров почти не развивалась в высокой романтической литературе, находясь скорее в ведении эпигонов, газетных фельетонистов и т. д. Чтобы должным образом проявить себя на встрече с относительностью бытия, герой должен сам представлять собой *пустую* характерологическую форму, поддающуюся «транспозиции», переводу на различные семиотические и ценностные языки, не оказывающую им слишком сильного сопротивления.

Здесь, может быть, важнейшая конкретно-историческая причина маргинального положения «идеи культуры» в романтической литературе: в словесности XIX века все еще господствовал классический по происхождению принцип создания великих и цельных «типов», самобытных человеческих характеров<sup>4</sup>. Напротив того, культурная относительность выступала подрывным элементом по отношению к гуманизму, господствовавшему в европейском искусстве с эпохи Возрождения, и важнейшим фактором перехода к новой фазе – если не постгуманистической, то, во всяком случае, подверг-

---

<sup>4</sup> Не будет упрощением связать такой идеал литературного героя с экономическими отношениями эпохи раннего капитализма: «настоящий» литературный герой подобен мощной, внутренне весомой хозяйственной фирме – недаром в то время компании обычно назывались именами своих владельцев! Как известно, уже в середине XIX века эту подозрительную близость буржуазного предпринимательства и антропологического принципа в мышлении сатирически обыграл Диккенс в названии романа «Домби и сын», где фирма «съедает» живых людей, чье имя носит. Позднее же, в XX веке, возобладали тенденции анонимных обществ в экономике и усредненных, не претендующих на бытийную полноту персонажей в искусстве.

шей серьезной критике безоглядную веру в Человека. Такой конфликт не содержит в себе ничего удивительного: культура, осознанная как таковая, вообще в высшей степени *неудобное* явление<sup>5</sup>. В традиционном обществе она служила построению и упрочению здания социальности, наряду с религией обеспечивая моральную устойчивость и единство общества; в современную же эпоху она, диалектически развивая собственную идею, демонстрирует относительность своих элементов, а тем самым открывает дорогу и для радикальной критики общественных устоев.

Таковы четыре основных общих проблемы – историографическая, аксиологическая, герменевтическая и антропологическая, – которые настоящая работа затрагивает, но не освещает во всем их объеме. Более глубокое их рассмотрение, а равно и дальнейшая разработка используемых нами категорий и сделанных выводов, должны стать предметом новых исследований.

---

<sup>5</sup> Мы, конечно, подразумеваем здесь название знаменитой работы З.Фрейда «Неудовольствие культурой» («Das Unbehagen in der Kultur», 1930), а также эссе Л.М.Баткина «Неуютность культуры» (альманах «Метрополь», 1979).

# ОГЛАВЛЕНИЕ

## ВВЕДЕНИЕ

ИМЯ, ПОНЯТИЕ, ИДЕЯ .....	3
--------------------------	---

## ГЛАВА 1

### КУЛЬТУРНЫЙ РЕЛЯТИВИЗМ:

К ИСТОРИИ ИДЕИ .....	18
Субстанция и форма .....	18
Разрушение и созидание .....	28
Текст и артефакт .....	37
Свое и чужое .....	46

## ГЛАВА 2

### ИСПЫТАНИЕ ПРЕДЕЛОВ КУЛЬТУРЫ:

УЧТИВОСТЬ И ПЕРЕВОД .....	53
Самокритика светской культуры .....	53
Заграница как пространство не-учтивости .....	57
Учтивость и потусторонний мир .....	66
Перевод и сновидение .....	80

## ГЛАВА 3

### МОДЕЛИ ДЛЯ ПОДРАЖАНИЯ:

КЛАССИКА И РИТОРИКА .....	95
«Классика» и «современность» .....	95
Культура против риторики .....	109

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

О НЕУДОБСТВАХ КУЛЬТУРЫ .....	127
------------------------------	-----

Научное издание  
**Сергей Николаевич Зенкин**  
Французский романтизм и идея культуры  
(аспекты проблемы)

Редактор серии Е.П.Шумилова  
Верстка О.Б.Малаховой

Оригинал-макет подготовлен  
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ЛР № 020219, выд. 25.09.96  
Подписано в печать 30.03.2001.  
Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 9,1. Тираж 700 экз.  
Заказ №