

DOI 10.18522/2415-8852-2023-3-7-17

**«НУЖНО НАЗВАТЬ ЦЕЛЫЙ РЯД ХРУПКИХ ОБЪЕКТОВ,  
ЧТОБЫ ОПРЕДЕЛИТЬ, ЧТО ТАКОЕ ЧЕЛОВЕК»**



Наталья Тиграновна Пахсарьян – литературовед, переводчица, доктор филологических наук, профессор МГУ им. М.В. Ломоносова, ведущий научный сотрудник Отдела литературоведения ИНИОН РАН. Автор книг «Актуальные проблемы изучения французского романа 1690–1720-х гг.» (1989), «Генезис, поэтика и жанровая система французского романа 1690–1760-х гг.» (1996), «Избранные статьи о французской литературе» (2010).

В этом номере Р&I историк литературы Наталья Пахсарьян рассказывает о павлине, льве и человеке барокко, размышляет о культуре метафоры и культуре метонимии и шутит по-французски. Беседовала Екатерина Максимова.

**Н**аталья Тиграновна, позвольте, **я спрошу о барокко с учетом антропологической перспективы нашего номера. Что человек барокко думает о себе? Каким видит? Что такое человек в барочной культуре? А еще о границах понятия: Беньямин пишет о барокко, Делёз пишет о барокко – и это разные барокко. Французский классицизм, творчество Гоголя, живопись Босха – все это «барокко» в работах разных исследователей. Когда и где нужно остановиться?**

Для меня чрезвычайно важно историко-литературное понимание барокко, а не типологическое. Мы можем говорить о барокко у Гоголя, о необарокко в литературе XX века. Но барочная культура в ее классическом виде складывается в конце XVI – начале XVII века. Я бы точно не стала отождествлять классицизм с барокко. Да, с одной стороны, это те типы культуры, которые складываются в одной исторической ситуации, являются художественным откликом на то, что происходит в одно время. Но отклик разный. Один связан с тем, что фиксирует непостоянство, зыбкость, хаотичность, антиномичность мира, приобретая художественную форму различных метафор, бесконечных уподоблений, которые накладываются друг на друга. Это барокко. Классицизм же стремится к

дисциплине мысли. Я своим студентам обычно так говорю: есть два способа создания скульптуры. Одни скульптуры создаются из глины – когда добавляется, лепится что-то, а другие высекаются из мрамора – когда что-то, напротив, удаляется, отсекается. Те, что лепят из глины – барокко, а те, что отсекают лишнее – классицизм. Барочный человек, барочная личность оказывается чрезвычайно разнообразной и внутренне не просто противоречивой, а бесконечно превращающейся то в свою противоположность, то в нечто просто совсем другое. Это очень хорошо видно в любом барочном тексте XVII века. Симплиций Симплициссимус Гриммельсгаузена – барочный герой, который оказывается и дураком-простаком, и мудрецом, то он занимается одним ремеслом, то другим. Вот он паж губернатора, вот шут при дворе, вот он играет на лютне, вот солдат, вот выступает в театре, а вот уже в шайке разбойников. Есть общий стержень, но герой везде другой: глина лепится на общий стержень, и получается что-то новое.

Барокко хочет удивлять, сопоставлять несопоставимое, а классицизм стремится к ясности и дисциплине мысли. Барочный театр любит спецэффекты, машинерию, а театр классицизма – лаконичность и ясность. В пьесе «Пирам и Тисба» Теофиля де Вио за героиней гонится лев – значит, на сцену выводят живого льва. В театре классицизма львов не выводят, там нет массовых сцен, декора-

ции и костюмы условные, герои на полупустой сцене произносят большие монологи. Зато зритель концентрируется на этической и психологической стороне конфликта. И сейчас Корнеля и Расина знают все, а «французского Шекспира», мастера эффектных сцен и головоломных фабул Александра Арди только специалисты. Можно еще сравнить две «Федры» – пьесы Жана Расина («Федра») и Жака Прадона («Федра и Ипполит»). Они ставились в один день, и по задумке королевы, клакеры должны были аплодировать Прадону и освистывать Расина. Но мы знаем, что шедевром мировой драматургии стала версия Расина. Он, как и Прадон, описывает Федру в состоянии аффекта, но этот аффект выражен предельно ясно и логично, пьеса стройна и лаконична. В «Федре» Прадона мы видим нагромождение эффектов, обилие героев, побочных сюжетов – все это может выглядеть ярко, но рассредоточивает внимание и снижает трагическое напряжение.

Швейцарский исследователь литературы барокко Жан Руссе говорит, что барочная фигура – это павлин. пышный хвост павлина, который выглядит как нечто цельное, а потом вдруг открывается, распадаясь на детали, оказывается, состоит из множества отдельных и разноцветных перьев. Человек барокко изменчив, и эта изменчивость воспринимается то положительно, как закон жизни, то трагически, как обреченность человека, который не может удержать время, жизнь

ускользает у него из-под пальцев. Барочность – это невозможность сделать что-то, что было бы окончательным. Отсюда сложность, многосоставность человека барокко: его нельзя разгадать, в нем есть некая тайна, и, как только ты хочешь зафиксировать одно его свойство, оказывается, что там – совсем другое. То есть тайна эта запланирована, так и задумано, так должно быть. Сергей Сергеевич Аверинцев был прав, когда говорил о «рассудочной экстравагантности барокко»: есть некое рациональное, логическое начало в создании этой сложности. Можно сравнить два лабиринта. Лабиринт эпохи Ренессанса – органичный, его сложные круги преодолеваются интуитивно. И лабиринт барокко, состоящий из геометрических поворотов, продуманных ловушек, шуток, когда ты ищешь выход и понимаешь, что тебя ловят, в этом лабиринте нет ощущения спонтанности Ренессанса.

И если сравнивать барочного человека с романтической личностью, то романтическая личность гораздо более интуитивна и иррациональна, а не рассудочно экстравагантна. Для романтика дверь в субъективное, в личностное открыта, для барочного человека – нет. Барокко не терпит столько субъективности, сколько есть в романтизме.

**И все же, если посмотреть на Гоголя глазами историка литературы, специалиста по «чистому барокко»?**

То это не барокко. Если строго смотреть, то у Гоголя есть контрастность, но нет антиномий. А я бы разделяла антиномичность и контрастность. Контрастность романтическая – это глубокое противоречие, которое неразрешимо. Романтический герой, как, скажем, Рене Шатобриана, может сойти со сцены, умереть, но его внутренний конфликт будет неразрешим. А антиномичность, которая присуща барочному герою, она рациональнее, «разрешимее», если хотите. Сравните того же Селадона, влюбленного в Астрею у д'Юрфе, и, например, Адольфа, влюбленного в Эленору у Констана. Мы видим сложную двойственность чувства, которую испытывает Адольф, и непонятно, он искренне любит или нет. Конфликт, который возникает между ним и Эленорой, это конфликт, связанный не столько с внешними обстоятельствами, сколько с собственным внутренним устройством героя, когда любовь и нелюбовь одновременно сосуществуют. И у Селадона есть трагическое расхождение с Астреей, но оно снимается внешним образом. Астрея прогоняет Селадона с глаз долой, а разрешается эта проблема так: сначала Селадон переодевается в девушку и становится подружкой Астреи, потому что жить без нее не может, не видеть ее не может. А потом, когда фокус с переодеванием раскрывается, герои и вообще бегут в чашу леса, чтобы их там съели страшные звери, охраняющие источник любовной правды. Но вот появляется Аполлон

и говорит: нет, все нормально, можете воссоединиться. Да, это такое техническое, внешнее разрешение конфликта, но все же какое-никакое разрешение. У романтика и такого быть не может.

А если сопоставить комическую историю «Мертвых душ», скажем, с «Экстравагантным пастухом» или «Правдивым комическим жизнеописанием Франсиона» Шарля Сореля, то у Сореля очень четко обозначится то, что характеризует мир. Не общество, а именно мир, в котором окружающая действительность, человеческие намерения не совпадают с намерениями и желаниями главного героя. Франсион собирается исправить мир – с друзьями сколачивает шайку «удалых и смелых», чтобы «исправлять нравы», но все это кончается ничем. При этом Франсион отличается от героев плутовских романов – деклассированных субъектов, пройдох, которые, как Пинский говорил, «ищут пропитания». Они не образованны, как Франсион, их философия связана исключительно с материальной выгодой, но для них эта философия оборачивается чередой поражений. Как и для Франсиона – пусть он умен, образован, ловок и хочет улучшить мир, но и его философия не работает, он остается не у дел. Потому что мир таков, жизнь – череда бед. Герои Гоголя все же в значительной степени определяются социальностью. Это не изображение мира как философски-обобщенной категории, это картина общества с укорененностью в на-

циональном колорите. Здесь важен “couleur locale”, местный колорит, описание конкретной страны, что не характерно для барокко и характерно для романтизма. Это изображение не просто разных человеческих типов, но разных национальных типов и подробное описание социальной структуры этого общества.

Вот что д'Юрфе изображает в «Астрее»? Историю любовной пары – одной, другой или третьей? Нет, он изучает любовь в разных вариантах, это такой более символично-философский подход. А что описывает Констан в «Адольфе» или Шатобриан в «Рене»? Историю любви конкретных героев. У Гоголя при его цветистом слоге, при этом вроде бы павлиньем хвосте, все же – и пусть я здесь звучу как архаичная литературоведка – социальная типизация очень важна, вот эта реалистическая сторона, где действуют конкретные люди конкретного сословия конкретной эпохи и географии.

**«Мы не первые в истории человечества люди лейблов и слоганов» – я цитирую Георгия Хазагерова, который, рассуждая о сегодняшнем риторическом контексте, о визуальном повороте (Оксфордский словарь тогда вместо слова кодифицировал эмодзи-смайлик), называет его «эпохой метонимии», а еще одну культуру метонимии находит как раз в эпохе барокко.**

Я как раз считаю, что культура барокко – это культура метафоры, а культура метонимии – это рококо. Напомню, Якобсон говорил, что реализм – культура метонимии, и рокайльные произведения XVIII века часто называли произведениями реализма. Мне кажется, что риторика здесь разная. Посмотрите, на чем риторика барокко построена. Как в поэзии XVII века изображается человек? Там не просто сравнение, а бесконечное нанизывание метафор. У поэта Жана Овре так определяется человек в одном из его стихотворений: «Дым, сон, поток, цветок... тень – И ничто всё вместе». Нужно назвать целый ряд хрупких объектов, чтобы определить, что такое человек, одного слова недостаточно. Это барочная конструкция. А для рококо характерен такой момент: там появляется целый ряд roman inachevé – неоконченных романов, когда фабула как будто обрывается. Часто это объясняют тем, что, мол, «писатель просто не дописал, рано умер», как д'Юрфе не успел закончить свою «Астрею» по известной причине. Но есть Прево, который написал 12 романов, и все они неоконченные. И он их все публикует. Почему? Потому что использована синекдоха, вид метонимии, когда по части вполне можно представить себе все остальное. И это важно, учитывая двойственно-амбигивную поэтику рококо: можно достроить целое или так, или эдак. А совсем уж метонимия раскрывает себя в эпоху реализма, здесь я на стороне Якобсона. Именно

тогда, когда заканчивается эпоха «готового слова», как верно замечает Александр Викторович Михайлов, и на сцену выходит «неготовое слово». Помните, у Маяковского «улица корчится безъязыкая»? В эпоху реализма она хочет, чтобы ее описывали в более непосредственной форме.

И акцент на визуальности, который делает современная культура, совсем другой, не барочный. Слово в барокко первично. Все визуальное на втором плане. Слова в фигурных барочных стихотворениях, расположенные ромбиком или крестиком, – это не проявление интермедальности, характерной для нынешней стадии литературы, когда, по точному наблюдению французской исследовательницы Элизы Югени-Леже, литературный текст выходит за свои словесные пределы. И современный графический роман, любой комикс тому подтверждение, там главное – изображение, а слово лишь вспомогательный элемент. Это новая семиотика визуального, когда картинка становится языком, это культура, которая позволяет сопоставить несопоставимое. Вспомните игровые постмодернистские тексты, где прямо в теле произведения появляются портрет писателя, формулы, те же эмодзи, и все это становится текстом. Когда постмодернизм называют «новым барокко» или «новым рококо» – это более чем приблизительно, такого соотношения картинки и текста в европейской культуре прежде не было. Как говорил Мандельштам в «Разговоре о Данте», образован-

ность – это школа быстрее ассоциаций. Только обнаружив ассоциативное сходство, исследователь должен бы пойти дальше – найти отличия. Была гипотеза «рококо – осень барокко», мол, такое увядание стиля. Один английский исследователь говорил в связи с рококо, что там можно найти приметы разных предшествующих стилей. Но он же верно заметил, что, когда мы обращаемся к этим связям, к реминисценциям, обнаруживаем, что это «то же – но – другое». Постмодернизм, которым мы все еще заряжены, провозгласил, что «нового нет», но тем не менее он сам демонстрирует постоянно это «что-то другое». И кстати, это тоже больше похоже на принцип рококо, чем на принцип барокко.

**Еще один вопрос из области больших обобщений. Один из наших собеседников, востоковед и переводчик современной литературы, заметил, что самый непонятный юмор для европейца японский, а самый понятный – французский, потому что «все мы вышли из “Шинели” Рабле», кстати, и Гоголь тоже, если верить Бахтину.**

А ведь то, что Бахтин пишет о связи Гоголя и Рабле, тоже довод в пользу того, что ренессансного в Гоголе больше, чем барочного. Потому что карнавальность Ренессанса и маскарадность барокко – совершенно разные вещи.

Да, пожалуй, любому европейцу понятно разнообразие смеха, связанного с материально-телесным низом, говоря словами Бахтина, какое мы встречаем у Рабле. Как и другая французская традиция, идущая уже от Вольтера – интеллектуальная ироническая интонация, связанная с умением каламбурить, с умением извлекать юмор из интеллектуальных ситуаций. Я бы так сказала, есть шутки раблезианского, а есть вольтеровского типа.

Юмор ренессансно-раблезианский пикантен и прямолинеен одновременно. Вот история в этом духе, описывающая любовную сцену между итальянцем и француженкой. Некий итальянец занимался с француженкой любовью, и вдруг она пустила ветры, и, чтобы эту неловкость сгладить, опрокинула флакон духов. Итальянец, почувствовав этот волшебный запах, сказал: «Боже мой, какие замечательные женщины француженки! Даже ветры у них столь изысканно пахнут». Они продолжили свои любовные игры, и дама снова пустила ветры. Обрадованный итальянец с силой втянул воздух, и вдруг почувствовал совсем другой запах: «Ой, что это?» – спросил он. «Ах, мсье, я хотела напомнить вам запах родной страны», – сказала француженка. Вот такой раблезианский юмор, который был распространен в эпоху Возрождения.

А вот другой совершенно, интеллектуальный тип юмора, связанный с Вольтером и его эпохой. Его бывает сложнее считать. Вольтер

размышляет о природе дружбы: «Дружба – это брак душ, но в этом браке можно получить развод». Русский читатель эту шутку вряд ли с ходу оценит. Потому что здесь нужно понимать контекст: католическая церковь против развода, и чтобы его получить, нужно пройти такое количество преград, что передумаешь разводиться. И когда Вольтер шутит о разводе друзей, мы не сразу поймем, что развод здесь – большой бонус для участников союза. Хочешь – дружишь, хочешь – не дружишь, и не нужно разрешение Папы Римского, чтобы это прекратить, что может быть лучше!

Видите, совсем разные шутки. И если вы меня спросите, что такое французский юмор, я ни за что не отвечу. Потому что ведь есть еще Мольер, и это тоже свой юмор. Альцест в «Мизантропе» говорит о том, как он сильно любит прекрасную Селимену. Но он недоволен тем, что возлюбленная так хороша собой, материально независима и кокетничает с другими, вызывая их восхищение. В итоге убеждает он ее в силе своей любви таким образом: если бы она была бедна, дурна собой, никто не питал к ней чувств, он один бы любил ее, несмотря на все ее недостатки. «Воистину добра мне пожелать сумели», – говорит Селимена. Ну, или вспомните «Мещанина во дворянстве» – да, нам там все смешно, и все понятно, потому что это ведь поучительная история не про француза, а про некий общий тип человека.



**Наталья Тиграновна, Франция – это случайность или закономерность в вашей жизни?**

Франция появилась в моей жизни по двум причинам: из-за Рабле и из протеста. Я достаточно рано прочитала детскую адаптацию Рабле, тогда еще на русском языке. Кто-то из друзей родителей дал почитать, позже мама не раз говорила, что в их довоенной библиотеке, которая не сохранилась, было «настоящее издание» Рабле с иллюстрациями Доре. Но даже адаптация сумела произвести на меня должное впечатление. А потом я застала время, когда в советской школе началось доминирование английского. Так что всех отличников в виде поощрения отправляли в английскую группу, а остальное – для остальных: менее успешных передавали французам и немцам. Я к тому моменту уже Рабле и Гюго прочитала, а меня распределяют к англичанам, возмутительно! В порыве протеста я пошла во французскую группу, и за мной увязалось еще несколько «сильных». Намного позже я поняла про себя еще одну вещь. Нина Самойловна Шрейдер, одна из моих замечательных учителей, когда речь шла о мистических, туманных произведениях, всегда говорила: у меня слишком французская голова для того, чтобы этим увлекаться. Вот, видимо, у меня тоже была слишком французская голова. Дети ведь любят мистическое, все эти привидения, но у меня всегда

доставало скепсиса, чтобы ничем таким не очароваться. Наверное, и поэтому тоже меня тянуло к французам.

А потом случайности мешались с закономерностями. Мы жили в мире, где поездка в капиталистические страны была возможна разве что раз в пятилетку, но мне с этим везло. Летом после четвертого курса я отправилась учиться в “Alliance Française” в Париж. По сути, это была туристическая поездка с весьма скромным количеством лекционных часов. Так что я увидела Париж, в Орлеане мы пожили в студенческом общежитии, побывали в Лионе, Марселе, в Экс-ан-Провансе. В Сен-сюр-Мер на волне советско-французской дружбы мы спускали на воду корабль, который Франция построила для СССР. Это был 1972 год, и нас даже напечатали в газете. В общем, когда сопровождавшая нас француженка узнала, где я успела побывать, она сказала: похоже, вы видели больше французских городов, чем я. Зимой 1973–1974 годов я вновь поехала во Францию уже будучи в аспирантуре.

Так что никакой советской «тоски по границе» я не знала. Я дочь военного, и с седьмого по десятый класс училась в школе Группы советских войск в Германии. Европейская жизнь была мне понятна. Более того, единственный раз в жизни, когда я была в пионерском лагере, это было не в Советском Союзе, а в немецком городе Карл-Маркс-Штадт на слете пионеров всех мастей из разных стран мира.

В общем, в “Alliance Française” я приехала по советским меркам вполне искусственным человеком. Отчасти благодаря моим университетским преподавателям. Замечательная Нина Самойловна Шрейдер вела у нас литературный кружок, где мы читали не только художественную литературу, но, например, Лотмана и Бахтина, причем сразу, как только их тексты выходили. И вот, приехав в “Alliance Française”, я попадаю на лекцию французского профессора, который взахлеб рассказывает о Бахтине, о его исследованиях Рабле и задает нам какой-то вопрос. Тогда я поняла, что поддержать разговор о Бахтине из всей нашей советской делегации могут только я: благодаря Нине Самойловне я знала, о чем идет речь. Французы тогда только открыли Бахтина через структуралистов и пребывали в научной эйфории, а у нас книги его издавали, но культ Бахтина еще не сло-

жился, и далеко не все студенты его читали.

Да, мне везло на учителей. Нина Самойловна Шрейдер ввела меня в романтизм, Лидия Яковлевна Потемкина – в барокко и рококо, Леонид Григорьевич Андреев познакомил с литературой постмодернизма. И, конечно, Михаил Михайлович Бахтин, его книги, без которых сегодня, может быть, еще можно прочитать Достоевского, но уже невозможно читать Рабле. И Сергей Сергеевич Аверинцев с его «Поэтикой ранневизантийской литературы». Удивительное дело, не моя Франция, а Византия – он открывает мне мир культуры, которой я никогда не занималась и точно уже никогда не займусь. Но эти его размышления об унижении и о достоинстве человека! Для меня эта книга – вершина не только филологической мысли, но и самого серьезного разговора о нас с вами, о том, почему мы такие, какие мы есть.

---

**Для цитирования:** Пахсарьян, Н.Т., Максимова, Е.С. «Нужно назвать целый ряд хрупких объектов, чтобы определить, что такое человек» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2023. Т. 8. № 3. С. 7–17. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-7-17

**For citation:** Pakhsarian, N.T., Maksimova, E.S. (2023) “You need to name a number of fragile objects to determine the human”. *Practices & Interpretations: A Journal of Philology, Teaching and Cultural Studies*, 8 (3), 7–17. DOI: 10.18522/2415-8852-2023-3-7-17

Natalia Tigranovna Pakhsaryan is a literary critic, translator, Dr. Habil. in Philology, Professor at Lomonosov Moscow State University, leading researcher at Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences. Author of the books “Actual aspects of studying the history of the French novel of 1690-1720” (1989), “Genesis, Poetics, and Genre system of the French novel of 1690-1760” (1996), “Selected Articles on French Literature” (2010).

In this issue of P&I, literary historian Natalia Pakhsarian talks about peacocks, lions, and Baroque man, reflects on cultures of metaphor and metonymy, and jokes in French. Interview by Ekaterina Maksimova.

