

Франко Моретти

# Буржуа

между историей  
и литературой



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ИНСТИТУТА  
ГАЙДАРА

БУРЖУА  
МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И ЛИТЕРАТУРОЙ

Franco Moretti

# The Bourgeois

Between History and Literature



VERSO

London • New York

VERSO • 2013

Франко Моретти

# Буржуа

между историей и литературой

*Перевод с английского*  
Инны Кушнаревой

ИЗДАТЕЛЬСТВО ИНСТИТУТА ГАЙДАРА  
МОСКВА · 2014



УДК 81.02  
ББК 83.01  
М79

В оформлении обложки использован  
фрагмент картины Эдгара Дега  
«Carriage at the Races» («Коляска на скачках»)

**Моретти, Ф.**

М79 Буржуа: между историей и литературой. — М.: Изд-во Института Гайдара, 2014. — 264 с.

ISBN 978-5-93255-394-7

В этой книге выдающийся итальянский литературовед Франко Моретти подробно исследует фигуру буржуа в европейской литературе Нового времени. Предлагаемая Моретти галерея отдельных портретов переплетена с анализом ключевых слов — «полезный» и «серьезный», «эффективность», «влияние», «комфорт», «гоба [добро, имущество]» и формальных мутаций прозы. Начиная с «трудящегося господина» в первой главе через серьезность романов XIX столетия, консервативную гегемонию викторианской Британии, «национальные деформации» южной и восточной периферии и радикальную самокритику ибсеновских пьес эта книга описывает превратности буржуазной культуры, рассматривая причины ее исторической слабости и постепенного ухода в прошлое.

Книга представляет интерес для филологов, историков, социологов, философов.

УДК 81.02  
ББК 83.01

First published by Verso 2013  
© Издательство Института Гайдара, 2014

# Содержание

Источники · 9

Введение: понятия и противоречия · 11

1. «Я — представитель буржуазного класса» · 11
2. Диссонансы · 15
3. Буржуазия, средний класс · 19
4. Между историей и литературой · 26
5. Абстрактный герой · 29
6. Проза и ключевые слова: предварительные замечания · 33
7. «Бюргер пропадет...» · 36

Глава I. Трудящийся господин · 42

1. Приключение, предприятие, *Фортуна* · 42
2. «Это будет подтверждением тому, что я не сидел без дела» · 47
3. Ключевые слова I: «полезный» · 56
4. Ключевые слова II: «эффективность» · 61
5. Ключевые слова III: «комфорт» · 68
6. Проза I: «ритм континуальности» · 78
7. Проза II: «дух способен творить» · 86

Глава II. Серьезный век · 98

1. Ключевые слова IV: «серьезный» · 98
2. Балласт · 107
3. Рационализация · 114
4. Проза III: принцип реальности · 119
5. Описание, консерватизм, *Realpolitik* · 127
6. Проза IV: «транспозиция субъективного в объективное» · 133

### Глава III. Туман · 142

1. Открытый, бесстыдный и прямой · 142
2. «Под покровом» · 151
3. Готика, un déjà-là [уже наличное] · 156
4. Джентльмен · 161
5. Ключевые слова V: «влияние» · 167
6. Проза V: викторианские прилагательные · 173
7. Ключевые слова VI: «earnest» · 182
8. «Кто ж знание не почитает?» · 187
9. Проза VI: туман · 195

### Глава IV. «Национальные деформации»: метаморфозы на окраине · 201

1. Бальзак, Машаду и деньги · 201
2. Ключевые слова VII: «roba» · 207
3. Упорство старого режима I: «Кукла» · 215
4. Упорство старого режима II: «Торквемада» · 220
5. «Да ведь тут арифметика!» · 225

### Глава V. Ибсен и дух капитализма · 232

1. Серая зона · 232
2. «Знаки против знаков» · 239
3. Буржуазная проза, капиталистическая поэзия · 245

### Иллюстрации · 256

*Посвящается  
Перри Андерсону  
и Паоло Флоресу д'Аркаису*

## Источники

Несколько слов о некоторых источниках, часто используемых в данной книге. Корпус *Google Books* — это собрание нескольких миллионов книг, которое позволяет проводить очень простые поиски. База данных Чэдвик-Хили (Chadwyck-Healey database) по девятнадцатому веку объединяет 250 крайне тщательно отобранных британских и ирландских романов, написанных в период с 1782 по 1903 год. Корпус «Литературной лаборатории» включает около 3500 британских, ирландских и американских романов девятнадцатого века.

Я также ссылаюсь на словари, указывая их в скобках, без дальнейших уточнений: OED — это «Оксфордский словарь английского языка», Robert и Littré — французские словари, Grimm — немецкий, а Battaglia — итальянский.



# Введение: понятия и противоречия

## 1. «Я — представитель буржуазного класса»

**Б**УРЖУА... Еще совсем недавно это понятие казалось незаменимым для социального анализа, теперь вы можете прожить годы и ни разу его не услышать. Капитализм силен как никогда, но люди, которые были его олицетворением, по-видимому, исчезли. «Я — представитель буржуазного класса, таковым себя ощущаю и воспитан на его воззрениях и идеалах», — писал Макс Вебер в 1895 году<sup>1</sup>. Кто сегодня может повторить эти слова? Буржуазные «воззрения и идеалы» — что это?

Эта изменившаяся атмосфера нашла отражение в академических работах. Зиммель и Вебер, Зомбарт и Шумпетер, все они рассматривали капитализм и буржуазию — экономику и антропологию — как две стороны одной медали. «Я не знаю ни одной серьезной интерпретации истории нашего современного мира, — писал Иммануил Валлерстайн четверть века назад, — в которой отсутствовало бы понятие „буржуазия“... И это неслучайно. Трудно рассказы-

---

1. Max Weber, 'Der Nationalstaat und die Volkswirtschaftspolitik', in *Gesammelte politische Schriften*, Tübingen 1971, p. 20; Макс Вебер, «Национальное государство и народнохозяйственная политика», в: Макс Вебер, *Политические работы*. М.: Практис, 2003, с. 33.

вать историю, в которой бы отсутствовал основной протагонист»<sup>2</sup>. Однако сегодня даже те историки, которые больше других подчеркивают роль «мнений и идеалов» в зарождении капитализма — Эллен Мейксинс Вуд, де Фрис, Эпплби, Мокир, — фигурой буржуа интересуются мало или не интересуются ею вовсе. «В Англии был капитализм, — пишет Мейксинс Вуд в «Первозданной культуре капитализма», — но его породила не буржуазия. Во Франции была (более или менее) торжествующая буржуазия, но ее революционный проект не имел отношения к капитализму». Или, наконец: «Необязательно отождествлять буржуа... с капиталистом»<sup>3</sup>.

Все правильно, отождествлять необязательно, но дело не этом. В «Протестантской этике и духе капитализма» Вебер писал, что «возникновение западной буржуазии во всем ее своеобразии» — это процесс, который «находится в тесной связи с возникновением капиталистической организации труда, но не может считаться полностью идентичным ему»<sup>4</sup>. В тесной связи, но не может считаться полностью идентичным: вот идея, лежащая в основе «Буржуа» — взглянуть на буржуа и на его культу-

---

2. Immanuel Wallerstein, 'The Bourgeois(ic) as Concept and Reality', *New Left Review* 1/167 (January–February 1988), p. 98; Иммануил Валлерстайн, «Буржуа(зия): понятие и реальность с XI по XXI век» // Этьен Балибар и Иммануил Валлерстайн, *Раса, нация, класс: двусмысленные идентичности*. М.: Логос, 2004, с. 169–170.

3. Ellen Meiksins Wood, *The Pristine Culture of Capitalism: A Historical Essay on Old Regimes and Modern States*, London 1992, p. 3; второй отрывок из: Ellen Meiksins Wood, *The Origin of Capitalism: A Longer View*, London 2002 (1999), p. 63.

4. Макс Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма» // Макс Вебер. *Избранное*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013, с. 13.



ру (буржуа в истории, по большей части, определенно был мужского рода) как на часть структуры власти, с которой они, однако, не совпадают целиком. Но говорить о буржуа в единственном числе само по себе сомнительно. «Крупная буржуазия не может официально отделиться от „новых пришельцев“, — писал Хобсбаум в «Веке империи», — поскольку ее структуры нуждались в притоке свежих сил и должны были оставаться открытыми, так как от этого зависело ее существование»<sup>5</sup>. Эта проницаемость, добавляет Перри Андерсон,

отличает буржуазию от знати до нее и от рабочего класса после нее. Ибо несмотря на все важные отличия внутри каждого из этих противостоящих друг другу классов, в структурном отношении они гораздо однороднее: аристократию обычно определяет юридический статус в сочетании с гражданскими титулами и юридическими привилегиями, тогда как рабочий класс характеризуется главным образом занятием ручным трудом. Буржуазия как социальная группа не обладает подобным внутренним единством<sup>6</sup>.

Проницаемые границы и слабое внутреннее единство: не обесценивают ли эти черты саму идею буржуазии как класса? По мнению величайшего из живущих ее историков, Юргена Коки, вовсе нет, если мы будем различать то, что мы могли бы назвать ядром этого понятия, и его внешнюю периферию. Последняя и в самом деле очень сильно варьирова-

---

5. Eric Hobsbawm, *The Age of Empire: 1875–1914*, New York 1989 (1987), p. 177; Эрик Хобсбаум, *Век капитала*. Ростов-на-Дону: Феникс, 1999, с. 262.

6. Perry Anderson, 'The Notion of Bourgeois Revolution' (1976), in Perry Anderson, *English Questions*, London 1992, p. 122.

лась как в социальном, так и в историческом плане: вплоть до XVIII века она состояла в основном из «самозанятых мелких предпринимателей (ремесленников, розничных торговцев, хозяев постоялых дворов и мелких собственников)» ранней городской Европы; спустя сто лет — из совершенно иного населения, включавшего «средних и мелких клерков государственных служащих»<sup>7</sup>. Однако в течение XIX века по всей Западной Европе появляется синкретическая фигура «имущей образованной буржуазии», что обеспечивает центр притяжения для класса в целом и усиливает в буржуазии черты возможного нового правящего класса: это схождение нашло выражение в немецкой концептуальной паре *Besitzs-* и *Bildungsbürgertum* — имущая буржуазия и буржуазия культуры — или, в более прозаичном ключе, в том, что британская система налогообложения бесстрастно подводит прибыли (от капитала) и гонорары (за профессиональные услуги) «под одну статью»<sup>8</sup>.

Встреча собственности и культуры: идеальный тип Коки — будет и моим идеальным типом, но с одним важным отличием. Как историка литературы, меня будут интересовать не реальные отношения между отдельными социальными группами — банкирами и высокопоставленными государственными служащими, промышленниками и врачами и так далее, — а скорее, то, насколько культурные формы

---

7. Jürgen Kocka, 'Middle Class and Authoritarian State: Toward a History of the German *Bürgertum* in the Nineteenth Century', in Jürgen Kocka, *Industrial Culture and Bourgeois Society. Business, Labor, and Bureaucracy in Modern Germany*, New York/Oxford 1999, p. 193.

8. Hobsbawm, *Age of Empire*, p. 172; Хобсбаум, *Век империи*, с. 253–254.

«подходят» для новой реальности классов; то, например, как такое слово, как «комфорт», намечает контуры легитимного буржуазного потребления; или как темп повествования приспосабливается к новому размеренному существованию. Буржуа через призму литературы — вот предмет книги «Буржуа».

## 2. Диссонансы

Буржуазная культура. *Единая* это культура или нет? «Многоцветный *стяг*... может послужить [символом] для класса, который был у меня под микроскопом», — пишет Питер Гэй, завершая свои пять томов «Буржуазного опыта»<sup>9</sup>. «Экономический эгоизм, религиозная повестка, интеллектуальные убеждения, социальная конкуренция, надлежащее место женщины стали политическими вопросами, из-за которых одни буржуа боролись с другими», — добавляет он в более поздней работе; различия выразились столь ярко, «что есть соблазн усомниться в том, что буржуазия вообще могла поддаваться определению как сущность»<sup>10</sup>. Для Гэя все эти «поразительные различия»<sup>11</sup> — результат ускорения социальных изменений в XIX веке и потому типичны для викторианского периода истории буржуазии<sup>12</sup>. Но на антиномии буржуазной культуры можно взглянуть и из гораздо более широкой перспективы. В своем

---

9. Peter Gay, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. V. Pleasure Wars*, New York 1999 (1998), pp. 237–238.

10. Peter Gay, *Schnitzler's Century: The Making of Middle-Class Culture 1815–1914*, New York 2002, p. 5.

11. Peter Gay, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. I. Education of the Senses*, Oxford 1984, p. 26.

12. Ibid., pp. 45ff.

эссе о капелле Сассетти в церкви Санта-Тринита, отталкиваясь от портрета Лоренцо, нарисованного Макиавелли в «Истории Флоренции» («если сравнить его темную и светлую стороны [*la vita leggera e la grave*], внутри него можно различить две разные личности, которые, кажется, невозможно соединить друг с другом [*quasi con impossibile congiunzione congiunte*])», Аби Варбург отмечает:

житель Флоренции времен Медичи объединял в себе совершенно разные черты идеалиста — будь то христианского идеалиста времен Средневековья, романтического рыцаря или классического неоплатоника — и светского, практичного этрусского торговца-язычника. Естественное, но гармоничное в своей витальности, это загадочное существо с радостью откликалось на каждый психический импульс как на возможность расширения своего ментального горизонта, которую можно развить и использовать в свое удовольствие<sup>13</sup>.

Загадочное существо, идеалистическое и светское. Обращаясь к еще одному золотому веку буржуазии, на полпути между династией Медичи и викторианцами, Саймон Шама размышляет о

необычном сосуществовании, позволявшем светским и церковным правителям жить с системой ценностей, которая в противном случае могла бы

---

13. Aby Warburg, 'The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie' (1902), in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, p. 190–191, 218. Похожее соединение несоединимого возникает и на страницах, посвященных Варбургом портрету покровителя во «Фламандском искусстве и раннем флорентийском Ренессансе» (1902): «Руки по-прежнему сложены в самозабвенном жесте, ищущем защиты у небес, но взгляд, то ли в мечтах, то ли настороже, направлен в земную сторону» (p. 297).

показаться крайне противоречивой, о многовековой борьбе между приобретательством и аскетизмом <...> Неисправимая привычка потакать своим материальным желаниям и стимулирование рискованных предприятий, тяга к которым укоренена в голландской коммерческой экономике, вызывали предостерегающий ропот и торжественное осуждение завязых хранителей старой ортодоксии <...> Необычное сосуществование внешне противоположных систем ценностей <...> давало им поле для маневра между святым и профанным, в зависимости от требований нужды или совести, не ставя перед жестоким выбором между бедностью и вечными муками<sup>14</sup>.

Потакание материальным желаниям и старая ортодоксия. «Жители Делфта» Яна Стена (дословно «Бюргер из Делфта»), которые смотрят на нас с обложки книги Шамы (рис. 1): сидящий грузный человек в черном, по одну руку которого дочь в одежде с золотым и серебряным шитьем, а по другую — нищенка в выцветших лохмотьях. Повсюду, от Флоренции до Амстердама, открытое оживление на лицах, изображенных в Санта-Тринита, исчезло. Бюргер безрадостно сидит в своем кресле, как будто пав духом из-за того, что обречен «быть предметом моральных понуканий, тянущих его в разные стороны» (снова Шама); он находится рядом со своей дочерью, но не смотрит на нее, повернулся в сторону женщины, но не к ней самой, он смотрит вниз, взгляд его рассеян. Что делать?

«Невозможное соединение» Макиавелли, «загадочное существо» Варбурга, «многовековая борьба» Шамы: в сравнении с этими ранними противоречи-

---

14. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches*, California 1988, pp. 338, 371.



Рис. 1

ями буржуазной культуры раскрывается суть викторианской эпохи — времени *компромисса* в гораздо большей степени, чем контраста. Компромисс — это, конечно, не единообразие, и викторианцев можно по-прежнему считать «многоцветными»; однако эти цвета — остатки прошлого, и они теряют свою яркость. Серый, а не *разноцветный* стяг, — вот что развевается над буржуазным веком.

### 3. Буржуазия, средний класс

«Мне трудно понять, почему буржуазии не нравится, когда ее так называют, — пишет Гротуйзен в своем выдающемся исследовании «Происхождение буржуазного духа во Франции», — королей называли королями, священников — священниками, рыцарей — рыцарями; но буржуазия предпочитала хранить инкогнито»<sup>15</sup>. *Garder l'incognito*; неизбежно вспоминается этот вездесущий и неопределенный ярлык — «средний класс». Каждое понятие «задает особый горизонт потенциального опыта и возможной теории», пишет Райнхарт Козеллек<sup>16</sup>, и, выбрав «средний класс» вместо «буржуазии», английский язык, безусловно, задал очень четкий горизонт социального восприятия. Но почему он это сделал? Буржуа возникал «где-то в середине», да — он «не был ни крестьянином, ни крепостным, но также он не был и дворянином», как выразился Валлерстайн<sup>17</sup>, однако эта срединность была тем,

---

15. Bernard Groethuysen, *Origines de l'esprit bourgeois en France. I: L'Eglise et la Bourgeoisie*, Paris 1927, p. vii.

16. Reinhart Koselleck, 'Begriffsgeschichte and Social History', in Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, New York 2004 (1979), p. 86.

17. Wallerstein, 'Bourgeois(ie) as Concept and Reality', pp. 91–92; Валлерстайн, «Буржуа(зия)...», с. 160. За двойным отрицанием у Валлерстайна стоит более далекое прошлое, которое освещает Эмиль Бенвенист в главе «Ремесло без имени: торговля» в своем «Словаре индоевропейских социальных терминов». Вкратце, тезис Бенвениста состоит в том, что торговля — одна из самых ранних форм «буржуазной» деятельности и что «по крайней мере в древности занятия торговлей не относились к тем видам деятельности, которые были освящены традицией», следо-

что он собственно и желал преодолеть: рожденный в «среднем сословии» Англии раннего Нового времени, Робинзон Крузо отвергает идею своего отца, что это «лучшее сословие в мире», и посвящает всю свою жизнь тому, чтобы выйти за его пределы. Зачем тогда останавливаться на определении, которое возвращает этот класс к его неразличимым истокам, вместо того чтобы признать его успехи? Какие ставки были сделаны при выборе «среднего класса» вместо «буржуа»?

Слово «буржуа» впервые появилось во французском языке XI века как *burgeis* для обозначения тех жителей средневековых городов (*bourgs*), которые пользовались правом «свободы и независимости от феодальной юрисдикции» (Robert). К юридическому значению этого термина — от которого пошла типично буржуазная идея свободы как «свободы от чего-то» — приблизительно в конце XVII века присоединилось экономическое значение, отсылавшее через знакомую серию отрицаний к «тому, кто не принадлежал ни к духовенству, ни к знати, не работал руками и владел независимыми средствами» (снова Robert). С этого момента, хотя хронология и семантика могли быть разными в разных стра-

---

вательно, она могла быть определена только с помощью отрицательных выражений, таких как греческое *askhōlia* и латинское *negotium* (*negotium*, «отрицание досуга»), или общих терминов, таких как греческая *pragma*, французское *affaires* («результат субстантивации выражения *à faire*») или английское *busy* (которое «дало абстрактное существительное *business*, «занятие, дело»). См.: Emile Benveniste, *Indo-European Language and Society*, Miami 1973 (1969), p. 118; Эмиль Бенвенист, *Словарь индоевропейских социальных терминов*. М.: Прогресс-Универс, 1995, с. 108–109.



нах<sup>18</sup>, это слово появляется во всех западноевропейских языках, от итальянского *borghese* до испанского *burgués*, португальского *burguês*, немецкого *Bürger* и голландского *burger*. На фоне этой группы английское слово *bourgeois* выделяется как единственный пример слова, не ассимилированного морфологией национального языка, а оставшегося в качестве безошибочно узнаваемого заимствования из французского. И в самом деле, «(французский) горожанин или свободный гражданин» — первое определение *bourgeois* как существительного в [словаре английского языка] OED; «относящийся к французскому среднему классу» — определение прилагательного, тут же подкрепляемое серией цитат, отсылающих к Франции, Италии и Германии. Существительное женского рода *bourgeoise* — «француженка, принадлежащая к среднему классу», тогда как *bourgeoisie* (в первых трех словарных статьях упоминается Франция, континентальная Европа и Германия), в соответствии со всем сказанным, — «совокупность свободных граждан французского города; французский средний класс; также распространяется и на средний класс в других странах».

*Bourgeois* маркирован как не-английский. В бестселлере Дины Крейк «Джон Галифакс, джентльмен» (1856) — вымышленной биографии владельца текстильной мануфактуры — это слово появляется всего три раза, всегда выделено курсивом в знак того, что оно иностранное, и используется, только чтобы принизить эту идею («Я имею в виду низ-

---

18. Траектория немецкого *Bürger* — «от (*Stadt-*)*Bürger* (горожанин) около 1700 года через (*Staats-*)*Bürger* (гражданин) около 1800 г. к *Bürger* (буржуазный) как „непролетарский“ около 1900 года» — особенно поражает. См.: Koselleck, *Begriffsgeschichte and Social History*, p. 82.

шее сословие, *буржуазию*) или выразить презрение («Что? Буржуа — лавочником?»). Что до прочих романистов времен Крейк, то они хранят полное молчание; в базе данных Чэдвик-Хили, в которой 250 романов составляют своего рода расширенный канон XIX века, слово *bourgeois* попадает только один раз в период 1850–1860 гг., тогда как *rich* [богатый] встречается 4600 раз, *wealthy* [состоятельный] — 613, а *prosperous* [процветающий] — 449. А если мы включим в наше исследование все столетие целиком, подойдя к нему с точки зрения области употребления, а не частотности термина, 3500 романов «Стэнфордской литературной лаборатории» дадут следующие результаты: прилагательное *rich* сочетается с 1060 различными существительными, *wealthy* — с 215, *prosperous* — с 156, а *bourgeois* — с 8, среди которых «семья», «врач», «добродетели», «вид», «наигранность», «театр» и почему-то «геральдический щит».

Откуда такая нерасположенность? В целом, пишет Кока, группы буржуа

отделяют себя от старой власти, привилегированной наследной знати и абсолютной монархии... Из этой линии рассуждений следует обратное: в той степени, в которой эти разграничительные линии отсутствуют или стираются, разговоры о *Bürgertum* [бюргерство], которое одновременно и большое по охвату, и строго ограниченное, теряют свою реальную суть. Это объясняет международные различия: там, где традиция аристократии была слабой или отсутствовала (как в Швейцарии и в Соединенных Штатах), где ранние феодализация и коммерциализация сельского хозяйства постепенно стерли различие между знатью и буржуазией и даже различие между городом и деревней (как в Англии и Швеции), мы нахо-

дим мощные факторы, препятствующие формированию хорошо опознаваемого *Bürgertum* и дискурса о нем<sup>19</sup>.

Отсутствие четкой «разграничительной линии» для дискурса о *Bürgertum* — вот, что сделало английский язык столь равнодушным к слову «буржуа». И, наоборот, слово «средний класс» получало поддержку по той простой причине, что многие из тех, кто наблюдал за ранней индустриальной Британией, *хотели* иметь класс посередине. Индустриальные районы, писал Джеймс Милль в работе «О правлении» (1824), «особенно страдали от большого недостатка среднего сословия, потому что там население почти целиком состояло из богатых мануфактурщиков и бедных рабочих»<sup>20</sup>. Бедные и богатые: «нет такого другого города в мире, — отмечал Кэнон Паркинсон в знаменитом описании Манчестера, которому вторили многие его современники, — где бы расстояние между бедными и богатыми было столь значительным или барьеры между ними столь трудно преодолимыми»<sup>21</sup>. По мере того как промышленный рост приводил к поляризации английского общества — «все общество неизбежно распадается на два класса — *собственников* и лишенных собственности *рабочих*», как это было четко заявлено в «Манифесте коммунистической партии» — потребность в опосредовании росла, и класс посередине казался единственным, кто смог бы «со-

---

19. Kocka, 'Middle Class and Authoritarian State', pp. 194–195.

20. James Mill, *An Essay on Government*, ed. Ernest Baker, Cambridge 1937 (1824), p. 73.

21. Richard Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving It*, London/Manchester 1841, p. 12.

чувствовать» «несчастной доле бедных рабочих» (снова Милль) и в то же время «направлять» их «своими советами» и «подавать хороший пример для подражания»<sup>22</sup>. Он был «связующим звеном между высшими и низшими сословиями», добавлял лорд Бруэм, описавший этот класс — в речи, посвященной «Биллю о реформе», озаглавленной «Ум среднего класса» — как «истинных носителей трезвого, рационального, разумного и честного английского чувства»<sup>23</sup>.

Если экономика создала широкую историческую потребность в классе посередине, политики добавили решающий тактический поворот. В корпусе *Google Books* «средний класс, «средние классы» и «буржуа» появляются с более или менее одинаковой частотой в период 1800–1825 годы; но во времена, непосредственно предшествующие «Биллю о реформе» 1832 года, когда отношения между социальной структурой и политическим представительством оказались в центре общественной жизни, выражения «средний класс» и «средние классы» внезапно стали использоваться в два-три раза чаще, чем «буржуа». Возможно, потому, что идея «среднего класса» была способом проигнорировать буржуазию как независимую группу и вместо этого взглянуть на нее *сверху*, поручив ей задачу политического сдерживания<sup>24</sup>. Затем, после произошедшего кре-

---

22. Mill, *Essay on Government*, p. 73.

23. Henry Brougham, *Opinions of Lord Brougham on Politics, Theology, Law, Science, Education, Literature, &c. &c.: As Exhibited in His Parliamentary and Legal Speeches, and Miscellaneous Writings*, London 1837, pp. 314–315.

24. «Жизненно необходимой вещью в ситуации 1830–1832 гг., в представлении министров-вигов, было разрушение альянса радикалов путем вбивания клина между сред-

щения и утверждения нового термина начались всевозможные последствия (и переворачивания): хотя «средний класс» и «буржуа» указывали на абсолютно одну и ту же социальную реальность, они, например, создавали совершенно разные ассоциации — оказавшись «посередине», буржуазия могла показаться группой, которая и сама является подчиненной и не может нести ответственность за происходящее в мире. Кроме того, «низший», «средний» и «высший» образовывали континуум, внутри которого мобильность было представить гораздо легче, чем в случае несоизмеримых категорий — «классов» — таких как крестьянство, пролетариат, буржуазия или знать. И, таким образом, в конечном счете символический горизонт, созданный выражением «средний класс» исключительно хорошо работал для английской (и американской) буржуазии: первоначальное поражение 1832 года, сделавшее невозможным «независимое представительство буржуазии»<sup>25</sup>, в дальнейшем защитило ее от прямой

---

ним и рабочим классами», — пишет Ф. М. Л. Томпсон (F. M. L. Thompson, *The Rise of Respectable Society: A Social History of Victorian Britain 1830–1900*, Harvard 1988, p. 16). Этот клин, вбитый под средним классом, был дополнен обещаниями альянса с ним: «дело первостепенной важности, — заявил лорд Грей, — сделать так, чтобы средние классы были связаны с высшими слоями общества». Тогда как указывает Дрор Уорман, с исключительной четкостью реконструировавший дебаты о среднем классе, знаменитая похвала Бруэма также делала акцент на «политической ответственности <...> а не на непреклонности, верности короне, а не на правах народа, ценностях как оплоте против революции, а не на покушении на свободу» (Dror Wahrman, *Imagining the Middle Class: The Political Representation of Class in Britain, c. 1780–1840*, Cambridge 1995, pp. 308–309).

25. Perry Anderson, 'The Figures of Descent' (1987), in his *English Questions*, London 1992, p. 145.

критики, поддерживая эвфемизированную версию социальной иерархии. Гротуйзен был прав: тактика *инкогнито* работала.

#### 4. Между историей и литературой

Буржуа между историей и литературой. В этой книге, однако, я ограничусь лишь горсткой возможных примеров. Я начну с буржуа до *prise de pouvoir* [прихода к власти] (глава «Трудящийся господин») — с диалога между Дефо и Вебером о человеке, оказавшемся на необитаемом острове, вырванном из остального человечества, который, однако, начинает видеть закономерности в своем опыте и находить верные слова для их выражения. В главе «Серьезный век» остров становится половиной континента: буржуа распространились по всей Западной Европе и расширили свое влияние во многих направлениях; это самый «эстетический» момент в этой истории — изобретение нарративных приемов, единство стиля, шедевры — великая буржуазная литература, если таковая существовала. Глава «Туман», посвященная викторианской Англии, рассказывает иную историю: после десятков лет невероятных успехов буржуа больше не может быть просто «собой»; его власть над остальной частью общества — его «гегемония» — оказалась под вопросом; и именно в этот момент буржуа вдруг начинает стыдиться себя; он завоевал власть, но утратил ясность зрения — свой «стиль». Это поворотный момент в книге, а также момент истины: оказалось, что буржуа гораздо лучше умеет властвовать в экономической сфере, чем укреплять политическое присутствие и формулировать общую культуру. Затем солнце века буржуа начинает клониться к за-

кату: в южных и восточных регионах, описанных в главе «Национальные деформации», одна великая фигура за другой переживает крах и становится всеобщим посмешищем из-за сохранения старого режима; в это же время из трагической ничейной земли (которая, конечно, шире, чем Норвегия) раздается радикальная самокритика буржуазного существования в драматургическом цикле Ибсена (глава «Ибсен и дух капитализма»).

На данный момент этого краткого пересказа будет достаточно, позвольте мне только добавить несколько слов об отношениях между изучением литературы и изучением истории как таковой. Какого рода истории — какого рода *свидетельство* дают литературные произведения? Очевидно, что они никогда не бывают прямыми: промышленник Торнтон в «Севере и Юге» (1855) или предприниматель Вокульский в «Кукле» (1890) ничего не говорят о буржуазии Манчестера или Варшавы. Они принадлежат к параллельной исторической линии — к своего рода двойной спирали, в которой судорогам капиталистической модернизации соответствует преобразующее их литературное формообразование. «Всякая форма — это разрешение диссонансов бытия», — писал молодой Лукач в «Теории романа»<sup>26</sup>; а если так, тогда литература — это странный мир, в котором все эти разрешения сохраняются в неприкосновенности — проще говоря, они представляют собой тексты, которые мы продолжаем читать, когда сами диссонансы постепенно исчезли из виду: чем меньше от них осталось следов, тем успешнее оказалось их разрешение.

---

26. Georg Lukács, *The Theory of the Novel*, Cambridge, MA, 1974 (1914–1915), p. 62; Георг Лукач, «Теория романа», *Новое литературное обозрение*. 1994, № 9, с. 30.

Есть нечто призрачное в этой истории, в которой вопросы исчезают, а ответы остаются. Но если мы примем идею литературной формы как останков того, что некогда было живым и проблематичным настоящим, и если будем двигаться назад с помощью «обратной разработки», мы поймем проблему, которую эта форма была призвана решать; если мы это сделаем, формальный анализ сможет раскрыть — в принципе, хотя и не всегда на практике — то измерение прошлого, которое в противном случае оставалось бы скрытым. В этом состоит возможный вклад в историческое знание: поняв непрозрачные ибсеновские намеки на прошлое или уклончивую семантику викторианских глаголов, даже (на первый взгляд, не слишком веселая задача) роль герундия в «Робинзоне Крузо», мы войдем в царство теней, в котором прошлое снова обретает голос и продолжает с нами говорить<sup>27</sup>.

---

27. Эстетические формы представляют собой структурированные ответы на социальные противоречия: учитывая отношения между историей литературы и социальной историей, я предположил, что очерк «Серьезный век», хотя он и был первоначально написан для литературоведческого сборника, хорошо впишется в данную книгу (в конце концов, его рабочим названием долгое время было «О буржуазной серьезности»). Но когда я перечитал это эссе, то тут же почувствовал (под «почувствовал» я имею в виду иррациональное и непреодолимое чувство), что мне придется вырезать значительную часть первоначального текста и переписать оставшуюся. После редактуры я осознал, что это коснулось главным образом трех разделов (все они были озаглавлены в первоначальном варианте «Дороги разошлись»), которые обрисовывали более широкий морфологический пейзаж, внутри которого складывались формы буржуазной серьезности. Иными словами, я ощутил необходимость убрать спектр формальных вариаций, который был дан исторически, и оставить результат отбора, произошедшего в XIX веке. В книге, посвященной буржуаз-



## 5. Абстрактный герой

Но время говорит с нами только через форму как медиум. Истории и стили: вот где я нахожу буржуа. Особенно в стилях; что само по себе удивительно, учитывая, как часто говорят о нарративах как основании социальной идентичности<sup>28</sup> и как часто буржуазия отождествлялась с волнениями и переменами — от некоторых знаменитых сцен «Феноменологии духа» до «все сословное и застойное исчезает» [в английском переводе дословно «все твердое, превращается в воздух». — *Примеч. пер.*] в «Манифесте Коммунистической партии» и созидательного разрушения у Шумпетера. Поэтому я ожидал, что буржуазную литературу будут характеризовать новые и непредсказуемые сюжеты: «прыжки в темноту», как писал Эльстер о капиталистических инновациях<sup>29</sup>. А вместо этого,

---

ной культуре, это представляется убедительным выбором. Но это также подчеркивает разницу между литературной историей как историей *литературы* — в которой плюрализм и случайность формальных вариантов является ключевым элементом картины — и литературной историей как (частью) историей *общества*, в которой значение имеет связь между конкретной формой и социальной функцией.

28. Недавний пример из книги о французской буржуазии: «Здесь я выдвигаю тезис, что существование социальных групп, хотя оно и имеет корни в материальном мире, определяется языком, а точнее нарративом: чтобы группа могла претендовать на роль актора в обществе и политическом строе, она должна располагать историей или историями о себе» (Sarah Maza, *The Myth of the French Bourgeoisie: An Essay on the Social Imaginary, 1750–1850*, Cambridge, MA, 2003, p. 6).

29. Шумпетер «восхвалял капитализм не за его эффективность и рациональность, но за его динамичный характер... Вместо того чтобы ретушировать творческие и непредска-

как я утверждаю в «Серьезном веке», происходит обратное: *упорядоченность*, не дисбаланс, была главным повествовательным изобретением буржуазной Европы<sup>30</sup>. Все твердое затвердевает еще больше.

Почему? Главная причина, по-видимому, заключается в самом буржуа. В ходе XIX столетия, как только было смыто позорное клеймо «нового богатства», эта фигура приобрела несколько характерных черт: это, прежде всего, энергия, самоограничение, ясный ум, честность в ведении дел, целеустремленность. Это все «хорошие» черты, но они недостаточно хороши, чтобы соответствовать тому типу героя повествования, на которого столетиями полагалось сюжетостроение в западной литературе — воину, рыцарю, завоевателю, авантюристу. «Фондовая биржа — слабая замена Священному Граалю», — насмешливо писал Шумпетер, а деловая жизнь — «в кабинетной тиши среди бесчисленных столбцов цифр» — обречена быть «антигероической»<sup>31</sup>. Дело в огромном разрыве между старым

---

зваемые аспекты инноваций, он делает их краеугольным камнем своей теории. Инновация по сути своей феномен нарушения равновесия — прыжок в темноту» (Jon Elster, *Explaining Technical Change: A Case Study in the Philosophy of Science*, Cambridge 1983, pp. 11, 112).

30. Такое же буржуазное сопротивление нарративу вырисовывается из исследования Ричардом Хелгерсоном золотого века голландского реализма: визуальной культуры, в которой «женщины, дети, слуги, крестьяне, ремесленники и повесы *действуют*», тогда как «мужчины-хозяева из высших классов <...> *существуют*», и которая находит свою любимую форму в жанре портрета. См.: Richard Helgerson, 'Soldiers and Enigmatic Girls: The Politics of Dutch Domestic Realism, 1650–1672', *Representations* 58 (1997), p. 55.

31. Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, New York 1975 (1942), pp. 137, 128; Йозеф Шумпетер, *Капитализм, социализм и демократия*. М.: Экономика, 1995, с. 192, 179. В том же

и новым правящими классами: если аристократия бесстыдно себя идеализировала, создав целую галерею рыцарей без страха и упрека, буржуазия не создала подобного мифа о себе. Великий механизм приключения [adventure] был постепенно разрушен буржуазной цивилизацией — а без приключения герои утратили отпечаток *уникальности*, которая появляется от встречи с неизведанным<sup>32</sup>. По сравнению с рыцарем, буржуа кажется неприметным и неуловимым, похожим на любого другого буржуа. Вот сцена из начала «Севера и юга», в которой героиня описывает своей матери манчестерского промышленника:

— О, я едва знаю, что он из себя представляет, — сказала Маргарет <...>, — около тридцати, с лицом, которое нельзя назвать совсем заурядным, но нельзя и назвать красивым, ничего примечательного — не совсем джентльмен, но этого едва ли можно было ожидать.

— Хотя не вульгарный и не простоватый», — добавил ее отец<sup>33</sup>.

Едва ли, около, не совсем, ничего... Суждение Маргарет, обычно весьма острое, теряется в водовороте оговорок. Дело в *абстрактности* буржуа как типа: в крайней форме это просто «персонифицирован-

---

ключе Вебер вспоминает определение века Кромвеля у Карлейля как «the last of our heroism [последней вспышки нашего героизма]» (Weber, *Protestant Ethic*, p. 37; Вебер, *Протестантская этика и дух капитализма*, с. 20).

32. Об отношениях между менталитетом авантюриста и духом капитализма, см.: Michael Nerlich, *The Ideology of Adventure: Studies in Modern Consciousness, 1100–1750*, Minnesota 1987 (1977) и первые два параграфа следующей главы.

33. Elizabeth Gaskell, *North and South*, New York/London 2005 (1855), p. 60.

ный капитал» или даже «машина для превращения <...> прибавочной стоимости в добавочный капитал», если процитировать несколько пассажей из «Капитала»<sup>34</sup>. У Маркса, как позднее и у Вебера, методическое подавление всех чувственных черт мешает представить, как такого рода персонаж вообще может служить центром интересной истории — если, конечно, это *не есть* история его самоподавления, как в портрете Томаса Будденброка у Манна (который произвел глубокое впечатление на самого Вебера)<sup>35</sup>. Иначе обстоит дело в более ранний период или на периферии капиталистической Европы, где слабость капитализма как системы оставляет больше свободы для того, чтобы придумать такие мощные индивидуальные фигуры, как Робинзон Крузо, Дездемона Мотта или Станислав Вакульский. Но там, где капиталистические структуры затвердевают, нарративы и стилистические механизмы вытесняют индивидов из центра текста. Это еще один способ посмотреть на структуру этой книги: две главы о буржуазных героях — и две о буржуазном языке.

---

34. Karl Marx, *Capital*, vol. I, Harmondsworth 1990 (1867), pp. 739, 742; Карл Маркс и Фридрих Энгельс, *Сочинения*. Т. 23. М.: Государственное издательство политической литературы, 1960, с. 605, 609.

35. О Манне и буржуазии, кроме многочисленных работ Лукача, см.: Alberto Asor Rosa, 'Thomas Mann o dell'ambiguità borghese', *Contropiano* 2: 68 и 3: 68. Если был какой-то специфический момент, когда идея книги о буржуа пришла мне в голову, это произошло более сорока лет назад во время чтения Азора. Написание книги по-настоящему началось в 1999–2000 гг. Во время годового пребывания в Институте перспективных исследований (Wissenschaftskolleg) в Берлине.

## 6. Проза и ключевые слова: предварительные замечания

Ранее я писал, что нахожу буржуа ярче проявленным в стиле, чем в сюжетах, а под стилем я понимаю главным образом две вещи: прозу и ключевые слова. Риторика прозы будет постепенно перемещаться в центр нашего внимания, аспект за аспектом (континуальность, точность, продуктивность, нейтральность...), в первых двух главах книги, я провожу генеалогии через XVIII и XIX век. Буржуазная проза была великим достижением — и крайне *трудоемким* [laborious]. Отсутствие в ее мире какой-либо концепции «вдохновения» — этого дара богов, в котором идея и результаты волшебным образом сливаются воедино в уникальном миге творения — показывает, до какой степени невозможно было представить себе прозу без того, чтобы сразу же не вспомнить о *труде*. О языковом труде, конечно, но такого рода, который воплощает в себе некоторые из типичных черт деятельности буржуа. Если у книги «Буржуа» есть главный герой, то это, конечно, трудоемкая проза.

Проза, которую я сейчас обрисовал, — это идеальный тип, никогда полностью не реализованный ни в одном конкретном тексте. Иное дело ключевые слова; это настоящие слова, употреблявшиеся реальными писателями, которые можно легко отследить в той или иной книге. В данном случае концептуальная рамка была заложена десятки лет назад Рэймондом Уильямсом в «Культуре и обществе» и в «Ключевых словах», а также Райнхартом Козеллеком в его работе над *Begriffsgeschichte* [историей понятий]. Для Козеллека, занятого изучением политического языка современной Европы, «поня-

тие не только указывает на отношения, которые оно охватывает; оно также является *фактором*, действующим внутри них»<sup>36</sup>; точнее говоря, это фактор, который устанавливает «напряжение» между языком и реальностью и часто «сознательно используется в качестве оружия»<sup>37</sup>. Хотя он важен для интеллектуальной истории, этот метод, возможно, не подходит для социального существа, которое, как выражается Гротуйзен, «действует, но мало говорит»<sup>38</sup>, а когда говорит, предпочитает простые и бытовые выражения интеллектуальной ясности понятий. «Оружие» — конечно же, неправильный термин для прагматичных и конструктивных ключевых слов вроде *useful* [полезный], *efficiency* [эффективность], *serious* [серьезный], не говоря уже о таких великих посредниках, как *comfort* [комфорт] или *influence* [влияние], которые гораздо ближе к идее Бенвениста о языке как об «орудии приспособления окружающей действительности и общества»<sup>39</sup>, чем к «напряжению» Козеллека. Я полагаю неслучайным, что многие из моих ключевых слов оказались прилагательными: занимающие не такое центральное положение в семантической системе культуры, как существительные, прилагательные несистематичны и в самом деле «приспосабливаются»; или, как презрительно говорит Шалтай-Бол-

---

36. Koselleck, 'Begriffsgeschichte and Social History', p. 86.

37. Ibid., p. 78.

38. Groethuysen, *Origines I*, p. xi.

39. Emile Benveniste, 'Remarks on the Function of Language in Freudian Theory', in Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, Oxford, OH, 1971 (1966), p. 71 (курсив мой. — Ф. М.); Эмиль Бенвенист, «Заметки о роли языка в учении Фрейда» // Эмиль Бенвенист, *Общая лингвистика*. М.: Прогресс, 1974, с. 122 (перевод исправлен. — Примеч. пер.).

тай, «с прилагательными попроще — с ними делай что хочешь»<sup>40</sup>.

Проза и ключевые слова: два параллельных течения, которые будут всплывать на поверхность аргументации на разных уровнях — абзацев, предложений или отдельных слов. Через них будут проявляться особенности буржуазной культуры, находящиеся в скрытом и порой глубоко захороненном измерении языка: «ментальность», образованная бессознательными грамматическими паттернами и семантическими ассоциациями, а не ясными и четкими идеями. Первоначально план книги был иным, и порой меня самого смущает тот факт, что страницы, посвященные викторианским прилагательным, могут оказаться концептуальным центром «Буржуа». Но если идеям буржуа уделялось очень много внимания, его менталитет, за исключением нескольких изолированных попыток вроде очерка Гротуйзена, написанного почти столетие назад, по-прежнему остается не слишком изученным; тогда *minutiae* [мелкие детали] языка раскрывают секреты великих идей: трения между новыми устремлениями и старыми привычками, фальстарты, колебания, компромиссы; одним словом, *замедленный темп* культурной истории. Для книги, рассматривающей буржуазную историю как незавершенный проект, это представляется верным методологическим выбором.

---

40. Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, Harmondsworth 1998 (1872), p. 186.

## 7. «Бюргер пропадет...»

14 апреля 1912 года Бенджамин Гугенхайм, младший брат Соломона Гугенхайма, оказался на борту «Титаника», и, когда судно начало тонуть, он был одним из тех, кто помогал сажать женщин и детей на спасательные шлюпки, несмотря на ажиотаж, а порой и грубость, со стороны других пассажиров-мужчин. А затем, когда его слугу попросили занять место на веслах в одной из шлюпок, Гугенхайм отпустил его и попросил передать жене, что «ни одна женщина не осталась на борту из-за того, что Бен Гугенхайм струсил». И это действительно было так<sup>41</sup>. Возможно, он не говорил таких громких слов, но это и в самом деле неважно; он совершил правильный, очень трудный поступок. Поэтому, когда исследователь, занимавшийся подготовкой к фильму Кэмерона «Титаник» (1997), раскопал эту историю, он сразу показал ее сценаристам: какая сцена! Но его идею сразу отвергли: слишком нереалистично. Богатые не умирают за абстрактные принципы вроде трусости и тому подобного. Поэтому в фильме персонаж, отдаленно напоминающий Гугенхайма, прорывается к шлюпке, размахивая пистолетом.

«Бюргер пропадет», писал Томас Манн в своем эссе 1932 года «Гете как представитель бюргерской эпохи», и оба момента, связанные с «Титаником» и произошедшие в начале и в конце XX века, это подтверждают. Пропадет не потому, что пропадет капитализм: он силен как никогда (хотя в основном, подобно Голему, силен разрушением).

---

41. John H. Davis, *The Guggenheims, 1848–1988: An American Epic*, New York 1988, p. 221.



Исчезло чувство *легитимности* буржуа: идея правящего класса, который не просто правит, но делает это *заслуженно*. Именно это убеждение стояло за словами Гугенхайма на «Титанике»; на карту был поставлен «престиж (а следовательно, и доверие)» его класса, если воспользоваться словами Грамши о гегемонии<sup>42</sup>. Отступить означало потерять право на власть.

Власть, имеющую в качестве оправдания ценности. Но как раз в тот момент, когда встал вопрос о политическом правлении буржуазии<sup>43</sup>, быстро сменяя друг друга, появились три важных новшества и навсегда изменили картину. Сначала произошел политический крах. Когда *belle époque* [прекрасная эпоха] подходила к своему пошловатому концу, подобно оперетте, в которую она так любила смотреться, как в зеркало, буржуазия, объединившись со старой элитой, вовлекла Европу в кровавую бойню; после этого она со своими интересами пряталась за спинами коричнево- и чернорубашечников, открыв путь к еще более кровавым бойням. Когда старый режим клонился к закату, новые люди оказались неспособны действовать как настоящий правящий класс: когда в 1942 году Шумпетер написал с холодным презрением, что «буржуазия... нужда-

---

42. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino 1975, p. 1519.

43. Став «первым классом в истории, достигшим экономического преобладания без посягательств на политическое господство», пишет Ханна Арендт, буржуазия добила «политической эмансипации» в ходе «периода империализма (1886–1914)». Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York 1994 (1948), p. 123; Ханна Арендт, *Истоки тоталитаризма*. М.: ЦентрКом, 1996, с. 185.

ется в хозяйской руке»<sup>44</sup>, не было нужды объяснять, что он имеет в виду.

Вторая трансформация, почти противоположная по характеру, началась после Второй мировой войны по мере все более широкого учреждения демократических режимов. «Особенность исторического одобрения, полученного от масс в рамках современных капиталистических формаций, — пишет Перри Андерсон:

состоит в убежденности масс в том, что *они осуществляют окончательное самоопределение* в рамках существующего социального порядка... Вера в демократическое равенство всех граждан при управлении страной — другими словами, неверие в существование какого бы то ни было правящего класса<sup>45</sup>.

Скрывшись когда-то за рядами людей в униформе, буржуазия теперь избежала правосудия, воспользовавшись политическим мифом, требовавшим, чтобы она исчезла как класс; этот акт маскировки значительно упростился благодаря вседусшему дискурсу «среднего класса». И наконец, последний штрих. Когда капитализм принес относительное благоденствие широким рабочим массам на Западе, товары стали новым принципом легитимации: консенсус был построен на вещах, а не на людях — тем более не на принципах. Это была заря нынешней эпохи: триумф капитализма и смерть буржуазной культуры.

---

44. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, p. 138; Шумпетер, *Капитализм, социализм и демократия*, с. 193.

45. Perry Anderson, 'The Antinomies of Antonio Gramsci', *New Left Review* 1/100 (November–December 1976), p. 30.



В этой книге многого не хватает. Какие-то вещи я обсуждал в других работах и почувствовал, что не могу добавить ничего нового: так обстоит дело с бальзаковскими парвеню или средним классом у Диккенса, которые играли важную роль в «Путях мира» и «Атласе европейского романа». Американские авторы конца XIX века — Норрис, Хоуэллс, Драйзер — как мне показалось, мало что могли добавить к общей картине; кроме того, «Буржуа» — это пристрастный очерк, лишенный энциклопедических амбиций. Тем не менее есть одна тема, которую я бы и в самом деле хотел включить сюда, если бы она не угрожала разрастись до самостоятельной книги: параллель между викторианской Британией и Соединенными Штатами после 1945 года, раскрывающая парадокс этих двух капиталистических культур-гегемонов — до сих пор единственных в своем роде — основанных главным образом на антибуржуазных ценностях<sup>46</sup>. Я, конечно же, имею в виду повсеместное распростра-

---

46. В повседневном словоупотреблении термин «гегемония» охватывает две исторически и логически разные области: гегемонию капиталистического государства над другими капиталистическими государствами и гегемонию одного социального класса над другими социальными классами, или, говоря короче, международную и национальную гегемонию. Британия и Соединенные Штаты до сих пор были единственными примерами *международной* гегемонии, но, конечно, было множество примеров национальных классов буржуазии, осуществлявших свою гегемонию дома. Мой тезис в этом абзаце и в главе «Туман» относится к специфическим ценностям, которые я ассоциирую с британской и американской *национальной* гегемонией. То, как эти ценности соотносятся с теми, что стали

нение религиозного чувства в публичном дискурсе, которое переживает рост, резко обратив вспять более ранние тенденции к секуляризации. Одно и то же происходит с великими технологическими достижениями XIX и второй половины XX века: вместо того чтобы поддерживать рационалистическую ментальность, индустриальная, а затем и цифровая, «революции» породили смесь невероятной научной безграмотности и религиозных предрассудков — сейчас даже худшую, чем тогда. В этом отношении сегодняшние Соединенные Штаты радикализируют центральный тезис викторианской главы: поражение веберовского *Entzauberung* [расколдования мира] в сердцевине капиталистической системы и его замену новыми сентиментальными чарами, скрывающими социальные отношения. В обоих случаях ключевым компонентом стала радикальная инфантилизация национальной культуры — от ханжеской идеи «семейного чтения», которая привела к цензурированию непристойностей в викторианской литературе, до ее слащавого аналога — семьи, улыбающейся с телеэкрана, — который усыпил американскую индустрию развлечений<sup>47</sup>. И эту параллель можно продолжить почти что во всех направлениях, от антиинтеллектуализма «полезного» знания и значительной части политики в области образования — начиная с навязчивого увлечения спортом — до повсеместного распространения таких слов, как *earnest* [серьезный]

---

основой международной гегемонии, — очень интересный вопрос, но он здесь не разбирается.

47. Показательно, что наиболее репрезентативные рассказчики в двух культурах — Диккенс и Спилберг — оба специализируются на том, что в одинаковой мере обращаются как к детям, так и ко взрослым.

(тогда) и *fun* [веселье] (сейчас), в которых чувствуется едва прикрытое презрение к интеллектуальной и эмоциональной серьезности.

«Американский образ жизни» — аналог сегодняшнего викторианства: сколь бы соблазнительной ни была эта идея, я слишком хорошо сознавал мою неосведомленность в современных вопросах и поэтому решил ее сюда не включать. Это было правильное, но трудное решение, потому что оно было равносильно признанию, что «Буржуа» — это исключительно историческое исследование, в сущности не связанное с настоящим. Профессора истории, размышляет доктор Корнелиус в «Непорядках и раннем горе»: «не любят истории, коль скоро она свершается, а тяготеют к той, что уже свершилась... Их сердца принадлежат связному и укрощенному историческому прошлому... прошлое незыблемо в веках, а значит оно мертво»<sup>48</sup>. Подобно Корнелиусу, я тоже профессор истории, но мне хочется думать, что укрошенная безжизненность — это не все, на что я способен. В этом отношении посвящение «Буржуа» Перри Андерсону и Паоло Флоресу Аркаису — знак не просто моей дружбы и восхищения ими, оно выражает надежду, что однажды я у них научусь использовать знание прошлого для критики настоящего. Эта книга не смогла оправдать эту надежду. Но, возможно, следующая сможет.

---

48. Thomas Mann, *Stories of Three Decades*, New York 1936, p. 506; Томас Манн, *Полное собрание сочинений*. Т. 8. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960, с. 137.

## ГЛАВА I.

# Трудящийся господин

### 1. Приключение, предприятие, *Фортуна*

**Н**ачало известно: отец предостерегает сына, заявляя, что нельзя покидать «среднее сословие» (middle state) — в равной мере свободное и от «труда и страданий механической части человечества», и от «гордыни, роскоши, амбиций и зависти высшей его части» — и становиться одним из тех, кто отправляется «за границу в поисках приключений, чтобы разбогатеть на каком-нибудь предприятии»<sup>1</sup>. Приключение/авантюра и предприятие — вместе. Потому что приключение в «Робинзоне Крузо» (1719) означает нечто большее, чем «странные, удивительные» происшествия — Кораблекрушение, Пираты, Необитаемый остров, Великая река Оронок, — вынесенные на титульный лист книги; когда Робинзон во время своего второго путешествия везет на борту «небольшую авантюру [a small adventure]»<sup>2</sup>, слово обозначает не тип события, а форму капитала. В начале истории современного немецкого языка, пишет Майкл Нерлих, слово «авантюра» входило в «повседневную торговую терминологию».

---

1. Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Harmondsworth 1965 (1719), p. 28. (Здесь и далее цитаты из «Робинзона Крузо» приводятся в моем переводе, учитывающем аргументацию автора. — *Примеч. пер.*)

2. Ibid., p. 39.

логию», указывая на «чувство риска (которое также называлось *angst*)»<sup>3</sup>. А далее он цитирует исследование Бруно Куске: «Проводилось различие между *aventiure*-торговлей и торговлей со знакомыми клиентами. *Aventiure*-торговля относилась к тем случаям, когда купец со своим товаром отправлялся в путь, не зная наверняка, где найдет для него рынок сбыта».

Авантюра — это рискованное вложение: роман Дефо — памятник этой идее и ее неразрывной связи с «динамической тенденцией капитализма к тому, чтобы... в сущности никогда не поддерживать *status quo*»<sup>4</sup>. Но капитализм, который притягивал юного Робинзона Крузо, — это капитализм особого рода: как в случае «капиталистических авантюристов» Вебера, его воображение пленяют «шансы на успех», которые «носили обычно чисто иррационально-спекулятивный характер, либо были ориентированы на насилие»<sup>5</sup>. Ясно, что приобретение, ориентированное на насилие, — это история острова (и рабовладельческой плантации до него). А что до иррациональности, частые упоминания Робинзоном своих «диких и неусвоенных понятий» и «глупой склонности к бродяжничеству»<sup>6</sup> полностью согласуется с типологией Вебера. С этой точки зрения, первая часть «Робинзона Крузо» — идеальная иллюстрация авантюристской ментальности начального этапа международной торговли в современную эпоху с ее «рисками не просто высоки-

---

3. Nerlich, *The Ideology of Adventure*, p. 57.

4. Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, CA, 1957, p. 65.

5. Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 11.

6. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 38.

ми и непрогнозируемыми, а по сути выходящими за горизонт рациональных капиталистических предприятий»<sup>7</sup>.

Выходившими за горизонт... В своей легендарной лекции в Институте Макса Планка в Риме в 1929 году Аби Варбург посвятил целую подборку иллюстративных материалов переменчивой богине морской торговли — *Фортуне* — утверждая, что ранний ренессансный гуманизм в конце концов преодолел давнее недоверие к ней из-за ее непостоянства. Хотя он и вспоминает пересечения между Фортуной как «шансом», «богатством» и «штормовым ветром» (итальянское *fortunale*), Варбург представил ряд изображений, на которых Фортуна постепенно теряет свои демонические черты; особенно памятный образ — геральдический щит Джованни Ручеллаи, где она «стояла на корабле в качестве мачты, держась за рей левой рукой и за нижний край раздувающегося паруса — правой»<sup>8</sup>. Этот образ, продолжает Варбург, был ответом Ручеллаи «самому себе на фундаментальный вопрос: могут ли человеческий разум и практический ум иметь какую-то власть над превратностями судьбы, над Фортуной?». В тот век «постепенного завоевания морей» ответ был утвердительным: Фортуна стала «прогнозируемой и подчинилась законам», в результате чего давний «купец-авантю-

---

7. Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, London 1994, p. 122; Джованни Арриги, *Долгий двадцатый век. Деньги, власть и истоки нашего времени*. М.: Территория будущего, 2006, с. 176.

8. Aby Warburg, 'Francesco Sassetti's Last Injunctions to his Sons' (1907), in Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity*, Los Angeles 1999, pp. 458, 241. В материале, подготовленном для лекции и воспроизведенном в 1998 г. в Сиене на выставке «Мнемозина», это была панель № 48.



рист» превратился в более рациональную фигуру «купца-исследователя»<sup>9</sup>. Тот же самый тезис независимо от Варбурга выдвигает Маргарет Коэн в «Романе и море»: если мы будем считать Робинзона «искусным мореплавателем», пишет она, его история перестанет быть предостережением против «слишком рискованных дел» и станет размышлением о том, «как их предпринять с наибольшими шансами на успех»<sup>10</sup>. Перестав быть иррационально «до»-модерным, юный Робинзон становится настоящим родоначальником сегодняшнего мира.

Рационализированная Фортуна. Это изящная идея, но применительно к «Робинзону Крузо» она недостаточно убедительна, поскольку упускает из виду слишком большую часть истории. Бури и пираты, каннибалы и плен, смертельно опасные кораблекрушения и спасение в последнюю минуту — все это эпизоды, в которых невозможно разглядеть коэновское «искусство» или варбурговское «завоевание морей», тогда как сцена в начале романа, ког-

---

9. Варбург намекает здесь на «Купцов-авантюристов», самую успешную торговую компанию в Англии раннего Нового времени. Несмотря на свое название, «Авантюристы» были отнюдь не склонны к авантюрам: благодаря королевской хартии они монополизировали экспорт английского сукна на территорию Нидерландов и Германии (хотя и потеряли значительную часть своего влияния с началом гражданской войны). Избрав совершенно иной путь и «складку» [главные конкуренты купцов-авантюристов — купцы-складочники], Робинзон зарабатывает свое состояние на торговле сахаром с рабовладельческой экономикой Атлантики. Касательно торговых компаний раннего Нового времени см. замечательную работу Роберта Бреннера: Robert Brenner, *Merchants and Revolution: Commercial Change, Political Conflict, and London's Overseas Traders, 1550–1653*, London 2003 (1993).

10. Margaret Cohen, *The Novel and the Sea*, Princeton 2010, p. 63.

да корабли «плывут <...> по воле всех волн и без единой прямой мачты»<sup>11</sup> читается как поразительное переворачивание изображения на геральдическом щите Ручеллаи. Что касается финансового успеха Робинзона, его «современность» по меньшей мере столь же сомнительна: хотя из романа были убраны волшебные атрибуты истории о Фортунате (который был главным предшественником Робинзона в пантеоне современных героев, сделавших себя сами), то, как богатство Робинзона копится в его отсутствие, а позднее возвращается к нему — «старый кошель», наполненный «ста шестьюдесятью португальскими золотыми монетами», за которым следуют «семь прекрасных леопардовых шкур... пять сундуков с отличными сладостями, сотня золотых слитков... тысяча двести ящиков сахара, восемьсот роллов табака и остаток счета золотом», — это все еще материал для волшебных сказок<sup>12</sup>.

Не поймите меня неправильно, роман Дефо и в самом деле величайший современный миф, но он является таковым вопреки приключениям Робинзона, а не благодаря им. Когда Уильям Эмпсон в «Нескольких разновидностях пасторали» мимоходом сравнил Робинзона с Синдбадом-мореходом, он превосходно это уловил<sup>13</sup>. Желание Синдбада «торговать... и заработать себе на жизнь»<sup>14</sup> гораздо более открыто — и рационально — меркантильно, чем «чистая склонность к бродяжничеству» у Робинзона. Сходство между дву-

---

11. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 34.

12. Ibid., p. 280.

13. William Empson, *Some Versions of Pastoral*, New York 1974 (1935), p. 204.

14. *The Arabian Nights: Tales of 1001 Nights*, Harmondsworth 2010, vol. II, p. 464.

мя сюжетами заканчивается не на море, а на земле. В каждое из своих семи путешествий багдадский купец попадет в ловушку на одном из семи островов (великаны-людоеды, хищные звери, злобные обезьяны, кровожадные волшебники...), от которых он может ускользнуть только прыгнув еще дальше в неизвестное (когда он привязывает себя к когтю гигантской хищной птицы, например). В «Синдбаде», иными словами, приключения царят и на море, и на суше. В «Робинзоне» дело обстоит иначе. На суше господствует труд.

## 2. «Это будет подтверждением тому, что я не сидел без дела»

Но зачем трудиться? Вначале, конечно, это вопрос выживания: ситуация, в которой «повседневные дела... кажется, раскрываются, по логике нужды, перед глазами работающего»<sup>15</sup>. Но даже когда будущие нужды обеспечены, «пока я жив... пусть даже проживу сорок лет»<sup>16</sup>, Робинзон все равно продолжает трудиться, настойчиво, на протяжении всего романа. Его прототип в реальной жизни Александр Селкирк (предположительно) провел свои четыре года на Хуане Фернандесе, кидаясь из крайности в крайность, то находясь «в отчаянии, томлении и меланхолии», то погружаясь в «один нескончаемый Праздник... равносильный

---

15. Stuart Sherman, *Telling Time: Clocks, Diaries, and English Diurnal Forms, 1660–1785*, Chicago 1996, p. 228. Шерман цитирует здесь с небольшими изменениями слова Э. П. Томпсона из: E. P. Thompson, 'Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism', *Past & Present* 38 (December 1967), p. 59.

16. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 161.

самым чувственным Удовольствиям»<sup>17</sup>. Робинзон ни разу себе такого не позволил. Было подсчитано, что в XVIII столетии количество рабочих дней возросло с 250 до 300; на его острове, где статус воскресенья так до конца и не проясняется, их общее число еще больше<sup>18</sup>. Когда на пике своего усердия — «Вы должны понять, что теперь у меня было <...> две плантации <...> несколько квартир или пещер <...> два засеянных зерновыми участка <...> моя деревенская резиденция <...> мой загон для скота <...> живой склад плоти <...> мой зимний запас винограда»<sup>19</sup> — он поворачивается к читателю и восклицает: «Все это свидетельствует о том, что я не сидел без дела», можно только кивнуть в знак согласия. А потом снова повторить вопрос: «Зачем ему так много работать?»

«Доныне исследователи мало обращали внимания на удивительный феномен „работающего“ высшего слоя, — пишет Норберт Элиас в своей работе «О процессе цивилизации». — Почему они работают? Почему подчиняются этому принуждению, если они... над ними нет начальника, требовавшего

---

17. Я цитирую описание Селкирка по: Richard Steele, *The Englishman* 26 (3 December 1713); теперь представлено в: Rae Blanchard, ed., *The Englishman: A Political Journal by Richard Steele*, Oxford 1955, pp. 107–108.

18. Joyce Appleby, *The Relentless Revolution: A History of Capitalism*, New York 2010, p. 106. Согласно другим реконструкциям (например: Jan de Vries, *The Industrious Revolution: Consumer Behavior and the Household Economy, 1650 to the Present*, Cambridge 2008, pp. 87–8), в XVIII веке возросло не количество рабочих дней, которое уже достигло пороговой величины (300 или около того), но число ежедневных рабочих часов; как мы, однако, увидим, Робинзон существенно обогнал свое время и в этом отношении.

19. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 160–161.

го бы от них этого?»<sup>20</sup> Удивление Элиаса разделяет Александр Кожев, разглядевший в центре гегелевской «Феноменологии» парадокс — «проблему Буржуа» — из-за которой буржуа должен «трудиться для *другого*» (потому что труд возникает только как результат принуждения извне), но при этом может только «трудиться на *себя*» (потому что у него больше нет господина)<sup>21</sup>. Работать на себя *как на другого*: именно так и существует Робинзон. Одна его часть становится плотником, горшечником или пекарем и неделями над чем-то трудится, а затем появляется Робинзон-господин и указывает на изъятые плоды этого труда. Потом цикл повторяется заново. А повторяется он потому, что работа стала *новым принципом легитимации социальной власти*. Когда в конце романа Робинзон Крузо оказывается «владельцем состояния <...> почти в пять тысяч фунтов стерлингов»<sup>22</sup> и всего остального имущества, его двадцать восемь лет непрерывного тяжелого труда нужны для того, чтобы *оправдать его богатство*. В реальности эти вещи никак друг с другом не связаны: он разбогател благодаря эксплуатации безымянных рабов на его бразильской плантации, тогда как его собственный одинокий труд не принес ему ни единого фунта. Но мы видели, что он трудился как никакой другой литератур-

---

20. Norbert Elias, *The Civilizing Process*, Oxford 2000 (1939), p. 128; Норберт Элиас, *О процессе цивилизации: социогенетические и психогенетические исследования*. М.; СПб: Университетская книга, 2001, с. 204.

21. Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel: Lectures on the 'Phenomenology of Spirit'*, Ithaca, NY, 1969 (1947), p. 65; Александр Кожев, *Введение в чтение Гегеля*. СПб.: Наука, 2013, с. 105.

22. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 280.

ный герой. Разве же он может не *заслуживать* то, что он имеет?<sup>23</sup>

Есть слово, которое идеально подходит для характеристики поведения Робинзона: *industry*. Согласно OED, первоначально, около 1500 года, оно обозначало «хитроумную или ловкую работу, умение, искусность, сноровку или ловкость»<sup>24</sup>. Затем, в середине XVI столетия, появилось второе значение — «прилежание или усидчивость <...> кропотливая и настойчивая работа... старание, усилие», которое вскоре кристаллизовалось в «систематическую работу или труд; постоянное занятие какой-то по-

---

23. «Его имение» включает, конечно, и его остров тоже: «Его труд взял ее из рук природы, где она была общей собственностью и принадлежала всем ее детям, и тем самым он *присвоил* ее себе», пишет Локк о необработанной земле [в данной цитате у Локка речь идет о воде] в главе «О собственности» «Второго трактата». То есть, иными словами, возделывая остров, Робинзон сделал его своей собственностью. John Locke, *Two Treatises on Government*, Cambridge 1960 (1690), p. 331; Джон Локк, «Два трактата о правлении» // Джон Локк, *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 3. М.: Мысль, 1988, с. 278.

24. Я благодарен Сью Лейзик, первой указавшей мне на эту метаморфозу. *Industry*, конечно же, — одно из ключевых слов в «Культуре и обществе» Рэймонда Уильямса; впрочем, его больше всего интересует тот факт, что трансформация, в результате которой *industry* становится «вещью в себе — институтом, предметом деятельности, а не просто атрибутом» происходит после описываемой здесь трансформации и, по-видимому, становится ее следствием. Сначала *industry* превращается в абстрактный труд, который может выполнять каждый (в отличие от уникальности «умения и искусности»), затем абстрагируется второй раз, становясь «вещью в себе». См.: Raymond Williams, *Culture & Society: 1780–1950*, New York 1983 (1958), p. xiii и статью 'Industry' в: Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, rev. edn, Oxford 1983 (1976).

лезной работой»<sup>25</sup>. От умения и искусности к систематическому исполнению — так *industry* вносит свой вклад в буржуазную культуру: тяжелый труд, вытесняющий его «искусную» разновидность. К тому же *спокойный* труд в том значении, в котором понятие стяжательства [*interest*] для Хиршмана — это «спокойная страсть»: стойкая, методичная, постоянная и потому более сильная, чем «бурные (но слабые) страсти» старой аристократии<sup>26</sup>. Здесь явственно виден разрыв между двумя правящими классами: если бурные страсти идеализировали то, в чем нуждалась военная каста — раскаленный добела жар «краткого» дня битвы, буржуазное стяжательство — это мирная и каждодневно повторяющаяся (повторяющаяся, повторяющаяся и повторяющаяся) добродетель: энергии меньше, но расходуется она в течение более длительных промежутков времени.

---

25. Как показывает прилагательное *industrious*, тяжелая работа в английском языке имеет этическую ауру, которой лишена *clever* [искусная] работа; это объясняет, почему легендарная фирма «Arthur Andersen Accounting» включала *hard work* [прилежный труд] в свой «Табель достоинств» в 1990-е, тогда как «искусное» отделение этой фирмы («Anderson Counseling», которое обставляло всевозможные инвестиционные сделки) заменила его на «уважение к людям», выражение, относящееся к неолиберальному новоязу финансовых бонусов. В конце концов, «Counseling» принудил «Accounting» одобрить махинации с акциями, тем самым приведя фирму к позорному краху. См.: Susan E. Squires, Cynthia J. Smith, Lorma McDougall and William R. Yeack, *Inside Arthur Andersen: Shifting Values, Unexpected Consequences*, New York 2003, pp. 90–91.

26. Albert O. Hirschmann, *The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before its Triumph*, Princeton, NJ 1997 (1977), pp. 65–66; Альберт О. Хиршман, *Страсти и интересы: капиталистические аргументы в пользу капитализма до его триумфа*. М.: Издательство Института Гайдара, 2012, с. 107–108.

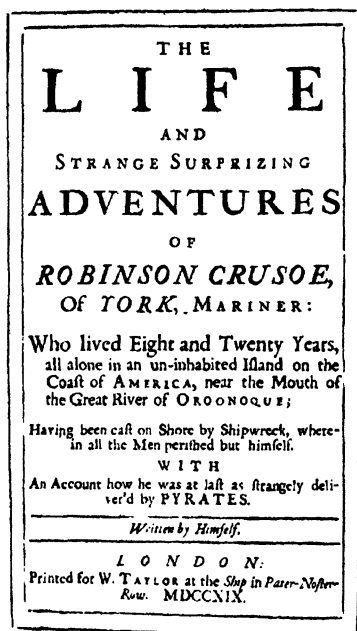


Рис. 2

По несколько часов — «около четырех часов по ве-  
черам», пишет Робинзон, как всегда скромничая<sup>27</sup>,  
но в течение двадцати восьми лет.

В предыдущей главе мы рассмотрели приклю-  
чения, которыми открывается «Робинзон Крузо».  
В этой — его труд на острове. Эта та же последова-  
тельность, что и в «Протестантской этике и духе

27. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 127. Три часа охоты «по утрам»  
и «уборка, починка, уход и готовка», которые забирают  
«большую часть дня» должны быть наверняка добавле-  
ны к четырем часам работы по вечерам, произведя в ито-  
ге сумму, существенно превосходящую продолжитель-  
ность рабочего дня большинства тогдашних работников.



капитализма»: история, начинающаяся с «капиталистических авантюристов», в которой этос прилежного труда, однако, в конце концов приносит «рациональное усмирение своего иррационального импульса»<sup>28</sup>. В случае Дефо переход от первой ко второй фигуре особенно поражает, потому что, по всей видимости, он был совершенно незапланированным: на титульном листе романа (рис. 2) «странные и удивительные приключения» Робинзона, напечатанные вверху крупным шрифтом, со всей очевидностью подаются как главная приманка, тогда как часть на острове — всего лишь «один из многих других эпизодов»<sup>29</sup>. Но затем во время написания романа должна была произойти «непредвиденная, неуправляемая экспансия» острова, которая освободила его от подчиненности истории приключений и сделала новым центром текста. Кальвинист из Женевы первым уловил значение этой смены курса на полпути: «Робинзон» Руссо, «очищенный от всех трескучих фраз», начнется с кораблекрушения и ограничится годами, проведенными на острове, так что Эмиль не будет тратить время на пустые мечты о приключениях и вместо этого сможет сосредоточиться на труде Робинзона («он захочет знать все, что полезно для этого, и притом — только полезно»)<sup>30</sup>. Что, конечно, жестоко по отношению к Эмилю и ко всем детям, жившим после него, но правильно: величай-

---

28. Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 39.

29. Этим наблюдением я обязан: Giuseppe Sertoli, 'I due Robinson', in *Le avventure di Robinson Crusoe*, Turin 1998, p. xiv.

30. Jean-Jacques Rousseau, *Emile* (1762), in *Oeuvres complètes*, Paris 1969, vol. IV, pp. 455–456; Жан-Жак Руссо, «Эмиль» // в: Жан-Жак Руссо, *Педагогические сочинения*. Т. 1. М.: Педагогика, 1981, с. 213.

шим новшеством книги и в самом деле является тяжелый труд Робинзона на острове.

От капиталистического авантюриста к трудящемуся господину. Но когда «Робинзон» подходит к концу, происходит следующий поворот на девяносто градусов: каннибалы, вооруженный конфликт, бунтовщики, волки, медведи, сказочное богатство... Зачем? Если поэтика приключений была «усмирена» своей рациональной противоположностью, зачем обещать «еще удивительные приключения из числа моих собственных новых приключений» в самом последнем предложении романа?<sup>31</sup>

До сих пор я подчеркивал оппозицию между культурой приключений и рациональной трудовой этикой и не сомневаюсь, что они и правда несовместимы, а последняя представляет собой более позднее явление, характерное для европейского капитализма. Это, однако, не означает, что современный капитализм может быть сведен к трудовой этике, как, очевидно, это было у Вебера. Точно так же тот факт, что виды деятельности, которые «носили обычно чисто иррационально-спекулятивный характер либо были ориентированы на насилие», больше *не характерны* для современного капитализма, не означает, что они в нем *отсутствуют*. Целый ряд неэкономических практик, жестоких и порой непредсказуемых в своих последствиях — «перво-

---

31. «Дальнейшие приключения Робинзона Крузо», пишет Максимилиан Новак, были опубликованы 20 августа 1719 года, приблизительно через четыре месяца после появления первого тома». Этот факт показывает, что Дефо «уже вел работу над сиквелом прежде, чем был напечатан оригинал», и, следовательно, последнее предложение — это не просто эффектная завитушка, но четкий рекламный ход. См.: Maximillian E. Novak, *Daniel Defoe: Master of Fictions*, Oxford 2001, p. 555.

начальное накопление» Маркса или более современное «накопление через лишение» [accumulation by dispossession] у Дэвида Харви — конечно же, сыграли (и *до сих пор* играют) важную роль в экспансии капитализма. Но если это так, тогда приключенческий нарратив, в широком смысле слова, например, более позднее *entrelacement* [переплетение] размышлений о метрополии и колониальной романтике у Конрада, по-прежнему превосходно подходит для репрезентации современности.

Таким образом, такова историческая основа «двух Робинзонов» и последующего разрыва в структуре нарратива Дефо: остров дает первое представление о трудолюбивом господине современного времени; море, Африка, Бразилия, Пятница и другие приключения становятся рупором более старых, но не отброшенных полностью форм капиталистического господства. С формальной точки зрения это неинтегрированное сосуществование противоположных регистров, столь непохожее на продуманные иерархии у Конрада, если снова воспользоваться этой параллелью, очевидно, является недостатком романа. Однако ясно, что это нарушение связности *не просто вопрос формы*: оно возникает в связи с неразрешимой диалектикой самого буржуазного типа и его двух «душ»<sup>32</sup>,

---

32. Метафора «двух душ», взятая из знаменитого монолога «Фауста», является лейтмотивом книги Зомбарта о буржуа: «В каждом законченном буржуа обитают, как нам известно, две души: душа предпринимателя и душа мещанина... предпринимательский дух — это синтез жажды денег, страсти к приключениям, изобретательности... мещанский дух состоит из склонности к счету и осмотрительности, из благоразумия и хозяйственности». Werner Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, London 1915 (1913), pp. 202, 22; Вернер Зомбарт, *Буржуа*. М.: Наука, 1994, с. 153, 19.

указывая на то, что, вопреки мнению Вебера, этот рациональный буржуа так никогда по-настоящему и не преодолел свои иррациональные импульсы, не выдал из себя хищника, которым некогда был. Будучи не просто началом новой эпохи, но началом, *в котором становится заметно структурное противоречие, которое так никогда и не будет преодолено*, несовершенная с точки зрения формы история Дефо остается классикой буржуазной литературы.

### 3. Ключевые слова I: «полезный»

4 ноября. Этим утром я занялся моим расписанием дня — рабочее время, походы с ружьем, время сна и время развлечения, — а именно: каждое утро я два или три часа бродил с ружьем, если не было дождя, затем занимал себя работой до одиннадцати, питался тем, что было, и с двенадцати до двух ложился поспать, поскольку погода была слишком жаркая, а потом снова работал вечером<sup>33</sup>.

Работа, ружье, сон и развлечения. Но когда Робинзон описывает свой настоящий день, развлечение исчезает и его жизнь буквально воспроизводит лаконичное изложение Гегелем сути Просвещения: «все *полезно*»<sup>34</sup>. *Useful* [полезный] — первое ключевое слово данной книги. Когда Робинзон возвращается на борт судна после кораблекрушения, гипнотическое повторение этого слова — от плотницкого сундука, «который оказался для меня очень полезным

33. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 88–89.

34. G. W. F. Hegel, *Phenomenology of Spirit*, Oxford 1979 (1807), p. 342;  
Г. В. Ф. Гегель, *Феноменология духа*. М.: Наука, 2000, с. 287.

приобретением» до «нескольких очень полезных мне вещей» и «всего, что могло бы мне оказаться полезным»<sup>35</sup> — меняет ориентацию его мира, поставив Робинзона в его центр (полезным ...мне... мне... мне). Полезное здесь, как и у Локка, — категория, которая одновременно и учреждает частную собственность (полезны мне), и легитимирует ее, отождествляя ее с работой (полезны мне). Иллюстрации Туллио Периколи к роману, похожие на безумные версии таблиц в «Энциклопедии» (рис. 3)<sup>36</sup>, передают суть этого мира, в котором ни один объект не является целью в себе — в царстве полезного *ничто* не является целью в себе, но всегда и только *средство сделать что-то еще*. Инструмент. А в мире инструментов можно заниматься только одним — работать<sup>37</sup>.

Все для него. Все — инструмент. И есть еще третий аспект полезного:

Наконец, страстно желая совершить объезд моего маленького королевства, я решился на путешествие; я соответствующим образом снабдил мое судно провизией для поездки, загрузив на него две дюжины буханок (пирогов, как их следовало бы назвать), ячменного хлеба, глиняный горшок, полный поджаренного риса (еды, которой я много съел), маленькую бутылку рома, половину козленка, и порох и пули, чтобы добыть еще, и две больших шинели из тех, что, как я говорил

35. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 69ff.

36. Tullio Pericoli, *Robinson Crusoe di Daniel Defoe*, Milan 2007.

37. В таком мире инструментов люди и сами становятся инструментами, то есть просто винтиками в социальном разделении труда; так, Робинзон никогда не упоминает имен других матросов, но называет их только по роду деятельности: рыбаки, плотник, стрелок...



Рис. 3

ранее, я достал из сундуков моряков; я взял одну, чтобы на ней лежать, а вторую чтобы ею укрываться в ночи<sup>38</sup>.

С Робинзоном как активным центром истории (я решился... я снабдил... я достал... я взял) и предметами, которые нужны ему для экспедиции (глиняный горшок... порох и пули... две больших шинели...), соседствует целый каскад целевых конструкций (для поездки... чтобы убить еще... что-

---

38. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 147.

бы лежать... чтобы укрываться), которые завершают треугольник полезного. Субъект, объект и глагол. Глагол, который интериоризировал урок инструментов и воспроизводит его в рамках самой деятельности Робинзона — где действие обычно совершается для того, *чтобы сделать что-то еще*.

Соответственно, на следующий день я отправился в свой загородный дом, как я его называл, и, срезав несколько мелких ветвей, нашел их подходящими для моих целей, так что лучшего и желать не надо; поэтому в следующий раз я пришел, вооружившись топором, чтобы срезать некоторое их количество, которое я вскоре нашел, потому что их там было в достатке. Их я положил сушиться внутри моей ограды, а когда они стали пригодны для использования, отнес в мою пещеру, и там в течение следующего сезона я занялся, по возможности, изготовлением великого множества корзин для того, чтобы носить землю или еще что-то носить или класть, когда мне представится случай; и хотя они вышли у меня не слишком ладными, я все-таки сделал их достаточно пригодными для моей цели; так что впоследствии я позаботился о том, чтобы у меня всегда их было в достатке; и по мере того как мои плетеные изделия снашивались, я сделал еще особенно крепких, глубоких корзин, чтобы сложить в них, а не в мешки, зерно, когда я добуду какое-либо его количество. Совладав с этим затруднением и потратив на это уйму времени, я приложил усилия к тому, чтобы понять, по мере возможностей, как удовлетворить две мои нужды...<sup>39</sup>

Два, три глагола подряд — в случае другого автора такая деятельность могла бы показаться лихорадочной. Здесь, однако, повсюду царит лексикон

---

39. Ibid., p. 120.

телеологии (соответственно «цель», «желать», «вооруженный», «подходящий», «использованный», «пригодный», «позаботиться», «удовлетворить»...), который образует соединительную ткань, благодаря которой текст становится последовательным и солидным, тогда как глаголы прагматически подразделяют действия Робинзона на непосредственные задачи в главном предложении (отправился, нашел, пришел, положил) и более неопределенное будущее в придаточных цели (чтобы срезать... чтобы носить... чтобы класть... чтобы понять, как удовлетворить...); хотя и *не слишком* неопределенное, потому что в культуре полезного идеальное будущее — то, что настолько сподручно, что становясь всего лишь продолжением настоящего: «*следующий день*», «*следующий сезон*», «чтобы срезать некоторое их количество, которое я *вскоре* нашел». Все здесь плотно пригнано и сцеплено одно с другим; в этих предложениях не пропускается ни шага («потому — в следующий раз — я пришел — вооружившись — топором — чтобы срезать — некоторое их количество»), так что, подобно гегелевскому «прозаическому сознанию», они рассматривают мир «в плане рассудочной связи причины и следствия, цели и средства»<sup>40</sup>. *Особенно* связи цели и средства: *Zweckrationalität* [целерациональность], вот как назовет это Вебер, рациональность, ориентированная и управляемая своей целью, «инструментальный разум» в версии Хокхаймера. За два столетия до Вебера страница романа Дефо иллюстрирует лексико-грамматические сцепления, которые стали первым воплощением *Zweckrationalität*,

40. G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Oxford 1998, vol. II, p. 974; Г. В. Ф. Гегель, *Эстетика*. Т. 3. М.: Искусство, 1969, с. 357.



инструментального разума как *практики языка* — превосходно артикулированной и при этом совершенно незаметной, — задолго до того, как она была концептуализирована. Это был первый проблеск буржуазной «ментальности» и вклад Дефо в нее — проза как стиль полезного.

#### 4. Ключевые слова II: «эффективность»

Стиль полезного. Романист, не менее великий, чем Дефо, полностью посвятил этой идее свой последний, самый амбициозный роман. Эмиль захочет узнать все, что полезно, писал Руссо, *и ничего кроме этого*; и Гете, увы, неукоснительно соблюдал последнее условие. «От полезного через действительное к прекрасному» — читаем мы в начале романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» (1829)<sup>41</sup>, где вместо «старомодного сада» или «современного парка» мы находим «высаженные рядами плодовые деревья, овощные гряды, лужайки, засеянные целебными травами, — одним словом, только то, что может быть сочтено полезным»<sup>42</sup>. Более нет конфликта между полезным и прекрасным, который был ключевым в предшествующем романе о Вильгельме Мейстере, в «Годах учения» (1796); в Педагогической провинции в «Годах странствий» конфликт уступил место функциональному подчинению; став «вни-

---

41. Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years, or The Renunciants*, New York 1989 (1829), p. 138; И. В. Гете, «Годы странствий Вильгельма Мейстера» // И. В. Гете, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 8. М.: Художественная литература, 1979, с. 57.

42. Ibid., p. 126; там же, с. 43.

мательней ко всему, что полезно для людей»<sup>43</sup>, объясняет скульптор, он теперь совершенно счастлив, делая лишь анатомические слепки и ничего больше. Тот факт, что искусство лишилось не так давно приобретенной им бесцельности, неоднократно подается как похвальный прогресс: «Искусства суть соль земли, ибо для ремесла они то же самое, что соль для пищи. Мы берем от искусства не больше того, сколько нужно, чтобы ремесло не выродилось», — пишет Аббат Вильгельму<sup>44</sup>. «Строгие искусства», представителями которых являются резчики по камню, каменщики, плотники, кровельщики, слесари и так далее, добавляет другой руководитель Провинции, «должны служить образцом для свободных и даже стремиться к тому, чтобы посрамить их»<sup>45</sup>. И тогда, если понадобится, проявится карательная, антиэстетическая сторона утопии: если он не видит вокруг театров, сухо сообщает Вильгельму его провожатый, то это потому, что «мы признаем такое фиглярство слишком опасным и несовместимым с серьезностью наших целей»<sup>46</sup>. Поэтому драматическое искусство изгнано из провинции. Вот так.

«Отрекающиеся» — так звучит подзаголовок романа «Годы странствий Вильгельма Мейстера», указывая на то, как полнота человеческого бытия приносится в жертву в угоду современному разделению труда. Тридцатью годами ранее в «Годах учения Вильгельма Мейстера» эта тема была пред-

---

43. Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years*, p. 326; И. В. Геге, Годы странствий Вильгельма Мейстера, с. 296

44. Ibid., p. 266; там же, с. 213.

45. Ibid., p. 383; там же, с. 358.

46. Ibid., p. 276; там же, с. 225.

ставлена как мучительная деформация буржуазного существования<sup>47</sup>. Но в следующем романе боль исчезла. «Пришло время односторонности, — незамедлительно информирует Вильгельма его давний товарищ. — Благо тому, кто это постиг и действует так на пользу себе и другим»<sup>48</sup>. Время пришло и идти с ним в ногу — это «удача». «Счастлив человек, если для него дело становится любимой куклой, с которой он просто-напросто играет, — восклицает владелец усадьбы, собравший коллекцию орудий крестьянского труда, — забавляясь тем, что его состояние вменяет ему в обязанность»<sup>49</sup>. Музей орудий труда для того, чтобы воздать дань разделению труда. «Прежде чем заняться любым делом, любым искусством, следует сначала овладеть ремеслом, а это достигается только ценой ограничения. Кто хорошо знает и владеет чем-нибудь одним, тот более образован, чем многосторонний полужнайка», — говорит один из собеседников Вильгельма<sup>50</sup>. «Где я принесу пользу, там и родина»<sup>51</sup>, — добавляет другой, а затем продолжает: — Если я говорю: „Пусть каждый стремится повсюду приносить

---

47. Вынужденный, «дабы стать на что-то годным, развивать в себе отдельные способности», пишет Вильгельм в письме Вернеру, буржуа обречен на то, что «в самом его существовании нет и не может быть гармонии, ибо желая стать годным на что-то одно, он вынужден пожертвовать всем остальным». Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, Princeton, NJ, 1995 (1796), pp. 174–175; И. В. Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера» // И. В. Гете, *Собрание сочинений в 10 т.* Т. 7. М.: Художественная литература, 1979, с. 238.

48. Goethe, *Wilhelm Meister's Journeyman Years*, p. 118; И. В. Гете, *Годы странствий Вильгельма Мейстера*, с. 32.

49. Ibid., p. 189; там же, с. 121.

50. Ibid., p. 197; там же, с. 130.

51. Ibid., p. 365; там же, с. 336.

пользу себе и другим“ — это не назидание и не совет, это правило, установленное жизнью».

Есть слово, которое идеально подошло бы для «Годов странствий Вильгельма Мейстера», если бы существовало в то время, когда писал Гете, — *efficiency* [эффективность, действенность]. Точнее, слово было, но пока еще продолжало обозначать то же, что и много веков назад: «факт того, что что-то является агентом или действующей причиной», как это сформулировано в ОЕД. Действенность как *причинность* и не более того. Затем, в середине XIX века, произошел сдвиг: «годность или способность к тому, чтобы что-то совершать или добиться успеха в совершении, с учетом цели; адекватная способность, действенность, эффективность»<sup>52</sup>. *Адекватная* способность: уже не просто способность что-то *делать*, но делать это без лишних затрат и самым экономичным образом. Если польза превратила мир в собрание инструментов, разделение труда занялось их калибровкой в соответствии с их назначением («с учетом цели») — и в результате появилась «эффективность». Это три идущих друг за другом этапа истории капиталистической рационализации.

Этапы капиталистической рационализации — и европейского колониализма. «Но этим парням было не на что опереться, — пренебрежительно говорит Марлоу о римлянах в Британии. — Они были завоевателями, а для этого нужна только грубая

---

52. Этот сдвиг происходит более или менее одновременно в нескольких сферах. В ОЕД проводятся примеры из юриспруденции (Уотели, 1818–1860), истории цивилизации (Бакль, 1858), политической философии (Милль, 1859) и политической экономии (Фосетт, 1863).

сила»<sup>53</sup>. Грубая сила. Наоборот, то, что «искупает» британское правление в колониях — это «эффективность <...> бескорыстная вера в эффективность»<sup>54</sup>. Два упоминания по нарастающей в одном предложении. Затем это слово исчезает из «Сердца тьмы». На его месте оказывается на удивление неэффективный мир, в котором брошенные машины ржавеют и разваливаются, рабочие собирают воду в дырявые ведра, в кирпичах недостает главного компонента, а работа самого Марлоу останавливается из-за недостатка заклепок (притом что «на побережье я видел ящики с заклепками, ящики раскрытые, разбитые»<sup>55</sup>). Причина всей этой разрухи проста — рабство. Рабство никогда «не было организовано вокруг идеи эффективности», пишет Роберто Шварц о бразильских плантациях времен Конрада, поскольку оно могло опираться только «на насилие и воинскую дисциплину»; поэтому «рациональное исследование и последовательная модернизация процессов производства» буквально «не имела смысла». В таких местах, как Конго, где работает «компания», «грубая сила» римлян могла в извращенном смысле оказаться более «эффективной», чем сама эффективность.

В «Сердце тьмы» ставится странный эксперимент: послать буржуазного инженера с ясным умом, чтобы он засвидетельствовал, что одно из самых прибыльных предприятий капитализма конца века было полной противоположностью промышленной эффективности, «противоположностью тому, что является современным», если снова процити-

---

53. Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Harmondsworth 1991 (1899), p. 31.

54. Ibid.

55. Ibid., p. 58.

ровать Шварца. «Ориентация на насилие» сохранилась бок о бок с современной рациональностью, как я писал чуть ранее, и роман Конрада, в котором высокоморальный буржуа послан спасти иррационального авантюриста, — прекрасный пример этого невозможного сосуществования. Окруженный толпой, с которой у него нет ничего общего, Марлоу испытывает чувство сопереживания, только найдя анонимную брошюру в заброшенной хижине у реки. «Скромные страницы», как он пишет, «освященные» «добросовестным старанием правильно приступить к делу». *Правильно* приступить — это трудовая этика в самый разгар грабежа. «Свет» и «тьма» в заголовке — это религиозные ассоциации, подобные тем, что есть у слова «призвание» в «Протестантской этике и духе капитализма». Первоначальная «*бескорыстная вера* в эффективность» резонирует с собственно веберовской «преданностью задаче» в «Науке как призвании и профессии». Но бескорыстная вера в эффективность в *Свободном Конго*? Я сказал, что между Марлоу и окружающими его мародерами нет ничего общего, *за исключением того факта, что он на них работает*. Чем сильнее его бескорыстная вера в эффективность, тем легче им заниматься грабежом.

Создание трудовой культуры, вероятно, было величайшим символическим достижением буржуазии как класса: польза, разделение труда, «прилежание» [industry], эффективность, «призвание», «серьезность» [seriousness] в следующей главе — все это, и другое тоже, говорит об огромном значении, которое приобрело то, что некогда было лишь тяжелой повинностью или жестокой необходимостью. То, что Макс Вебер мог использовать одни и те же понятия для описания физического труда (в «Протестантской этике и духе капитализма»)

и большой науки (в «Науке как призвании и профессии») — само по себе еще один, косвенный знак новой символической ценности буржуазного труда. Но когда беззаветная преданность Марлоу своей задаче превращается в орудие кровавого угнетения (факт, настолько очевидный в «Сердце тьмы», что почти незаметен), всплывает фундаментальная антиномия буржуазного труда: та самая автореферентная поглощенность своим трудом, которая является источником его величия (на берегу прячутся неведомые племена, на борту глупые и испуганные убийцы, но Марлоу, невзирая ни на что, ведет судно своим курсом), становится также источником рабства. Трудовая этика Марлоу заставляет его хорошо делать свою работу, а ради чего — это уже не его забота. Подобно памятным «шорам» из «Науки как призвания и профессии», легитимность и производительность современного труда не только усиливается, но *учреждается* слепотой по отношению к тому, что творится вокруг. Все именно так, как пишет Вебер в «Протестантской этике и духе капитализма»: «иррациональность подобного образа жизни <...> при котором человек существует для дела, а не дело для человека» и при котором единственным результатом непрерывной деятельности становится «иррациональное ощущение хорошо исполненного долга в рамках своего призвания»<sup>56</sup>.

---

56. Weber, *Protestant Ethic*, pp. 70–71; Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 39. Слово «иррациональный» постоянно присутствует в описании этоса капитализма у Вебера. Но для него существуют два противоположных вида капиталистической иррациональности: иррациональность «авантюриста», у которой средства действительно иррациональны, но цель (личная радость от получения прибыли) — нет, и иррациональность современного капиталиста, у которого, наоборот, средства

Иррациональный образ жизни, в которой господствует *Zweckrationalität*. Но инструментальный разум, как мы видели, также один из основополагающих принципов современной прозы. Последствия этой связи будут продемонстрированы далее.

## 5. Ключевые слова III: «комфорт»

Христианская аскеза, — читаем мы в «Протестантской этике и духе капитализма»,

устремившаяся вначале из мирской жизни в затворничество, уже в стенах монастыря господствовала в лице церкви над миром, от которого она отреклась. При этом, однако, она не посягала на естественные, непосредственные черты мирской повседневной жизни. Теперь же она вышла на житейское торжище, захлопнула за собой монастырские врата и стала насыщать мирскую повседневную жизнь своей методикой, преобразуя ее в рациональную жизнь в миру, но не от мира сего и не для мира сего<sup>57</sup>.

Жизнь в миру, но не от мира сего и не для мира сего. Как у Робинзона: «на» острове, но ни «от», ни «для» острова. И тем не менее у нас никогда не возникает ощущения, что он не получает от своей деятельности ничего, кроме «иррационального ощущения хорошо „исполненного долга в рамках своего призвания“», как писал Вебер о капиталистическом это-

---

полностью рационализированы, но результат — человек «существующий для дела, а не дело для человека» — полностью иррационален. Абсурдность инструментального разума раскрывается только в последнем случае.

57. Ibid., p. 154; там же, с. III.



се<sup>58</sup>. Через весь роман проходит приглушенное, неуловимое чувство удовольствия — и это, возможно, одна из причин его успеха. Но удовольствия *от чего?*

Ранее я цитировал момент, когда Робинзон обращается к читателю — «это будет свидетельством того, что я не сидел без дела» — тоном человека, ищущего оправдания перед судом. Но затем это предложение принимает неожиданный оборот: «...что я не сидел без дела и не щадил усилий для того, чтобы заполучить все, что представлялось необходимым для моего комфортного пребывания»<sup>59</sup>. Комфортный [comfortable] — вот ключевое слово. Если «польза» превратила остров в мастерскую, «комфорт» привносит в жизнь Робинзона элемент удовольствия. Под его знаком даже в «Протестантской этике и духе капитализма» проскальзывает некоторая легкость:

мирская аскеза протестантизма со всей решительностью отвергала непосредственное *наслаждение* богатством и стремилась сократить *потребление*, особенно когда оно превращалось в излишества. ...Аскеза требовала от богатых людей не *умерщвления* плоти, а такого употребления богатства, которое служило бы необходимым и *практически полезным* целям. Понятие «comfort» характерным образом охватывает круг этих этически дозволенных способов пользования своим имуществом, и, разумеется, не случайно связанный с этим понятием строй жизни прежде всего и наиболее отчетливо обнаруживается у самых последовательных сторонников этого мировоззрения, у квакеров. Мишурному блеску рыцарского великолепия с его весьма шаткой экономической основой и предпочтением сомнительной элегантности трезвой

---

58. Ibid., p. 71; там же, с. 39.

59. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 161.

и простой жизни они противопоставляли в качестве идеала уют буржуазного «home» с его безупречной чистотой и солидностью<sup>60</sup>.

Буржуазный *home* — английский буржуазный дом — как воплощение комфорта. В ходе XVIII столетия, пишет Шарль Моразе в «Буржуа-завоевателях», «Англия ввела в моду новый вид счастья — счастье сидеть дома: англичане называют это „комфортом“, и так это стал называть и весь остальной мир»<sup>61</sup>. Излишне говорить, что у Робинзона на острове нет «дома среднего класса», но когда он решает заняться изготовлением «тех необходимых вещей, которые я считал наиболее мне потребными, в особенности стула и стола, ибо без них я не мог бы наслаждаться теми немногими удобствами, которые были мне даны»<sup>62</sup>, или когда позднее заявляет, что «мое жилище сделалось для меня комфортным сверх меры»<sup>63</sup>, он тоже, со всей очевидностью, идентифицирует комфорт с домашним горизонтом: стул, стол, трубка, записная книжка... зонтик!<sup>64</sup>

---

60. Weber, *Protestant Ethic*, pp. 170–171; Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 121.

61. Charles Morazé, *Les bourgeois conquérants*, Paris 1957, p. 13. В Викторианскую эпоху ассоциация дома с комфортом стала столь очевидной, что Питер Гэй сообщает о случае «английского заказчика», который совершенно серьезно попросил своего архитектора, чтобы «не было совсем никакого стиля, кроме комфортного» (Peter Gay, *Pleasure Wars*, p. 222). Здесь вспоминается мистер Уилкоккс из «Ховардс Энд», показывающий свой дом Маргарет Шлегель: «Не выношу людей, которые пренебрежительно отзываются об удобствах... разумных удобствах, конечно». E. M. Forster, *Howards End*, New York 1998, pp. 117–118.

62. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 85.

63. Ibid., p. 222.

64. Ibid., p. 145.

Комфорт. Слово происходит от латинского *cum + forte*, оно впервые появляется в английском в XIII веке для обозначения «усиления; поощрения, помощи» (OED), и его семантика остается более или менее без изменений на протяжении следующих четырех столетий: «физическая свежесть или поддержка», «облегчение», «помощь в нужде, в боли, в болезни <...> душевном несчастье или горе». Затем, в конце XVII века, происходит кардинальное изменение: комфорт перестает быть тем, что возвращает нас в «нормальное» состояние из неблагоприятных обстоятельств, и становится тем, что берет нормальность за исходную точку и *стремится к благополучию как самоцели*, независимо от любых несчастий: «вещь, которая производит или располагает к радости и довольствию (обычно множественное число, в отличие от нужд с одной стороны и роскоши — с другой)»<sup>65</sup>.

Нужды с одной стороны и роскошь — с другой. Оказавшись между столь сильными понятиями, идея комфорта была обречена стать полем боя. «Жизненные удобства [Comforts] в равной мере настолько разнообразны и обширны, — сказано в замечательном „Комментарии L“ к „Басни о пчелах“, —

---

65. Как часто бывает с семантическими изменениями, старое и новое значение сосуществуют в течение некоторого времени, даже внутри одного текста: у Дефо, например, существительное и глагол по-прежнему передают старое значение слова (как, например, когда потерпевший кораблекрушение Робинзон рассказывает, как он «добрался до суши, где, к моему великому удобству, я вскарабкался по скалам» (р. 65), тогда как прилагательное и наречие тяготеют к новому значению, когда, например, Робинзон заявляет, что «мое жилище стало для меня комфортабельным сверх меры» (р. 222), или когда он умировотворенно говорит «так я жил в полном комфорте» после того, как сделал себе зонтик (р. 145).

что никто не может сказать, что люди понимают под ними, исключая тот случай, когда известно, какой образ жизни они ведут... но я склонен полагать, что, если они молятся о хлебе насущном, в эту мольбу епископ включает кое-какие вещи, о которых церковный сторож даже не помышляет»<sup>66</sup>. В устах епископа «удобства», скорее всего, окажутся завуалированной роскошью. Именно так понимает это выражение безымянный герой первых страниц «Путешествия Пилигрима», получивший имя «Христиана», отказавшись от них<sup>67</sup>. Но угрюмый Бенджамин Франклин, в свою очередь, сомневается: «Друзья и Соотечественники, — пишет он в «Альманахе бедного Ричарда» за 1756 год, — вы тратите по меньшей мере *двести тысяч фунтов на европейские, восточноиндийские и западноиндийские товары*: предположим, что половина этих трат будут составлять *абсолютно необходимые вещи*, вторая половина может быть названа *излишествами* или в лучшем случае удобствами [*conveniences*], без которых вы при этом могли бы прожить хотя бы год»<sup>68</sup>. Хотя бы год — период, на который можно разумно потребовать отказать от удобств. Удобств? «Слова Приличия

---

66. Bernard Mandeville, *The Fable of the Bees*, London 1980 (1714), pp. 136–137; Бернард Мандевиль, *Басня о пчелах*. М.: Мысль, 1974, с. 118.

67. «„Как! — воскликнул Упрямый, — бросить друзей, дом спокойную жизнь!“ „Да, — сказал Христиан (так назывался человек моего сновидения), — потому что все, что ты бросаешь, не может сравниться с малейшей частицей того, что я добиваюсь“» (John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, New York/London 2009 (1678), p. 13; Джон Буньян, *Путешествие Пилигрима*. Нью-Джерси: Издание И. Я. Бокмельдера, 1921 (репринт с издания 1890), с. 36).

68. Benjamin Franklin, *Autobiography, Poor Richard, and Later Writings*, New York 1987, p. 545.

и Удобства» столь «темны», не унимается Мандевиль, что совершенно бесполезны. И ОЕД подтверждает его правоту: «Convenience, удобство: качество существования <...> подходящее или хорошо приспособленное для выполнения какого-то действия», «материальное устройство или предметы, способствующие личному комфорту, облегчающие действие». Если у слова «комфорт» было уклончивое значение, то это слово еще хуже<sup>69</sup>.

Войны слов всегда сбивают с толку. Поэтому давайте перечитаем отрывок из «Робинзона Крузо»: «Я занялся изготовлением тех *необходимых* вещей, которые я считал наиболее мне *потребными*, в особенности стула и стола, ибо без них я не мог бы *наслаждаться* теми немногими *удобствами*, которые были мне даны, без стола я не мог ни читать, ни писать, ни делать некоторые вещи с таким *удовольствием*»<sup>70</sup>. От «необходимого» к «удобствам» и «удовольствию», от «потребного» к «наслаждению» за сорок восемь слов: модуляция столь стремительная, что, кажется, подтверждает сарказм Мандевилля или уклончивое определение ОЕД: «нужды с одной стороны и роскошь — с другой». Но если мы взглянем на *реальные* удобства Робинзона, это понятие перестанет казаться равноудаленным от того и другого: писать, есть и «делать некоторые вещи» за столом — это все вещи, тяготеющие к необходимости безо всякого отношения к роскоши. Роскошь — это всегда нечто из ряда вон выходящее; комфорт — никогда, отсюда глубокое общее ощущение

---

69. В действительности существует четкое различие между идеей комфорта (comfort) и идеей удобства (convenience): комфорт включает в себя некоторое удовольствие, а удобство — нет.

70. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 85 (курсив мой. — Ф. М.).

ние связанных с ним удовольствий, столь отличных от извращенного наслаждения роскошью, которая «чрезмерно украшена, нелепа, неудобна и стесняет движения», как зло писал Веблен в «Теории праздного класса»<sup>71</sup>. Не столь едкий, но столь же резкий Бродель разоблачал роскошь *ancien régime* [старого режима] как «тем более фальшивую», что она «не всегда сопровождалась тем, что мы называли бы „истинным“ комфортом. Отопление было скверным, вентиляция — смехотворной»<sup>72</sup>.

Комфорт — это когда повседневные нужды делаются приятными. В этой новой перспективе возвращается один аспект первоначального значения слова. «Облегчение», «помощь», «поддержка» в «нужде, боли, болезни», которые некогда обозначало это слово. Спустя столетия снова возникла потребность в облегчении: на этот раз в облегчении не боли, но труда. Поразительно, сколько современных удобств предназначено для удовлетворения потребности, самым непосредственным образом связанной с трудом, — *отдыха*. (Первое удобство, которого возжелал Робинзон, вот бедняга, — это стул)<sup>73</sup>.

---

71. Thorstein Veblen, *Theory of the Leisure Class*, Harmondsworth 1979 (1899), pp. 182–183; Торстейн Веблен, *Теория праздного класса*. М.: Прогресс, 1984, с. 196.

72. Fernand Braudel, *Capitalism and Material Life 1400–1800*, New York 1973 (1967), p. 235; Фернан Бродель, *Материальная цивилизация, экономика и капитализм, XV–XVIII вв.* Т. 1: *Структуры повседневности. Возможное и невозможное*. М.: Весь мир, 2007, с. 278.

73. «Комфорт или удобства, — напишет кардинал Ньюмен, — это такие вещи, как удобный стул или хороший очаг, которые вносят свою лепту в борьбу с холодом и усталостью, хотя природа и без них обеспечила средства и для отдыха, и для животного обогрева» (John Henry Newman, *The Idea of a University*, London 1907 (1852), p. 209).

Именно эта близость к труду делает комфорт «позволительным» с точки зрения протестантской этики; благоустройство, да, но такое, которое не отвлекает вас от вашего призвания, потому что для этого оно слишком аскетичное и скромное. Чересчур скромное, возражают современные историки капитализма, слишком аскетичное, чтобы сыграть существенную роль в стремительных переменах современной истории. Комфорт указывает на те желания, «которые могут быть удовлетворены», пишет Ян де Фрис, и в силу этого имеют внутренние ограничения; чтобы объяснить незавершенность «потребительской революции» и последующего экономического подъема, мы должны обратиться к «миломолетным „грезам желания“»<sup>74</sup> или «причудливому духу моды»<sup>75</sup>, которые были впервые отмечены экономистами-современниками Дефо. Восемнадцатое столетие, заключает Нил Маккендрик в формулировке, не оставляющей концептуального пространства для комфорта, — это век, когда над «диктатом нужды» раз и навсегда восторжествовал «диктат моды»<sup>76</sup>.

Значит, мода вместо комфорта? В каком-то отношении эта альтернатива, очевидно, не имеет под собой основания, поскольку они оба внесли вклад в формирование потребительской культуры.

---

74. Jan de Vries, *The Industrious Revolution*, pp. 21, 23. Де Фрис использует здесь совершенно неисторическое противопоставление комфорта и удовольствия у Тибора Щитовского. См.: Tibor Scitovsky, *The Joyless Economy*, Oxford 1976.

75. Joyce Oldham Appleby, *Economic Thought and Ideology in Seventeenth-Century England*, Los Angeles 2004 (1978), pp. 186, 191.

76. Neil McKendrick, 'Introduction' to Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, IN, 1982, p. 1.

Однако следует отметить, что они вносили его по-разному и с противоположными классовыми коннотациями. Мода, которая активно действовала уже внутри придворного общества и до сего дня сохранившая ауру высокомерия, и собственно роскоши, притягивала ту буржуазию, которая хотела преодолеть собственные границы и походить на старый правящий класс; комфорт оставался будничным, прозаичным, его эстетика, если таковая есть, — сдержанная, функциональная, приспособленная к повседневности и даже к труду<sup>77</sup>. Это делает комфорт не таким заметным, как мода, но при этом дает ему гораздо больше возможностей проникать во все поры существования. Этот талант к диссеминации он разделяет с другими типичными товарами XVIII столетия, тоже застрявшими где-то между потребностями и роскошью, каковыми были кофе и табак, шоколад и алкоголь. *Genusmittel*, как говорят в немецком, «возбуждающие средства», «средства удовольствия» (и в этих «средствах» безошибочно угадывается отзвук инструментального разума). «Стимуляторы», как их также называли, делая еще один удивительный семантический выбор: мелкие потрясения, чьи радости пунктиром проходят через день и неделю,

---

77. Должно быть, именно это имел в виду Шумпетер, когда заметил, что «Эволюцию капиталистического стиля жизни можно было бы с легкостью — а возможно, и наиболее наглядно — проследить на примере эволюции современного пиджачного костюма» (Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, p. 126; Шумпетер, *Капитализм, социализм и демократия*, с. 145). Будучи по происхождению деревенской одеждой, пиджачный костюм использовался и как деловой костюм, и как знак общей повседневной элегантности, однако его связь с работой сделала его «непригодным» для более праздничных и модных случаев.



выполняя важнейшую «практическую функцию» — «эффективнее закреплять индивида в обществе, потому что они доставляют ему удовольствие»<sup>78</sup>.

В результатах *Genussmittel*, пишет Вольфганг Шивельбух, «чувствуется парадокс»: *Arbeit-im-Genuss*, согласно определению, — работа, смешанная с удовольствием. Это тот же парадокс, что и в случае комфорта, и по той же самой причине: в XVII–XVIII веках одновременно возникли два в равной мере влиятельных, но совершенно противоположных друг другу набора ценностей: аскетический императив современного производства — и тяга к удовольствиям у социальной группы, переживающей подъем. Комфорт и *Genussmittel* сумели добиться компромисса между этими противоположными силами. Компромисса, но не реального решения проблемы: слишком уж резким был первоначальный контраст между ними. Так что МанDEVиль был прав в том, что касается двусмысленности «комфорта», но не увидел, что *суть дела была именно* в этой двусмысленности. Порой это все, что в силах сделать язык.

---

78. Wolfgang Schivelbusch, *Tastes of Paradise: A Social History of Spices, Stimulants, and Intoxicants*, New York 1992 (1980), p. xiv. Около 1700 года «кофе, сахар и табак из экзотических товаров превратились в лечебные средства», пишут Максин Берг и Хелен Клиффорд; а затем — вторая метаморфоза, идентичная метаморфозе комфорта, — они превратились из «медицинских веществ» в повседневные удовольствия. Работа, табак и комфорт легко сходятся в отрывке, в котором Робинзон заявляет, что он «никогда еще так не гордился своими достижениями... как когда смог сделать трубку для табака... с ней я испытал чрезвычайное удобство» (Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 153). См.: Maxine Berg and Helen Clifford, eds, *Consumers and Luxury: Consumer Culture in Europe 1650–1850*, Manchester 1999, p. 11.

## 6. Проза I: «ритм континуальности»

Предвосхищая действия Робинзона, как я писал ранее, придаточные предложения цели структурируют отношения между настоящим и будущим — я делаю это, *чтобы* сделать то, — через оптику «инструментального разума». Это не сводится только к сознательному планированию у Робинзона. Вот он сразу после кораблекрушения, самого катастрофического и неожиданного момента всей его жизни. И при этом он проходит

полмили от берега, чтобы посмотреть, не найдется ли пресная вода для питья, которую я, к моей великой радости, нашел; попив (having drank) и пожевав (having put) немного табака, чтобы побороть голод, я подошел к дереву и, взобравшись на него, попытался разместиться на нем так, чтобы, если засну, не упасть вниз, и, срезав (having cut) себе небольшую палку для защиты, вроде дубинки, я устроился в своем жилище<sup>79</sup>.

Он идет «посмотреть», есть ли вода «для питья», затем жует табак, «чтобы побороть голод», размещает себя «так, чтобы» не упасть и срезает палку «для защиты». Повсюду краткосрочная телеология, как будто вторая природа. А затем рядом с этой устремленной вперед грамматикой придаточных цели появляется второй выбор, включенный в противоположное временное направление: очень редкая глагольная форма — герундий прошедшего времени: «and having drank [и попив]... and having put [и пожевав]... and having cut [и срезав]», — который в «Робинзоне Крузо» встречается

---

79. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 66.

гораздо чаще и имеет более важное значение, чем где-либо<sup>80</sup>. Вот несколько примеров из романа:

*Приладив* [having fitted] мою мачту и парус и *испытав* [tried] лодку, я нашел, что могу превосходно плавать...

*Привязав* [having secured] свою лодку, я взял ружье и пошел на берег...

ветер, *стихнув* [having abated] за ночь, успокоил море, и я выбрался ...

*Перенеся* теперь [having now brought] все свои вещи на берег и *закрепив* [having secured] их, я вернулся на лодку...<sup>81</sup>

Здесь особенно важен грамматический «вид» герундия, как его называют: тот факт, что с точки зрения говорящего, действия Робинзона представляются полностью *завершенными*, «перфектными», как это технически называется. Лодка привязана, раз и навсегда, его вещи перенесены на берег и останутся там лежать. Прошлое было маркировано, время перестало быть «поток», оно было разделено

---

80. В 3500 романах, исследованных в «Литературной лаборатории», герундий прошедшего времени встречается по 5 раз на каждые 10 000 слов в период 1800–1840 гг., падает до 3 случаев к 1860 г. и остается на этом уровне до конца столетия. Частотность его употребления в «Робинзоне Крузо» (9,3 на 10 000 слов), таким образом, в два-три раза выше, а то и больше, возможно, учитывая привычку Дефо использовать одну связку для двух разных глаголов («having drank, and put», «having mastered... and employed» и так далее). Тем не менее поскольку корпус произведений в «Литературной лаборатории» ограничивается XIX веком, эта цифра для романа, опубликованного в 1719 г., естественно, не является окончательной.

81. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 147, 148, 198 (курсив мой. — Ф. М.).

на отрезки и тем самым приручено. Но действие, которое является *грамматически* завершенным, с *нарративной точки зрения* остается открытым: сплошь и рядом Дефо в своих предложениях берет успешно завершенное действие (привязав мою лодку...) и превращает его в обещание *другого* действия: я нашел, что она может плавать... взял ружье... вы-брался. А затем — гениальный штрих! — это второе действие становится предпосылкой для *третьего*:

*...покорив его, я привязал его, как делал раньше, чтобы отвезти...*

*...надежно пришвартовав мою лодку, я пошел на берег, чтобы осмотреться...*

*Совладав с этим затруднением и потратив на это уйму времени, я приложил усилия к тому, чтобы понять, по мере возможностей, как удовлетворить две мои нужды*<sup>82</sup>.

Герундий в прошедшем времени, прошедшее время, инфинитив, прекрасная трехчастная последовательность. *Zweckrationalität* научилась выходить за рамки непосредственных целей и намечать более длинную временную арку. Главное предложение в центре выделяется своими глаголами действия (я приложил усилия... я пошел... я привязал), которые являются единственными спрягающимися в определенной форме. Слева, и в прошлом, лежит герундий: полуглагол, полусуществительное, он придает действиям Робинзона излишек объективности, помещая их почти что вне его собственной персоны; так и хочется сказать, что это объективированный труд. Наконец, справа от главного

---

82. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 124, 151, 120 (курсив мой. — Ф. М.).

предложения, и в неопределенном (хотя и не в отдаленном) будущем находится придаточное цели, чей инфинитив — часто двойной, как будто чтобы усилить открытость — воплощает нарративную потенциальность того, что лежит впереди.

Прошлое—настоящее—будущее: «ритм континуальности», как Нортроп Фрай назвал страницы, посвященные прозе в «Анатомии критики». Что любопытно, там очень мало говорится о континуальности, но очень много — об *отступлениях* от нее — начиная с «квазиметрического» равновесия «придаточных предложений у Цицерона» и вплоть до «маньеристской прозы», которая «делает свой материал слишком симметричным», до «длинных предложений у позднего Генри Джеймса» («не линейный процесс мышления, а одновременное понимание») или, наконец, до «классического стиля», который осуществляет «нейтрализацию линейного движения»<sup>83</sup>. Любопытно это постоянное соскальзывание от линейной континуальности к симметрии и одновременности. И Фрай в этом не одинок. Вот Лукач, «Теория романа»:

Только проза может тогда с должной силой передать страдания и избавление, борьбу и триумф [путь и освящение]; только ее не стесненная ритмом гибкость и стройность равно годится для выражения и свободы, и оков, и наличной тяжести, и завоеванной легкости имманентного мира, воссиявшего от обретения смысла<sup>84</sup>.

---

83. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton 1957, pp. 264–268.

84. Lukács, *Theory of the Novel*, p. 58–59; Лукач, «Теория романа», с. 33. По какой-то причине предложение, которое я поместил в квадратных скобках, было пропущено в прекрасном английском переводе Анны Босток.

Концепция сложная, но понятная: поскольку для Лукача «всякая форма — это разрешение диссонансов бытия»<sup>85</sup> и поскольку специфический диссонанс романного мира в том, что он «невероятно разросся <...> таит гораздо больше даров и угроз»<sup>86</sup>, роман нуждается в медиуме, который был бы одновременно и «не стесненным ритмом» (чтобы приспособиться к гетерогенности мира), и достаточно «стройным», чтобы придать этой гетерогенности какую-то форму. И таким медиумом для Лукача является проза. Концепция ясна. Но разве она здесь главная? Подзаголовок «Теории романа» — «Опыт», а для молодого Лукача опыт был формой, которая еще не потеряла своего «недифференцированного единства с наукой, моралью и искусством»<sup>87</sup>. «И искусством». Так что позвольте мне еще раз процитировать тот же отрывок:

Только проза может тогда  
с должной силой передать  
страдания и избавление,  
борьбу и триумф,  
путь и освящение;  
только ее не стесненная ритмом  
гибкость и стройность  
равно годится для выражения  
и свободы, и оков,  
и наличной тяжести, и завоеванной легкости  
имманентного мира, воссиявшего  
от обретения смысла.

---

85. Lukács, *Theory of the Novel*, p. 62; Лукач, «Теория романа», с. 32..

86. Ibid., p. 34; там же, с. 21.

87. Georg Lukács, 'On the Nature and Form of the Essay', in Georg Lukács, *Soul and Forms*, Cambridge, MA, 1974 (1911), p. 13; Георг Лукач, «О сущности и форме эссе» // Георг Лукач, *Душа и формы. Эссе*. М.: Логос-Альтера, Ессено, 2006, с. 59.

Слова одни и те же. Но стала видна их симметрия: сбалансированные антитезы идут одна за другой (страдания и избавление, борьба и триумф, наличная тяжесть и завоеванная легкость...), запечатанные двумя синонимичными глаголами (*с должной силой* передать — *годиться* для выражения). Семантика и грамматика здесь совершенно не согласуются друг с другом: одна постулирует дисгармонию прозы как историческую неизбежность, другая вставляет ее в рамку неоклассической симметрии. Проза увековечивается в антипрозаическом стиле<sup>88</sup>.

Эта страница, как мы увидим, — не последнее слово Лукача о прозе, но она, несомненно, проливает свет, по контрасту, на стиль «Робинзона Крузо». Последовательность, состоящая из герундия, глагола прошедшего времени и придаточного цели воплощает особую идею темпоральности — «анизотропическую», то есть меняющуюся в зависимости от того, какое направление избрать — которая исключает симметрию и тем самым исключает стабильность (и тип красоты), который из нее вытекает. Если читать страницу слева направо — от полностью завершенного прошлого к настоящему, которое кристаллизуется у нас на глазах, а затем к несколько неопределенному прошлому за его пределами — эта проза

---

88. Симметрия играет важную роль в эстетической мысли Георга Зиммеля, оказавшего глубокое влияние на молодого Лукача. «Основание любого эстетического отношения нужно искать в симметрии, — пишет Зиммель в „Социологической эстетике“, — чтобы придать смысл и гармонию вещам, необходимо прежде всего оформить их симметричным образом, согласовав все части в едином целом и упорядочив их вокруг центральной точки». См.: Georg Simmel, 'Soziologische Aesthetik', *Die Zukunft*, 1896; Я цитирую по итальянскому переводу: Georg Simmel, *Arte e civiltà*, Milan 1976, p. 45.

становится ритмом не просто континуальности, но *необратимости*. Темп современности — «лихорадочное исчезновение», писал Гегель в «Феноменологии», «все сословное исчезает», вторил ему «Манифест коммунистической партии». У Дефо ритм не такой лихорадочный, он размеренный, ровный, но он так же решительно движется вперед, ни разу не обратившись вспять. Капиталистическое накопление требовало «все время *возобновляющейся*» деятельности, пишет Вебер в «Протестантской этике и духе капитализма»<sup>89</sup>, и предложения Дефо, в которых успех первого действия — плацдарм для *новых* действий, а потом и других новых действий, воплощает именно этот «метод», который бесконечно «возобновляет» прошлые достижения в новых начинаниях. Это грамматика прозы, как *pro-vorsa*, ориентированной вперед<sup>90</sup>, грамматика *роста*. «Совладав с этим затруднением и потратив на это уйму времени, я приложил усилия к тому, чтобы понять, по мере возможностей, как удовлетворить две мои нужды...»<sup>91</sup>. Одно затруднение преодолено и можно обратиться к двум другим нуждам. Прогресс: «постоянное самооправдание *настоящего* со ссылкой на *будущее*, которое оно себе дает, перед *прошлым*, с которым оно себя сравнивает»<sup>92</sup>.

---

89. Weber, *Protestant Ethic*, p. 21; Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 35.

90. Идея прозы как «ориентированного вперед дискурса [*pro-vorsa*], которому незнакомо регулярное возвращение», нашла свою классическую формулировку у Хайнриха Лаусберга: Heinrich Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967, § 249.

91. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 120.

92. Hans Blumenberg, *The Legitimacy of the Modern Age*, Cambridge, MA, 1983 (1966–1976), p. 32 (курсив мой. — Ф. М.).



Стиль полезного. Прозы. Духа капитализма. Современного прогресса. Но *стиль* ли это? Формально, да: он имеет уникальное грамматическое сцепление и свою диффузную тематику инструментального действия. Но как с эстетической точки зрения? Это центральная проблема стилистики прозы: ее осторожная решимость настойчиво двигаться вперед шаг за шагом становится, скажем так, *прозаичной*. Пока позвольте мне здесь остановиться: стиль прозы как стиль, связанный не столько с красотой, сколько с *габитусом*:

системы устойчивых и переносимых *диспозиций*, структурированные структуры, предрасположенные функционировать как структурирующие структуры, т. е. как принципы, порождающие и регулирующие практики и представления, которые могут быть объективно адаптированными к их цели, однако не предполагают осознанную направленность на нее и непременно овладение необходимыми операциями по ее достижению<sup>93</sup>.

Трехчастные предложения Дефо — прекрасный пример тезиса Бурдьё: «структурированные структуры», которые рождаются без всякого плана, путем медленного наращивания разнородных, но совместимых друг с другом элементов; и то, как они, достигнув полноты своей формы, «регулируют» — без «осознанной направленности» — «практики и представления» темпоральности у читателя. И термин «регулировать» имеет в данном случае *глубоко* продуктивный смысл: дело не в том, чтобы подавлять другие формы репрезентации времени

---

93. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge 2012 (1972), p. 72; Пьер Бурдьё, *Практический смысл*. М.: Алетейя, 2001, с. 103 (перевод исправлен. — *Примеч. пер.*).

как *иррегулярные*, но в том, чтобы дать основу, которая будет грамматически жесткой и в то же время достаточно гибкой, чтобы ее можно было приспособить к разным ситуациям<sup>94</sup>. В отличие от стиха, который на протяжении тысячелетий «регулировал» образовательные практики через механизм запоминания и который требовал *точного повторения* данных структур, проза требует *субъективно-го вос-производства* структур, которые должны быть похожими, но подчеркнуто не такими, как оригинальные. В «Теории романа» Лукач нашел прекрасную метафору для этого: творчество духа.

## 7. Проза II: «дух способен творить»

Горя желанием побольше узнать о своем «маленьком королевстве», Робинзон решает объехать остров.

---

94. Помимо дублирования одного или нескольких из трех дополнительных придаточных, «Робинзон Крузо» предлагает несколько вариаций базовой последовательности через откладывание главного предложения («после того, как я тяжело потрудился над тем, чтобы найти глину — добыть ее, закалить, принести домой и обработать, я смог сделать не более двух больших уродливых глиняных вещей — даже не могу назвать их кувшинами — за целых два месяца работы» [р. 132]), или через вставку еще одного придаточного в середину («Вытащив мой второй груз на берег — хотя я и был принужден открыть бочки с порохом и носить его свертками, ибо он был слишком тяжел, если разложить в большие бочки, — я отправился работать над тем, чтобы изготовить небольшой навес из паруса» [р. 73]), или добавляя другие синтаксические сложности («Когда судно так застряло в песке и застряло слишком крепко, чтобы ожидать его освобождения, мы в самом деле оказались в ужасном положении и нам ничего не оставалось, как задуматься о том, как спастись, насколько это было возможно» [р. 63]).

Поначалу препятствием ему становятся скалы, затем ему мешает ветер. Он ждет три дня, затем снова пускается в путь, но все идет не так — «очень глубокие воды... сильное течение... мои весла никуда не годились» — так что он даже решает, что обречен на верную смерть. «И теперь я увидел, — заключает он, — как легко божественному провидению сделать самое несчастное состояние человека еще хуже»<sup>95</sup>.

Божественное провидение: аллегорический регистр романа. Но сравнение с неизбежным прецедентом «Путешествия Пилигрима» показывает, сколь многое изменилось чуть больше, чем за одно поколение. У Буньяна аллегорический потенциал текста открыто и систематически активизируется в *примечаниях* к книге, которые превратили историю путешествия Христиана во *второй* текст, внутри которого лежит истинный смысл книги: когда Сговорчивый жалуется на слишком медленный темп путешествия, *addendum* [дополнение] Буньяна — «Недостаточно быть Сговорчивым» — превращает этот эпизод в урок этики, который может быть абстрагирован от повествовательного потока и навсегда сохранен в настоящем времени. История имеет смысл, потому что у нее два смысла, и второй смысл важнее: так работает аллегория. Но «Робинзон Крузо» построен иначе. Одно из самых невзыскательных слов в английском языке *things* [вещи], прояснит, что я имею в виду. Things — третье по частотности употребления существительное у Буньяна (после way [путь] и man [человек]) и десятое по частотности у Дефо (после time [время, раз] и кластера терминов, относящихся к морю и острову). На первый взгляд это кажется признаком бли-

---

95. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 148.

зости двух этих книг друг к другу и их отдаленности от других<sup>96</sup>. Но если взглянуть на согласование термина, картина меняется. Вот Буньян:

Все вещи в притчах мы не презираем...  
 И низкие вещи он сделал проводником божественного.  
 ...знать и открывать темные вещи грешника...  
 ...не лучший способ скрывать вещи, как они есть сейчас, но ждать вещей грядущих.  
 ...ибо видимые вещи Временны; но вещи невидимые Вечны.  
 ...ибо какие еще вещи на земле более достойны языка и уст людей как не Божьи вещи на небесах?  
 Я только хочу привести вещи в порядок.  
 Вещи глубокие, вещи скрытые, и да пребудут они в тайне.  
 ...так что зачем ему... заполнять свой разум пустыми вещами?<sup>97</sup>

В этих примерах «вещи» обладают тремя разными, хотя и частично пересекающимися значениями. Первое целиком общее: «вещи» употребляются для обозначения незначительного: «Христиан и Верный говорили ему обо всех вещах, которые приключились с ними на пути»<sup>98</sup>, «Я только привожу вещи в порядок». Слово указывает на *world* [мир]

96. В «Путешествии Пилигрима» слово *things* встречается 25 раз на 10 000 слов, а в «Робинзоне Крузо» — 12; в конце XVII — начале XVIII века средняя частотность в корпусе *Google Books* почти в десять раз ниже (от 1,5 до 2,5 раз на каждые 10 000 слов), в корпусе «Литературной лаборатории» она очень медленно вырастает от 2 случаев около 1780 года до всего лишь более 5 в 1890-е.

97. Bunyan, *Pilgrim's Progress*, pp. 7, 9, 26, 28, 60, 65, 95, 100. (Здесь и далее перевод мой. — *Примеч. пер.*)

98. *Ibid.*, p. 68.

(еще одно очень частотное существительное в «Путешествии Пилигрима») и отбрасывает его как нечто незначительное. Затем идет еще одна группа выражений — «низкие вещи», «пустые вещи» — которая добавляет второй семантический слой, выражая этическое презрение к этим незначительным вещам в миру. И, наконец, после незначительности и аморальности наступает черед третьего воплощения: вещи становятся *знаками* — «вещи в притчах», «открывать темные вещи грешникам» или те «замечательные вещи», которые Истолкователь — превосходное имя — объяснит Христиану во время остановки в пути.

Вещи, легко превращающиеся в знаки, потому что по сути своей *они никогда и не были вещами*. В типично аллегорической манере Буньян взывает к миру («вещам» в первом значении), чтобы потом взяться за разоблачение его пустоты (значение два) и полностью ее превзойти (значение три). Это идеальная логическая последовательность — «из этого мира в мир, который грядет», как гласит полное название «Путешествия Пилигрима», — в которой буквальный план соотнесен с аллегорическим, как душа с телом; он существует лишь для того, чтобы быть разрушенным, как «этот наш Град», который, как тут же объясняет Христиан, «я знаю наверняка, будет сожжен огнем небесным»<sup>99</sup>. Разрушение, сожжение, очищение — такова судьба вещей в «Путешествии Пилигрима». А теперь обратимся к «Робинзону Крузо».

...У меня были и другие вещи, на которые я положил глаз — как, например, инструменты...

---

99. Ibid., p. 11.

...некоторая оснастка и паруса и другие подобные вещи, что могут попасть на сушу...

...вместе с несколькими вещами, принадлежащими стрелку, в особенности с парой-тройкой железных хомутов...

...не имея таких вещей, как прутья, которые согнулись бы...

...странное множество мелких вещей, необходимых для снабжения, производства, лечения, одевания, изготовления и завершения одного этого вида хлеба.

...я смог сделать не более двух больших уродливых глиняных вещей — даже не могу назвать их кувшинами — за целых два месяца работы<sup>100</sup>.

Здесь вещи — не знаки, и они отнюдь не «пустые» и не «низкие», они — то, что Робинзон «хочет» в двойном значении — нехватки и желания; в конце концов один из величайших эпизодов книги — спасение груза с судна, идущего ко дну и потерянного навеки. Значение слова все еще остается абстрактным, это неизбежно, но на этот раз его неопределенность способствует процессу конкретизации, а не бегства от мира: вещи приобретают смысл, не возносясь «вертикально» в область вечного, но перетекая «горизонтально» в следующее придаточное, где они становятся конкретными («маленький», «глиняный», «уродливый») или превращаются в «инструменты», «железные хомуты», «кувшины», «путья, которые гнутся». Они остаются упрямо материальными, отказываясь становиться знаками. Как в современном мире «Легитимности нового времени» [Ханса Блюменберга], который, в отличие от мира Буньяна, больше «не несет ответственности за спасение человека»,

---

100. Defoe, *Robinson Crusoe*, pp. 69, 72, 73, 90, 130, 132.

но «конкурирует со спасением, предлагая свою собственную стабильность и надежность»<sup>101</sup>. Стабильность и надежность: вот «смысл» вещей у Дефо. Это «подъем буквального мышления», появление которого Питер Берк датирует серединой XVII столетия<sup>102</sup>, или параллельный сдвиг в голландской жанровой живописи, «примерно после 1660 года», от центральной роли «аллегорических механизмов» к «делам повседневной жизни»<sup>103</sup>. «В мире разрастается некоторая фактичность, — напишет не склонный к сантиментам викторианец, — прозаический склад ума... *буквальность*, склонность говорить „Таковы факты, чтобы о них ни думали и ни воображали себе“»<sup>104</sup>.

Таковы факты. Гегель о прозе: «В целом же, в качестве закона прозаического представления, мы можем выдвинуть с одной стороны правильность, а с другой стороны четкую определенность и ясную понятность, тогда как все метафорическое и образное вообще всегда остается относительно неясным и неверным»<sup>105</sup>. Давайте вернемся к упомянутому отрывку в начале этого раздела и прочтем его полностью:

На третий день поутру, когда ветер за ночь стих и море успокоилось, я решился выехать:

---

101. Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, p. 47 (курсив мой. — Ф. М.).

102. Peter Burke, *Varieties of Cultural History*, Cornell 1997, p. 180. См. также его более раннюю статью «The Rise of Literal-Mindedness», *Common Knowledge* 2 (1993).

103. Schama, *Embarrassment of Riches*, pp. 452–453.

104. Walter Bagehot, *The English Constitution*, Oxford 2001 (1867), pp. 173–175.

105. Hegel, *Aesthetics*, p. 1005; Г. В. Ф. Гегель, *Лекции по эстетике*. М.: Искусство, 1971. Т. 3, с. 388.

но я буду остраткой всем поспешным и невежественным мореплавателям; ибо, как только я добрался до места, находясь от берега на расстоянии, равном длине моей лодки, я оказался в глубоких водах и столкнулся с течением, которое по силе было равно тяге мельницы; оно относило мою лодку с такой мощностью, что я не мог ее удержать, что бы ни делал; меня все дальше относил течением от водоворота, который был у меня слева. Не было ветра, который бы помог мне, и как бы я ни греб веслами, это ничего не значило: тут я начал уже было считать себя погибшим; ибо если течение шло по обеим сторонам острова, я знал, что на расстоянии нескольких лиг оно должно снова соединиться и тогда меня уже ничто не спасет; не видел я и никакой возможности его избежать; так что мне оставалось лишь одно — погибнуть, но не на море, которое было довольно спокойным, а умерев от голода. Я, правда, нашел на берегу черепаху, почти такую большую, что я едва мог ее поднять, и бросил ее в лодку; и у меня был большой кувшин с пресной водой, а именно один из моих глиняных горшков; но на что все это, если вас уносит в огромные океанские просторы...<sup>106</sup>

День, утро, стихающий ветер, заставляющий море успокоиться. Полуаллегорическая «остратка», затем «точность» возвращается: место, лодка, берег, глубина, течение — все это путь к страху смерти в конце (с немедленной конкретизацией — не через утопление, но от голода). Затем следует еще больше деталей: он может умереть от голода, но на самом деле у него в лодке есть черепаха, и немаленькая: «такая большая, что я едва сумел ее поднять» (нет, *почти* такая). А еще у него есть

---

106. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 148.



кувшин воды: *большой* кувшин *пресной* воды — хотя и *не совсем* кувшин, но только «один из моих глиняных горшков»... Безошибочная определенность. Но для чего она? Аллегория всегда имела ясное значение, «тезис». Тогда к чему эти детали? Их так много и они такие навязчивые, что едва ли это «эффекты реальности» — «незначительные предметы, излишние слова», которые Барт выявляет в реалистическом стиле. Тем не менее что нам делать с тем, что Робинзон выехал поутру или что черепаха была такая большая? Таковы факты. Все верно. И они что-то значат — но что?

Что означает эпический эпитет, спрашивает Эмиль Стайгер, в «Основных понятиях поэтики» — или, точнее, что означает тот факт, что *он так часто повторяется*? Что море *всегда* цвета вина, а Одиссей хитроумен во всякий день своей жизни? Нет, это «возвращение знакомого» указывает на нечто более общее и гораздо более важное: на то, что предметы приобрели «твердое, устойчивое существование» и поэтому «жизнь перестала течь безостановочно»<sup>107</sup>. Важен не столько индивидуальный характер данного эпитета, сколько *солидность*, которую его возвращение придает миру эпоса. Такая же логика действует в отношении деталей буквалистского мира прозы: их значение меньше связано с их особым контекстом, чем с беспрецедентной *точностью*, которую они привносят в мир. Детальное описание перестает быть привилегией только исключительных предметов, как в долгой традиции экфрасиса, оно становится нормальным способом смотреть на «вещи» в мире. Нормальным и самоценным. Совершенно неважно, был ли у Робинзона

---

107. Emil Staiger, *Basic Concepts of Poetics*, University Park, PA 1991 (1946), pp. 102–103.

кувшин или глиняный горшок; важно установление такого склада ума, которое считает детали важными, *даже если они не имеют непосредственного значения*. Точность ради точности.

Это одновременно и более «естественный», и более «неестественный» взгляд на мир, это настойчивое внимание к наличествующему. Естественный в том смысле, что он, кажется, не требует воображения, но требует «простоты» (plainness), которая для Дефо является «по стилю и по методу некоторой подходящей аналогией для темы честности»<sup>108</sup>. Но также и неестественный, потому что страница вроде той, что мы сейчас прочли, имеет столько точек «локальной» точности, что ее общий смысл быстро затуманивается. Точность обходится дорого. «Я часто <...> представлял вещи, чтобы их прояснить, столь многословно, что теперь кажусь себе самому виновным в болтливости», пишет величайший теоретик «фактичности» Роберт Бойль о своей манере описания экспериментов; но он добавляет: «Я решил игнорировать скорее предписания риторики, нежели упоминания тех вещей, которые я счел существенными для моих экспериментов или полезными для тебя, мой читатель»<sup>109</sup>. Полез-

---

108. Daniel Defoe, 'An Essay upon Honesty', in *Serious Reflections during the Life and Surprising Adventures of ROBINSON CRUSOE With his Vision of the Angelic World*, ed. George A. Aitken, London 1895, p. 23.

109. Robert Boyle, 'A Proemial Essay, wherein, with some Considerations touching Experimental Essays in general, Is interwoven such an Introduction to all those written by the Author, as is necessary to be perused for the better understanding of them', in *The Works of the Honourable Robert Boyle*, ed. Thomas Birch, 2nd edn, London 1772, vol. I, pp. 315, 305. В статье «Функция измерения в современной физической науке» (1961) Томас Кун пишет, что новая экспериментальная

ное многословие — это может быть формулой «Робинзона Крузо».

Точность достается дорогой ценой. Блюменберг и Лукач выразили это с помощью одного и того же слова — тотальность.

Сила системы Нового времени состоит в том, что она ориентирована на постоянные, почти каждодневные подтверждения и успехи ее «метода» в «жизненном мире»... ее слабостью была неуверенность в том, какую «тотальность» этот неустанный успех может породить<sup>110</sup>.

Наш мир невероятно разросся по сравнению с греческим, каждый его уголок таит гораздо больше даров и угроз, мы в этом смысле богаче греков, но от такого богатства исчезает главный положительный смысл, на котором зиждилась их жизнь, — тотальность<sup>111</sup>.

Из-за богатства исчезает тотальность... Смыслом этой страницы из «Робинзона Крузо» должен быть его внезапный страх: никогда он еще не был так близок к гибели с самого дня кораблекрушения. Но элементы мира столь разнообразны, а потребность в их точной передаче столь настоятельна, что общее значение эпизода постоянно уходит

---

философия настаивала на том, «чтобы все эксперименты и наблюдения фиксировались во всех натуралистических подробностях» и что «такие люди, как Бойль <...> впервые начали записывать свои количественные данные *независимо от того, насколько идеально они подпадали под действие закона*»; см.: Thomas S. Kuhn, *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, IL, 1977, pp. 222–223.

110. Blumenberg, *Legitimacy of the Modern Age*, p. 473.

111. Lukács, *Theory of the Novel*, p. 34; Лукач, «Теория романа», с. 21.

в сторону и ослабляется: как только наши ожидания на чем-то остановились, в центробежном избытке материала возникает что-то еще — уголки, богатые дарами и угрозами, — что препятствует лубому синтезу. И снова процитируем Лукача:

Мы открыли, что дух способен творить; поэтому прообразы безвозвратно утратили для нас свою предметную очевидность и непреложность и наше мышление идет путем бесконечного приближения, никогда не достигающего цели. Мы открыли формотворчество, и с тех пор все-му, что мы, утомившись и отчаявшись, выпускаем из рук, вечно недостает окончательной завершенности<sup>112</sup>.

Приближение... не достигающий цели... отчаявшись... недостает завершенности. Мир *Produktivität des Geistes* [творчества духа] и при этом «оставленный Богом мир» на другой странице «Теории романа». И тогда хочется спросить: что является здесь главной нотой — гордость за достигнутое — или меланхолия из-за утраченного? Должна ли современная культура радоваться своему «творчеству» или оплакивать свое «приближение»?<sup>113</sup> Тот же самый вопрос ставит «расколдовывание» мира у Вебера (а Лукач и Вебер были очень близки во времена написания «Теории романа»); что важнее в про-

---

112. Lukács, *Theory of the Novel*, pp. 33–44; Лукач, «Теория романа», с. 21.

113. Во избежание недоразумений: слово *productivity* [продуктивность] в «Теории романа» не несет никаких количественных и ориентированных на прибыль коннотаций, характерных для сегодняшнего дня; оно указывает на способность производить новые формы, а не воспроизводить «прообразы». Сегодня, возможно, для перевода лучше подошло бы *creativity* [творчество], чем «продуктивность».

цессе *Entzauberung* [расколдовывание] — тот факт, что «всеми вещами можно в принципе овладеть путем расчета»<sup>114</sup>, или то, что результаты расчета больше не могут «объяснить нам *смысл* мира»?<sup>115</sup>

Что важнее? Невозможно сказать, потому что «расчет» и «смысл» для Вебера несовместимые ценности, так же как «творчество» и «тотальность» у Лукача. Это все та же фундаментальная «иррациональность», которую мы встречали в буржуазной трудовой культуре несколько страниц назад: чем лучше у прозы получается множить конкретные детали, обогащающие наше восприятие мира, чем лучше она *делает свое дело*, тем более неумовимой становится причина этого дела. Производительность или смысл. В следующем столетии произойдет разделение буржуазной литературы на тех, кто хотел делать свое дело еще лучше, чего бы им это ни стоило, и тех, кто, столкнувшись с выбором между производительностью и смыслом, решил избрать смысл.

---

114. Weber, 'Science as a Profession', in *From Max Weber: Essays in Sociology*, edited by H. H. Gerth and C. Wright Mills, Oxford 1958, p. 139; Макс Вебер, «Наука как призвание и профессия» // Макс Вебер, *Избранное*. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013, с. 533.

115. Ibid., p. 142; там же, с. 535.

## ГЛАВА II.

# Серьезный век

### 1. Ключевые слова IV: «серьезный»

НЕСКОЛЬКО лет назад в книге под названием «Искусство описания» Светлана Альперс заметила, что, решив «описывать видимый мир», а не производить «имитации значительных поступков людей», художники Золотого века голландской живописи навсегда изменили судьбу европейского искусства. Вместо великолепных сцен из священной и светской истории (таких как избиение младенцев, о котором упоминает сама Альперс) мы находим натюрморты, пейзажи, интерьеры, виды городов, портреты, карты... Короче говоря, «искусство описания, отличное от нарративного искусства»<sup>1</sup>.

Это изящный тезис; однако, по крайней мере в одном случае — в случае творчества Яна Вермера, — реальным новшеством становится не устранение нарратива, а открытие его *нового измерения*. Возьмите женщину в голубом с рисунка 4. Какая у нее странная форма тела. Может быть, она беременна? И чье письмо она так сосредоточенно читает? Ее муж где-то далеко, как на то указывает карта, висящая на стене? (Но если муж уехал, то...) А открытая шкатулка на переднем плане: письмо лежало в ней, значит, это *старое* письмо, кото-

---

1. Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, IL, 1983, pp. xxv, xx.

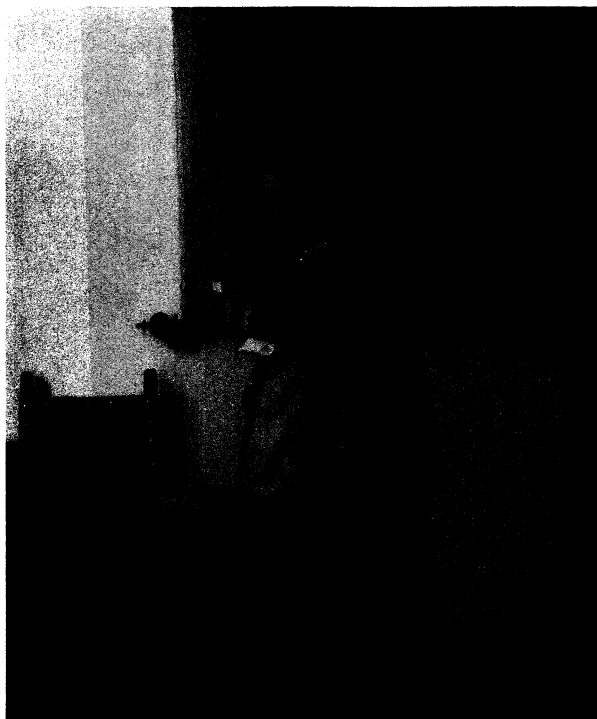


Рис. 4

рое перечитывают, потому что нет новых писем? (У Вермеера так много писем, и они всегда указывают на небольшую историю: то, что читается здесь и сейчас, было написано в другом месте, раньше, посвящено предшествующим событиям — три пространственно-временных слоя на нескольких дюймах холста).

А письмо на рисунке 5, которое служанка только что передала своей госпоже: посмотрите на их взгляды — беспокойство, ирония, сомнение, сообщничество, вы почти что можете разглядеть, как служанка становится госпожой своей

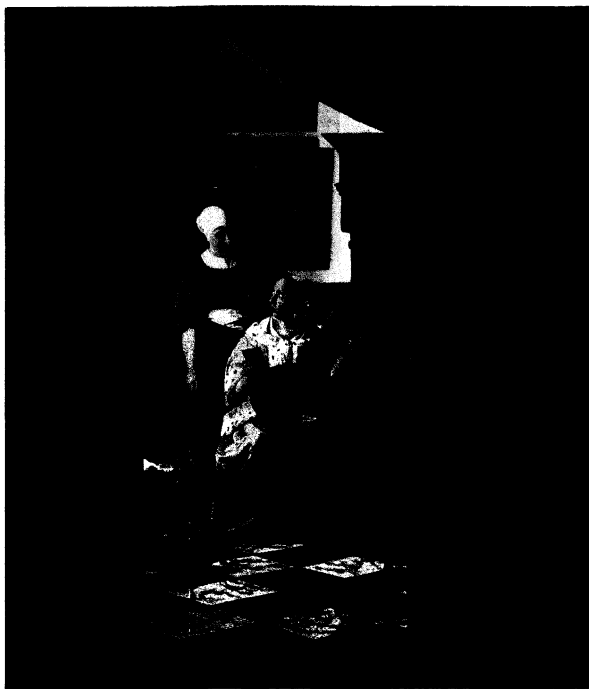


Рис. 5

госпожи. И какое странное скошенное обрамление: дверь, холл, брошенная метла — может быть, кто-то ждет ответа на улице? А что это за улыбка у девушки на лице на рисунке 6? Сколько вина она выпила из графина, стоящего на столе (настоящий вопрос для голландской культуры того времени, и опять-таки вопрос нарративный)? Какие истории рассказывает ей сидящий на первом плане солдат? И *поверила* ли она ему?

Остановлюсь. Хотя и с некоторой неохотой, потому что все эти сцены, что бы ни говорила Альперс, — «значимые человеческие поступки»: сцены из истории, из нарратива. Да, верно, это не великие



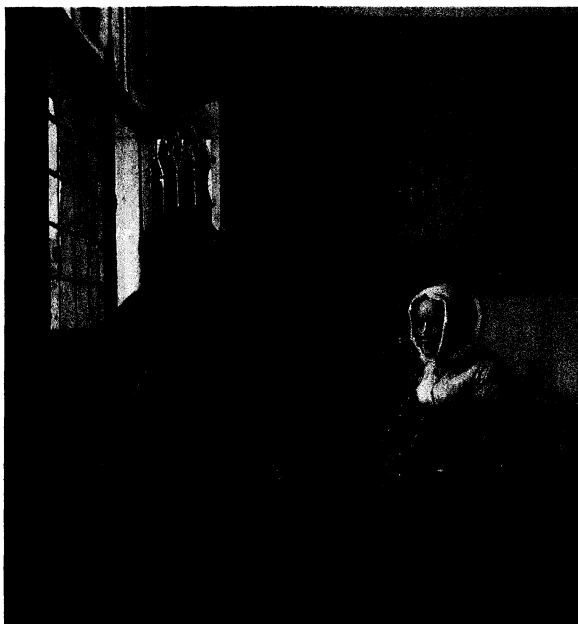


Рис. 6

моменты *Weltgeschichte* [всемирной истории], но нарратив — как об этом была прекрасно осведомлена юная Джордж Элиот, знавшая и об истоках этого в голландской живописи<sup>2</sup>, — состоит не толь-

- 
2. «Я нашла источник чудесной симпатии в этих достоверных картинах монотонного домашнего существования, которым судьба одаривала большинство моих современников гораздо чаще, чем жизнью в роскоши или в абсолютной нищете, трагическими страданиями или деяниями, потрясающими весь мир. Я решительно отворачиваюсь от заоблачных ангелов, пророков, сивилл и героических воинов и обращаю свой взор на старушку, склонившуюся над своим цветочным горшком или вкушающую одинокую трапезу... На эту деревенскую свадьбу в четырех стенах из бурого камня, на которой неуклюжий жених ве-

ко из памятных сцен. Ролан Барт во «Введении в структурный анализ повествовательных текстов» нашел правильную концептуальную рамку для этого вопроса, разделив повествовательные эпизоды на два обширных класса: «кардинальные функции» (или «ядерные функции») и «функции-катализаторы». В данной книге терминология варьируется. Чэтмен в «Истории и дискурсе» использует «ядра» [kernels] и «спутники» [satellites]; я буду использовать «поворотные моменты» [turning point] и «балласт» [fillers], главным образом для простоты изложения. Но терминология не важна, важны только понятия. Барт:

Функция является кардинальной, когда соответствующий поступок открывает <...> некую альтернативную возможность, имеющую значение для дальнейшего хода действия <...> [М]ежду двумя кардинальными функциями всегда можно поместить различные вспомогательные детали; обрастая этими деталями, ядро тем не менее не утрачивает своей альтернативной природы <...> Такие катализаторы сохраняют свою функциональность <...> однако это ослабленная, паразитарная и одномерная функциональность<sup>3</sup>.

Кардинальная функция — это поворотный момент в сюжете; балласт — то, что происходит *между* одним

---

дет в танце плечистую, широколицую невесту, а старшие друзья на них взирают...» (George Eliot, *Adam Bede*, London 1994 (1859), p. 169).

3. Roland Barthes, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives' (1966), in Susan Sontag, ed., *Barthes: Selected Writings*, Glasgow 1983, pp. 265–266; Ролан Барт, «Введение в структурный анализ повествовательных текстов» // Ролан Барт, *Нулевая степень письма*. М.: Академический проект, 2008, с. 367.

и другим поворотными моментами. В «Гордости и предубеждении» (1813) в третьей главе Элизабет и Дарси встречаются, он держится презрительно, она негодует. Первое действие «с возможностями, имеющими значение для дальнейшего хода истории»: она вступает в ним в противоборство. Спустя тридцать одну главу Дарси делает Элизабет предложение, это второй поворотный момент: открылась альтернатива. Еще двадцать семь глав — и Элизабет принимает его предложение: альтернатива закрыта, конец романа. Три поворотных момента: начало, середина и конец. Строгая геометрия, очень характерная для Остин. Но, естественно, между этими тремя сценами Элизабет и Дарси встречаются, разговаривают, слушают и думают друг о друге, и такого рода вещи не просто квантифицировать, но в общем и целом таких эпизодов около 110. Это балласт. Барт прав, он мало что делает; он обогащает и придает нюансы ходу развития действия, но не меняет того, что было задано поворотными моментами. Он и вправду слишком «ослабленный и паразитарный», чтобы что-то изменить; все, что в нем есть, — это люди, которые разговаривают, играют в карты, наносят друг другу визиты, отправляются на прогулку, читают письма, слушают музыку, пьют чай...

Это нарратив, но нарратив повседневности<sup>4</sup>. В этом секрет балласта. Это нарратив, потому что

---

4. В начале XIX столетия семантическое поле «повседневного» — *alltäglich, everyday, quotidien, quotidiano* — движется в сторону обесцвеченной сферы «обычного», «ординарного», «повторяемого» и «частого» по контрасту с более старым и ярким противопоставлением между повседневным и священным. Описать эту неуловимую сферу жизни было одной из целей Ауэрбаха в «Мимесисе», как показывает один из концептуальных лейтмотивов книги о «серьезной имитации повседневного» (*die ernste Nachahmung*

в этих эпизодах всегда содержится доля неопределенности (как Элизабет отреагирует на слова Дарси? согласится ли он отправиться на прогулку с Гардинерами?), но эта неопределенность остается локальной и ограниченной, без долгосрочных «возможностей для дальнейшего хода истории», как сказал бы Барт. В этом отношении балласт во многом функционирует как хорошие манеры, которые так дороги сердцу романистов XIX века. Это механизм, предназначенный для того, чтобы сдерживать «нарративность» жизни, придавать ей упорядоченность, «стиль». С этой точки зрения разрыв Вермеера с так называемой жанровой живописью имеет ключевое значение. В его сценах никто больше не смеется, там в лучшем случае улыбаются, да и то не часто. Обычно фигуры на его картинах такие же спокойные, сосредоточенные, как женщина в голубом, — серьезные. Серьезность как магическая формула, определяющая реализм в «Мимесисе» (уже у Гонкуров в предисловии к «Жермини Ласерте» роман был назван *la grande forme sérieuse* [большой серьезной формой]). Серьезный: «противопоставленный развлечению или погоне за наслаждениями» (OED), *in gegensatz von Scherz und Spasz* [в противоположность шуткам и забавам]

---

*des alltäglichen*). Хотя название, которое Ауэрбах в конечном итоге выбрал для нее, выводит на первый план «имитацию» (*Mimesis*), по-настоящему оригинальная ее черта связана с двумя другими выражениями — «серьезный» и «повседневный», которые играли еще более важную роль в подготовительном исследовании «Über die ernste Nachahmung des alltäglichen» (в котором Ауэрбах также рассматривал «диалектическое» и «экзистенциальное» в качестве возможной альтернативы «повседневному»). См.: *Travaux du séminaire de philologie romane*, Istanbul 1937, pp. 272–273.

(словарь немецкого языка *Grimm*), *alieno da superficialità e frivolezze* [чуждый поверхностности и фриivolности] (словарь итальянского языка *Battaglia*).

Но что именно означает «серьезный» в литературе? В конце второй из «Бесед о „Побочном сыне“» (1757), где *genre sérieux* [серьезный жанр] был введен в европейскую литературу, мы читаем: «Мне остается поставить вам один лишь вопрос: о жанре вашего произведения. Это не трагедия, это не комедия. Что же это такое и как назвать этот жанр?»<sup>5</sup>. На первых страницах третьей беседы Дидро отвечает, определяя новый жанр как «средний жанр» среди «двух крайних жанров». Это важная догадка, по-новому представляющая вековую связь между стилем и социальным классом; к аристократическим высотам трагической страсти и плебейским глубинам комедии класс в середине добавляет стиль, который и сам находится посередине: ни тот и ни другой. Нейтральная проза «Робинзона Крузо»<sup>6</sup>. Однако «промежуточная» форма у Дидро не является *равноудаленной* от обеих крайностей: *серьезный жанр* «ближе к трагедии, чем к комедии», добавляет он<sup>7</sup>, и в самом деле, если обратиться к шедевр буржуаз-

---

5. Denis Diderot, «Entretiens sur le fils naturel», in Denis Diderot, Oeuvres, Paris 1951, pp. 1243ff; Дени Дидро, «Беседы о „Побочном сыне“» // Дени Дидро, *Эстетика и литературная критика*. М.: Художественная литература, 1980, с. 176.

6. Не странно ли, размышляет Диккенс в письме Уолтеру Сэвиджу Лэндору от июля 1856, «что одна из самых популярных книг на свете не содержит в себе ничего, что бы расшемило или заставило плакать? Да, я с определенной уверенностью предполагаю, что с вами никогда не случилось ничего подобного ни над одним пассажем из „Робинзона Крузо“».

7. Diderot, «Entretiens sur le fils naturel», p. 1247; Дидро, «Беседы о „Побочном сыне“», с. 180.



Рис. 7

ной серьезности, каковым является «Площадь Европы» Кайботта (рис. 7), невозможно не ощутить, вместе с Бодлером, что все эти персонажи «только что с похорон»<sup>8</sup>. Серьезное, возможно, не то же самое, что трагическое, да, но оно указывает на нечто мрачное, холодное, невозмутимое, молчаливое, тя-

---

8. Charles Baudelaire, 'The Heroism of Modern Life' (1846), in P. E. Charvet, ed., *Selected Writings on Art and Artists*, Cambridge 1972, p. 105. В «Фортунае и Хасинте» (1887) Перес Гальдос ставит такой же диагноз, но в ином эмоциональном ключе: «Испанское общество льстило себе мыслью о том, что оно „серьезное“, а именно оно начало одеваться как для траура: наша счастливая империя ярких красок исчезла... На нас влияет Северная Европа, и проклятый север навязывает нам серый цвет, который он взял у своего дымного серого неба...» (Harmondsworth 1986, p. 26).

желое, окончательный разрыв с «карнавалом» трудящихся классов. Буржуазия серьезна в своем становлении правящим классом.

## 2. Балласт

Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1796), книга 2, глава 12. Хорошенькая юная актриса Филина флиртует с Вильгельмом на скамейке перед гостиницей, она встает, направляется в дом, бросив ему прощальный взгляд, спустя некоторое время Вильгельм следует за ней, но на пороге гостиницы его останавливает Мелина, директор актерской труппы, которому он уже давно обещал дать денег взаймы. Вильгельм, у которого все мысли только о Филине, обещает дать ему денег в тот же вечер и собирается продолжить свой путь, но его снова останавливают, на этот раз Фридрих, приветствующий его с характерной теплотой... И пробегающий мимо него по лестнице к Филине. Вильгельм в расстройстве уходит в свою комнату, где он находит Миньону, он сух с ней и не проявляет интереса. Миньона огорчена. Вильгельм этого даже не замечает. Он снова выходит. Хозяин гостиницы разговаривает с незнакомцем, искоса поглядывая на Вильгельма...

Гегелевская проза мира, где «единичный человек, чтобы сохранить себя в своей единичности, часто вынужден превращать себя в средство для других людей, служить их ограниченным целям, или же он сам низводит других людей до простых средств, чтобы удовлетворять свои узкие интересы»<sup>9</sup>. Но это проза, в которой горечь фрустрации

---

9. G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, Oxford 1985 (1823–29), vol. I, p. 149; Г. В. Ф. Гегель, *Эстетика*. Т. 1. М.: Искусство, 1968, с. 157.

(Вильгельм, которого дважды задерживают в погоне за удовольствиями) причудливым образом смешивается с мощным ощущением *возможности*. Эти деньги, которые удастся получить Мелине, откроют путь к театральной части романа со знаменитыми обсуждениями драматического искусства, страх потерять Вильгельма усилит страсть Миньоны (и через несколько страниц вдохновит на лирику *Kennst du das Land*), незнакомец у дверей гостиницы готовит визит Вильгельма в замок, где встреча с Ярно, в свою очередь, приведет его в Общество башни. В балласте, который я описал, в действительности ничего такого *не происходит*, это лишь возможности. Но этого достаточно для того, чтобы «разбудить» повседневность, почувствовать в ней биение жизни, открытость; и хотя не все ее обещания будут выполнены (*Bildungsroman* [роман воспитания] в структурном отношении — жанр разочарования), ощущение открытости никогда полностью не исчезает. Это новый, по-настоящему *светский* способ представить себе смысл жизни — рассеянный среди бесчисленного множества мелких событий, хрупкий, с примесью равнодушия или мелочного эгоизма, но тем не менее всегда упрямо наличествующий. Это взгляд, который Гете так никогда и не удастся органично соединить с телеологической стороной *Bildungsroman* (слишком много смысла за один раз в самом конце). Но первый шаг был сделан.

Гете оживляет повседневность за счет ощущения возможности; Вальтер Скотт в «Уэверли» (1814) обращается к повседневным ритуалам прошлого: пение, охота, еда, тосты, танцы... Статичные сцены, немного скучные, но Уэверли — англичанин, он не знает, что предписывают шотландские обычаи, задает неправильные вопросы, понимает людей превратно, оскорбляет их — и тогда рути-



на повседневности оживляется благодаря мелкой нарративной ряби. Нет, в «Уэверли» не так много балласта, как в «Вильгельме Мейстере», атмосфера в нем все еще полуготическая, всемирная история рядом, истории любви и смерти создают всевозможные мелодраматические отголоски. Но внутри мелодрамы Скотту удастся *замедлить* нарратив, увеличивая число пауз, а внутри этих пауз он находит «время» выработать тот аналитический стиль, который, в свою очередь, порождает новый тип описания, где на мир как будто смотрит «бесстрастный наблюдатель»<sup>10</sup>. Этот морфологический переход от балласта к аналитическому стилю, а от него к описанию типичен для литературной эволюции; вступая во взаимодействие с другими частями структуры, новая техника подхлестывает «волну механизмов» (как говорили об индустриальной революции). Одно поколение — и механизмы изменили весь ландшафт.

Бальзак, вторая книга «Утраченных иллюзий» (1839): Люсьен де Рюбампре (наконец!) пишет свою первую статью, которая должна произвести эпохальную «революцию в журналистике». Этого шанса он ждал с самого своего приезда в Париж. Но в этот поворотный момент незаметно вписан еще один эпизод: газете не хватает материалов, ей незамедлительно требуется несколько статей, независимо о чем, лишь бы заполнить несколько страниц, и друг Люсьен идет газете навстречу, садится и пишет. Это платоновская идея балласта: слов, написанных только для того, чтобы заполнить пустое место. Но эта вторая статья оскорбляет группу персонжей, которые после длинного ряда сюжетных

---

10. Walter Scott, *The Heart of Mid-Lothian*, Harmondsworth 1994 (1818), p. 9.

поворотов и перипетий погубят Люсьена. Это бальзаковский «эффект бабочки»: не важно, сколь мелким было исходное событие, в экосистеме большого города действует столько факторов и связей, что его последствия непропорционально умножаются. Между началом и концом действия всегда есть что-то в середине: некое третье лицо, которое «хочет удовлетворить свой низкий интерес», как в «прозе мира» Гегеля, и поворачивает сюжет в непредвиденном направлении. А раз так, то даже самые банальные моменты повседневной жизни становятся в романе главами (что в случае Бальзака не всегда хорошо...).

*Bildungsroman* и горько-сладкая смесь фрустрации и возможности, истории об ухаживаниях и ослабленная нарративность манер; исторический роман и неожиданные ритуалы прошлого; городская многофабульность и внезапное ускорение жизни. Это общее пробуждение повседневности в начале XIX века. Затем, поколение спустя, течение изменило ход. Вот Ауэрбах размышляет над страницей, где описывается, как Эмма и Шарль Бовари обедают — можно ли вообразить более идеальный балласт?

В этой сцене не происходит ничего особенного, как ничего особенного не происходит до нее. Только одно, произвольно взятое мгновение тех регулярно повторяющихся часов, когда мужчина и женщина вместе обедают. Они не ссорятся и не вступают в конфликт... Ничего не происходит, но это «ничего» становится тяжелым, смутным, угрожающим<sup>11</sup>.

---

11. E. Auerbach, *Mimesis*, Princeton, NJ, 1974 (1946), p. 488; Эрих Ауэрбах, *Мимесис*. М.: Прогресс, 1976, с. 482. Страницы, посвященные Флоберу, открывают эссе 1937 г. «Über die

Тяжелая повседневность. Потому что Эмма вышла замуж за посредственность? И да и нет. Да, потому что Шарль, конечно, — обуза в ее жизни. И нет, потому что, даже когда она удаляется от него, как во время двух прелюбодеяний — с Рудольфом, а затем с Леоном, Эмма сталкивается с «той же самой пустотой жизни в браке», с теми же «регулярно повторяющимися часами», во время которых не происходит ничего существенного. Это резкое превращение «приключения» в банальность выделяется еще ярче на фоне другого романа об адюльтере — «Фанни» Эрнеста Фейдо (1858), который тогда часто вспоминали в связи с «Госпожой Бовари», но который в действительности является полной его противоположностью: в нем происходят постоянные колебания между экстазом и отчаянием, постыдными подозрениями и небесным блаженством, которые передаются в неизменно гиперболической манере. Разительный контраст с тщательной нейтральностью «Госпожи Бовари» с ее тяжеловесными, неуклюжими предложениями («они — *вещи*»: Барт), ее «тоном гармоничной серости» (Патер), *éternel imparfait* [вечным имперфектом] (Пруст). Имперфект: глагольное время, которое не обещает сюрпризов, время повторения, обыденности, фона, но фона, который стал *важнее, чем первый план*<sup>12</sup>. Че-

---

ernste Nachahmung des alltäglichen», которое я упоминал выше; сегодня, когда мы открываем «Мимесис», первые тексты, которые нам в нем встречаются, — это «Одиссея» и Библия; в концептуальном отношении, однако книга начиналась с балласта в «Госпоже Бовари», благодаря которому у Ауэрбаха и родилась идея «серьезного настоящего».

12. «Романы Флобера и в целом нарративы реализма и натурализма отмечены очень четким преобладанием *имперфекта* в повествовательных частях... фон становится бо-

рез несколько лет в «Воспитании чувств» даже 1848, *annus mirabilis* [год чудес], не помогает стряхнуть всеобщее оцепенение: что по-настоящему незабываемо в романе, так это не «неслыханная» революция, но то, как быстро все сворачивается и возвращаются общие места, мелочный эгоизм, вялые бесцельные грезы...

Фон, завоевывающий первый план. Действие следующей главы нашей книги разворачивается в Британии, в маленьком провинциальном городе, которым, кажется, управляет второй закон термодинамики: едва заметное охлаждение всеобщей горячности, как пишет Джордж Элиот, вело к тому, что «люди принимали усредненную форму и их можно было упаковывать оптом»<sup>13</sup>. В этом отрывке она размышляет о молодом враче, который навел ее на фантастическую мысль написать историю жизни, целиком разрушенной балластом: «безрадостные уступки мелким домогательствам обсто-ятельств, что чаще становятся историей гибели, чем любая судьбоносная сделка»<sup>14</sup>. Печально, Лид-

---

лее значимым, а передний план — менее», — так писал Харальд Вайнрих в своей выдающейся работе «*Tempus*» (Harald Weinrich, *Tempus*, 1964, 2nd edn, Stuttgart 1971 [1964], pp. 97–99). В дальнейшем Вайнрих добавляет, что глагольные времена, характерные для фона и тем самым для балласта («*imparfait de rupture*» во французском и *-ing*-овые формы в английском») начинают распространяться около 1850 года (ibid., pp. 141–142). Первый взгляд на 3500 (английских) романов из «Литературной лаборатории» подтверждает гипотезу Вайнриха: прошедшее продолженное, которое приходилось всего 6 раз на каждые 10 000 слов в самом начале XIX в., вырастает до 11 случаев к 1860 г. И до 16 к 1880 г.

13. George Eliot, *Middlemarch*, Harmondsworth 1994 (1872), pp. 144–145 (Перевод мой. — *Примеч. пер.*).

14. Ibid, 782–783.

гейт не продает душу, он просто теряет ее в лабиринте мелких событий, которые он даже не признает *в качестве* таковых — и при этом они решают его судьбу<sup>15</sup>. По приезде в город Лидгейт — необычный молодой человек, несколько лет спустя он тоже «принял усредненную форму». Ничего особенного не произошло, как сказал бы Ауэрбах, и в то же время все случилось.

Наконец, в первый год нового столетия появляется квинтэссенция буржуазной жизни в «Будденброках» Томаса Манна: ироничные и пренебрежительные жесты Тома, рассудительные слова бюргеров Любека, наивное волнение Тони, мучительная домашняя работа Ганно... Возвращаясь на каждой странице благодаря технике лейтмотива, балласт у Манна теряет последние остатки нарративной функции, чтобы стать просто-напросто *стилем*. Все здесь приходит в упадок и умирает, как у Вагнера, но слова лейтмотива остаются, потихоньку делая Любек и его жителей незабываемыми; подобно семейной книге Будденброков, где «полное уважительное значение придавалось даже самым скромным событиям». Слова, прекрасно обобщающие глубочайшую серьезность, с которой буржуазный век взирал на свое повседневное существование — и которая наводит на некоторые дополнительные размышления.

---

15. «Средины и опосредования, то, что в тексте называется «медиумами» («неприветливый», «мелкий», «запутанный», «смутный и замусоренный»), уклоняются от исполнения предписанной функции чистой траты времени или катализатора, и фактически отклоняются от концовки, к которой они, как предполагается, должны стремиться» (D. A. Miller, *Narrative and Its Discontents*, Princeton 1981, p. 142).

### 3. Рационализация

Какой быстрый переход. Около 1800 года балласт пока еще редкость, сто лет спустя он повсюду (Гонкуры, Золя, Фонтане, Мопассан, Гиссинг, Джеймс, Пруст...). Вы думали, что читаете «Миддлмарч», но нет, вы читали огромное скопище балласта, который в конце концов стал единственным нарративным изобретением целого столетия. А если столь скромный нарративный прием получил столь широкое и быстрое распространение, в буржуазной Европе должно было быть нечто такое, что с нетерпением ожидало его появления. Но что? Странная книга эти «Будденброки», написал один читатель Томасу Манну: так мало чего происходит, я вроде бы должен заскучать, но нет, мне не скучно. Это *в самом деле* странно. Как повседневность сумела стать интересной?

Чтобы найти ответ на этот вопрос, мы должны заняться «обратным проектированием» [reverse engineering]; «обратным» в том смысле, что решение дано и нам нужно в обратном порядке добраться до проблемы: мы знаем, *как* был устроен балласт, и теперь нам нужно понять, *почему* он так устроен. А по ходу дела изменится наш горизонт. Если то, как устроен балласт, можно увидеть в живописи, романах и нарративной теории, то ответ на вопрос, почему он так устроен, лежит вне литературы и искусства, в сфере частной жизни буржуа. Началось все опять-таки с голландского золотого века, когда впервые нашла свою форму та частная сфера, в которой мы живем и по сей день, когда дома стали более комфортабельными (опять это слово), увеличилось число дверей и окон, а также дифференцировались функции комнат, в результате чего одна

из них стала специализироваться именно на повседневной жизни — гостиная, *living* или *drawing room* (на самом деле *with-drawing room*, куда, как объяснил Питер Берк, господа уходили от своих слуг, чтобы насладиться таким новшеством, как «свободное время»)<sup>16</sup>. Комната у Вермеера и в романах — Гете, Остин, Бальзака, Элиот, Манна... Защищенное, но в то же время открытое пространство, готовое порождать все новые истории каждый день.

Но это история, пересекающаяся с растущей *размеренностью* частной жизни. Фигуры у Вермеера чистые, аккуратно одетые, они вымыли стены, полы, окна; научились читать, писать, понимать карты, играть на лютне и клавесине. У них много свободного времени, да, но они пользуются им так осмотрительно, как будто все время *работают*: это означает, что над жизнью должно господствовать «то, что возвращается вспять систематически и регулярно», — пишет молодой Лукач в статье «Буржуазность и *l'art pour l'art*»:

то, что надо повторять по велению долга; то, что нужно делать без оглядки на удовольствие или неудовольствие. Другими словами: господство порядка над настроением, прочного над

---

16. Свободное время — это важнейшее условие «полного приобщения к ценностям и практикам буржуазной культуры», — пишет Юрген Кока в отрывке, который можно прочесть в качестве описания мира Вермеера. — Очевидно, что требуется стабильный доход выше среднего... жена и мать, а также дети должны быть до некоторой степени освобождены от потребности работать... много места (функционально специализированные комнаты в доме или в квартире) и времени для занятий культурой и досуга» (Jürgen Kocka, 'The European Pattern and the German Case', in Jürgen Kocka and Allan Mitchell, eds, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, Oxford 1993 [1988], p. 7).

преходящим, спокойного труда над гениальностью, которая питается ощутительными сенсациями<sup>17</sup>.

*Die Herrschaft der Ordnung über die Stimmung* [господство порядка над настроением]. Тень Вебера. Именно «склонность к упорядоченной работе и рациональному стилю жизни», о которой писал Кока, и «скрытые ритмы» (Эвиатар Зерубавель) этой регулярно повторяемой деятельности — приемов пищи, графиков конторской работы, уроков фортепьяно, поездок на работу — придают методичность «непосредственным чертам повседневной жизни»<sup>18</sup>. Это «хорошие», «здоровые» доходы — небольшие, но регулярные и получаемые благодаря усердному вниманию к детали, — о которых писал Баррингтон Мур применительно к викторианской Англии<sup>19</sup>; «приручение случайности» (Иэн Хэкинг) статистикой XIX века или неудержимое распространение таких слов (и связанных с ними дел), как «нормализовать», «стандартизировать»...<sup>20</sup>

---

17. Georg Lukács, 'The Bourgeois Way of Life and Art for Art's Sake: Theodor Storm', in Georg Lukács, *Soul and Form*, New York 2010 (1911); Георг Лукач, «Буржуазность и *l'art pour l'art*» // Георг Лукач, *Душа и формы*. М.: Логос-Альтерра, 2006, с. 106.

18. Weber, *Protestant Ethic*, p. 154; Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. III.

19. Barrington Moore, Jr, *Moral Aspects of Economic Growth*, Cornell 1998, p. 39.

20. Согласно OED, *normal* в значении «упорядоченный, обычный, типичный, ординарный, конвенциональный» входит в английский язык в конце XVIII столетия и получает распространение около 1840 года; *normalize* [нормализовать] и *standardize* [стандартизировать] появляются чуть позднее, во второй половине XIX столетия.



Почему балласт появляется в XIX веке? Потому что он предлагает *нарративное удовольствие, совместимое с новой размеренностью буржуазной жизни*. Балласт находится с рассказыванием историй в тех же отношениях, что комфорт — с физическим удовольствием: удовольствие сокращается, приспособляясь к повседневной деятельности чтения романа. «В самом деле, произошла большая перемена в основном занятии правящей части человечества, — пишет Уолтер Бэджет. — Прежде она проводила свое время либо занимаясь возбуждающей деятельностью, либо предаваясь неодухотворенному отдыху. Феодальному барону было нечем заняться в промежутке между войной и охотой (и то и другое — крайне воодушевляющие вещи) и тем, что называлось „бесславной праздностью“. Современная жизнь скупа на возбуждение, но полна непрекращающейся тихой деятельности»<sup>21</sup>.

Непрекращающаяся тихая деятельность — именно так работает балласт. Здесь есть глубокое сходство с «ритмом континуальности», которые мы нашли в микронарративных последовательностях у Дефо. В обоих случаях, или, точнее, в обоих *масштабах*, в предложении в «Робинзоне Крузо» и в эпизоде романа XIX века, мелкие вещи становятся значимыми, не переставая быть «мелкими»; они становятся *нарративными*, не переставая быть *повседневными*. Распространение балласта превращает роман в «спокойную страсть», если вернуться к прекрасному оксюморону, который Хиршман использовал применительно к экономическому интересу, или в один из аспектов веберовской «рационализации» — процесса, начинающегося в эконо-

---

21. Walter Bagehot, *The English Constitution*, Oxford 2001 (1867), pp. 173–174.

мике и в системе управления, но в конечном счете захватывающего и сферу свободного времени, частной жизни, чувств, эстетики (в последней части «Хозяйства и общества» есть анализ языка музыки). Или же так, в конце концов: балласт *рационализует романский мир*, превращая его в такой мир, в котором сюрпризы — редкость, приключений стало меньше, а чудеса не происходят вовсе. Балласт — величайшее изобретение буржуазии не потому, что он ввел в роман торговлю или промышленность или другие буржуазные «реалии» (не ввел), но потому, что через него логика рационализации *проникает в сам ритм романа*. На пике его влияния даже культурная индустрия поддается его очарованию: домашняя «логика» Шерлока Холмса, превращающая кровавое убийство в «серию лекций»; невероятные миры, в которых «научная» фантастика устанавливает подробные законы; мировой бестселлер «Вокруг света за 80 дней», посвященный пунктуальности в планетарных масштабах, в котором герой живет согласно расписанию, как бенедиктинский монах жил согласно своему *horarium* [распорядку]...<sup>22</sup>

Но роман не просто история. События и действия, важные и неважные, находят словесное выражение, становятся языком, стилем. Что же происходит в этой области?

---

22. *Punctuality* [пунктуальность] — конечно же, еще одно типично буржуазное ключевое слово: столетиями указывая на такие понятия, как «точность», «формальность» или «строгость», оно сместилось в сторону «точного соблюдения назначенного времени» в XIX столетии, когда фабрики и железные дороги с их четкими расписаниями стали навязывать новое значение.

## 4. Проза III: принцип реальности

«Миддлмарч». Доротея в Риме, плачет, сидя у себя в комнате: незащищенная, как пишет Элиот, перед лицом этого «непостижимого Рима»:

Руины и базилики, дворцы и колоссы, расположившиеся посреди убогого настоящего, где все, что было живого и теплокровного, казалось, погрузилось в глубокое вырождение суеверия, отторгнутого от благочестия; смутная, но все еще страстная жизнь Титанов, смотрящая и рвущаяся со стен и потолков; долгие виды белоснежных мраморных фигур, чьи глаза, кажется, сохранили монотонный свет чужого мира: все эти обширные обломки честолюбивых идеалов, чувственных и духовных, вперемежку со знаками нынешнего забвения и упадка, поначалу ударили ее как будто электрическим током, а потом обрушились с болью из-за избытка путаных идей, которая перекрывает поток эмоций<sup>23</sup>.

Восемьдесят девять слов, соединившихся вместе, чтобы образовать одно гигантское подлежащее этого предложения, и тщедушное местоимение «ее» как их единственный объект. Диспропорцию между Римом и Доротеей лучше и выразить невозможно — да и вообще нельзя было бы выразить без той точности, которая так характерна для прозаического стиля Элиот. Руины и базилики «расположившиеся» в настоящем, которое «убого», и где все живое (лучше «живое и теплокровное») погружается (нет, «кажется, погрузилось») в вырождение, которое «глубоко» и чье «суеверие» «отторгнуто

---

23. Eliot, *Middlemarch*, p. 193 (Перевод мой. — *Примеч. пер.*).

от благочестия». Каждое слово изучено, взвешено, оценено, отшлифовано. «Никогда еще я не испытывала такого страстного желания узнать имена вещей, — пишет Элиот в своем дневнике в Илфракомбе в 1856 году. — Это желание — часть склонности, которая теперь постоянно растет во мне, — избавившись от неясности и неточности, выйти на свет четких, ярких идей»<sup>24</sup>. Избавление от неясности и неточности — это и есть второй семантический слой «серьезности»: связанный с тем, кто „s'applique fortement à son objet“ [усердно занимается своим предметом], как это сформулировано в слове Литтре (вспоминается вермееровская женщина в голубом с ее сосредоточенным лицом юной Мэри Энн Эванс [настоящее имя Джордж Элиот]). Шлегель пишет в «Атенеуме»: «Серьезность имеет определенную цель, важнейшую среди всех возможных; она не может пробавляться пустяками и обманывать себя, она преследует свою цель неустанно, пока не достигнет ее вполне»<sup>25</sup>. Это чувство ответственности в профессиональной этике; призвание специалиста, который — как рассказчик у Элиот, этот специалист по языку, — целиком отдается выполнению своей задачи. А это, как объяснит Вебер, — не просто *внешний* долг: призвание современного ученого — и художника — так «тесно» переплетается с процессом специализации, что он становится убежден, что «вся его судьба зависит от того, правильно ли он делает это вот предположение в этом

---

24. George Eliot, 'Ilfracombe, Recollections, June, 1856', in *George Eliot's Life: As Related in Her Letters*, New York 1903, p. 291.

25. Friedrich Schlegel, *Lucinde and the Fragments*, Minneapolis, MN, 1971, p. 231; Фридрих Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика*. Т. 1. М.: Искусство, 1983, с. 312–313.

месте рукописи...»<sup>26</sup>. Вся его судьба! Тут вспоминается, конечно, *mot juste* [точное слово] Флобера и прохладная оценка его стиля у Тибодэ: «не свободный, чудесный дар, но плод дисциплины, которого он достиг весьма поздно»<sup>27</sup>. (И Флобер знал это: «Эта книга, — писал он Луи Буйе 5 октября 1856 года, когда увидел отпечатанную „Госпожу Бовари“, — свидетельствует больше о терпении, чем о гениальности — о труде больше, чем о таланте».

Труда больше, чем таланта. Таков роман XIX века. и не только роман. «Итак, озарение, экспромт, — говорит дьявол в «Докторе Фаустусе» Манна:

каких-нибудь три, четыре такта, не больше, правда? Все остальное — обработка, усидчивость. Верно ведь? Хорошо-с. Но мы-то натасканы в литературе, мы сразу замечаем, что экспромт не нов, что больно уж он отдает то Римским-Корсаковым, то Брамсом. Что делать? Давай менять. Но измененный экспромт — разве ж это экспромт? Возьми бетховенские черновики! Тут уж от тематической концепции, как она дана богом, вообще ничего не остается. Он видоизменяет ее и приписывает: «Meilleur». Как мало доверия к божественному дару, как мало уважения к нему в этом отнюдь еще не восторженном «Meilleur»<sup>28</sup>.

*Meilleur* [лучше]. Элиот, должно быть, шептала это слово. А когда перечитываешь эту страницу

---

26. Max Weber, 'Science as a Vocation', pp. 135, 137; Макс Вебер, «Наука как призвание и профессия», с. 529.

27. Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, Paris 1935 (1922), p. 204.

28. Thomas Mann, *Doktor Faustus*, New York 1971 (1947), p. 237; Томас Манн, «Доктор Фаустус» // Томас Манн, *Полное собрание сочинений в 10 т.* Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960, с. 310.

ее великого романа, задаешься вопросом, а стоило ли оно того? «...А потом обрушились с болью из-за избытка путаных идей, которая перекрывает поток эмоций»: кто может следовать — кто может *понять* — эти предложения, не потерявшись в этом лабиринте точности? Вспомним Дефо: там проблема с «четкой определенностью и ясной понятностью» прозы заключалась в том, что по мере нарастания «локальной» точности общий смысл страницы делался непрозрачен: множество ясных деталей, складывающихся в весьма туманное целое. Здесь проблема становится более радикальной: у Элиот такое сильное аналитическое призвание, что *сами детали* могут затруднять понимание. А она все добавляет и добавляет наречия, причастия, придаточные, уточнения. Зачем? Почему точность становится гораздо важнее смысла?

«Какие преимущества дает купцу двойная бухгалтерия!» — читаем мы на знаменитых страницах первой книги «Годов учения Вильгельма Мейстера»:

Это одно из прекраснейших изобретений ума человеческого, и всякому хорошему хозяину следует ввести ее в свой обиход. Порядок и точность усугубляют стремление копить и обретать. Человеку, плохо ведущему дела, неразбериха на руку; ему не хочется подводить счет своим долгам. Зато для хорошего человека нет лучше улады, как ежедневно подсчитывать, насколько прибыло его благосостояние. Даже если случится неудача, она, конечно, огорчит его, но не испугает; он сразу прикинет — сколько скопленных барышей можно положить на другую чашу весов<sup>29</sup>.

---

29. Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, p. 18  
И. Ф. Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера», с. 30–31.

Одно из прекраснейших изобретений... По экономическим причинам, конечно же, но также, а может быть, и еще больше, по этическим: потому что точность двойной бухгалтерии заставляет людей смотреть фактам в лицо, всем фактам, включая неприятные, скорее даже так — *в особенности* неприятные<sup>30</sup>. Результатом стало то, что многие рассматривали в качестве морального урока истории: «нечто более зрелое, более смелое, лучше подготовленное к тому, чтобы столкнуться лицом к лицу с неотлакированной действительностью», как выразился Чарльз Тейлор<sup>31</sup>; зрелость «мужественного самоотречения, когда спекуляция потерпела крах, а обманчивые иллюзии намеренно разрушены», добавляет Лоррен Дастон<sup>32</sup>. Принцип реаль-

---

30. Это то, чему никогда так и не научится Эмма Бовари, зеркальное отражение буржуа XIX века. Незадолго до своей гибели «время от времени она пыталась проверить счета. Но тогда открывались такие страшные вещи, что она вся холодела. Она пересчитывала, быстро запутывалась, бросала и больше уж об этом не думала» (Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Harmondsworth 2003 [1857], p. 234; Гюстав Флобер, *Госпожа Бовари*. М.: Художественная литература, 1989, с. 251). В ее защиту можно напомнить, что незадолго до того, как превратиться в финансовый миф XIX века, братья Ротшильды обменивались возбужденными письмами на предмет полного хаоса в их счетах («Ради Бога, такие серьезные сделки должны производиться аккуратно!») и спрашивали себя, миллионеры они или банкроты, «Мы живем как пьяные», меланхолически заметил Майер Амшель. См.: Niall Ferguson, *The House of Rothschild: Money's Prophets 1798–1848*, Harmondsworth 1999, pp. 102–103.

31. Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, MA, 2007, p. 365.

32. Lorraine Daston, 'The Moral Economy of Science', *Osiris*, 1995, p. 21. «Самоотречение», о котором пишет Дастон, в буквальном смысле вписано в развитие системы двойной бухгалтерии, от первоначальных записей, очень похожих на записи в дневнике, когда индивиды, вступающие

ности. Учитывая рост зависимости каждого аспекта его жизни от рынка, пишут Дэвидофф и Холл, среднему классу пришлось научиться держать свой доход под контролем и обращаться за помощью к «бухгалтерским книгам», которыми его снабжала издательская индустрия, что в конечном счете наложило свой отпечаток на все остальное его существование, как в случае Мэри Янг, которая с 1818 по 1844 год вместе с хозяйственными счетами вела «что-то вроде книги учета прибылей и убытков в семейной и общественной жизни» — «болезней и прививок детей <...> подарков и писем, полученных и отправленных, вечеров, проведенных дома... визитов, нанесенных и полученных...»<sup>33</sup>.

Третья сторона серьезности: *ernste Lebensführung* [серьезный образ жизни] — краеугольный камень буржуазного существования у Манна. Наряду с этической уравновешенностью, профессиональной концентрацией специалиста, серьезность возникает здесь как своего рода сублимированная честность в делах — «почти религиозное уважение к фактам» семейной книги Будденброков, перенесенное на жизнь в целом: надежность, методичность, аккуратность, «порядок и ясность», *реализм*. В значении принципа реальности, конечно же: где примирение с реальностью из необходимости, каковой оно всегда является, превращается в «принцип», ценность. Сдерживание своих сиюминутных желаний — это не просто подавление, это *культура*. Представление может дать сцена из «Робинзона

---

в транзакцию, были еще людьми из плоти и крови, до постепенного стирания всех конкретных следов, в результате чего все превращается в серию абстрактных чисел.

33. Leonore Davidoff and Catherine Hall, *Family Fortunes: Men and Women of the English Middle Class, 1780–1850*, London 1987, p. 384.



Крузо» с его характерным чередованием желаний (жирный шрифт), трудностей (подчеркивание) и решений (курсив):

Впервые выйдя наружу, я открыл, что на острове водятся козы, что доставило мне глубокое удовлетворение; но затем проявилось то несчастное для меня обстоятельство, что они были столь пугливыми, хрупкими и быстроногими, что мне труднее всего на свете было до них добраться. Но меня это не смутило, поскольку у меня не было сомнений, что время от времени мне удастся подстрелить одну, как оно вскоре и случилось, ибо после того, как я немного изучил их повадки, я устроил на них засаду: я смотрел, не видят ли они меня в долине, когда они были на скалах, они бы убежали от меня в ужасном страхе; но если они паслись в долине, а я был на скалах, они меня не замечали, из чего я заключил, что из-за положения их глаз их взгляд был настолько устремлен вниз, что они даже не видели предметы, которые были над ними... Первым выстрелом, который я сделал, я убил козу, которая была с маленьким козленком, что меня ужасно опечалило; но когда коза упала, козленок так и остался стоять возле нее до тех пор, пока я не подошел и не забрал ее, и не только, но и когда я взвалил убитую козу себе на плечи, он последовал за мной на мой огороженный участок, на котором я устроил запруду, и я взял его на руки и перенес к себе **в надежде, что смогу его приручить; но он ничего не ел, поэтому я был вынужден убить его и съесть**<sup>34</sup>.

Семь «но» на дюжину строк. «Воля, упрямая, непреклонная, негибкая воля — вот высшее британское качество», пишет *Revue des deux mondes*

---

34. Defoe, *Robinson Crusoe*, p. 79.

в 1858 году в статье с показательным названием «О серьезном и романическом в английской и американской жизни»; и эта страница, тоже изобилующая противительными предложениями, хотя это и не мешает Робинзону достигать своих целей, с лихвой подтверждает этот тезис. Все изучается *sine ira et studio* [без гнева и пристрастия], как в максиме Тацита, которой Вебер решил резюмировать процесс рационализации; каждая проблема поддается на отдельные элементы (направление взгляда коз, положение Робинзона на местности) и решается за счет методического координирования целей и средств. Аналитическая проза раскрывает свои прагматические истоки, где-то между природой Бэкона (которой можно овладеть только путем подчинения) и бюрократией Вебера с ее «исключением любви, ненависти и всех чисто личных, иррациональных и эмоциональных элементов, которые не поддаются расчету». Флобер: писатель, для которого «объективная обезличенность» веберовского бюрократа — «чем он совершеннее, тем более он „бесчеловечнее“»<sup>35</sup> — была целью жизни.

Чем он совершеннее, тем бесчеловечнее. Есть своего рода аскетический героизм в погоне за этим понятием — как в аналитическом кубизме, серийной музыке или Баухаузе начала XX века. Но одно дело стремиться к бесчеловечной обезличенности в элитной лаборатории авангарда, которая получает исключительные фаустовские награды; совсем другое — представлять ее в качестве общей социальной судьбы, как это делает подобная литература; в этом случае принцип реальности как «краха спекуляции» скорее всего отсылает к мучитель-

---

35. Max Weber, *Economy and Society*, New York 1968 (1922), vol. III, p. 975.

ной утрате без видов на компенсацию. В этом парадокс буржуазного «реализма»: чем радикальнее и яснее его эстетические достижения, тем труднее жить в мире, который он описывает. Может ли это по-настоящему стать основой для широкой социальной гегемонии?

## 5. Описание, консерватизм, *Realpolitik*

«Объективная» безличность — вот удачная формула аналитического стиля романов XIX века. Объективная, конечно, не в том смысле, что фильтр репрезентации внезапно стал прозрачным, но потому что субъективность писателя была отеснена на задний план. Объективность возрастает, *потому что субъективность уменьшается*. «Объективность — это подавление какого-то аспекта самости», пишут Дастон и Гэлисон в «Объективности»<sup>36</sup>; а вот что пишет Ханс-Роберт Яусс:

Процветающая историография XIX века <...> следовала принципу, согласно которому историк должен самоустраниться, чтобы история могла рассказать о себе. Поэтика этого метода ничем не отличается от поэтики жанра, ставшего апогеем развития тогдашней литературы, — исторического романа. Тьерри, Баранта и других историков 1820-х годов особенно поразило в романах Вальтера Скотта то, что рассказчик в историческом романе полностью остается на заднем плане<sup>37</sup>.

---

36. Lorraine Daston and Peter Galison, *Objectivity*, New York 2007, p. 36.

37. Hans Robert Jauss, 'History of Art and Pragmatic History', in *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, MN, 1982, p. 55.

Рассказчик на заднем плане. Возьмем «Замок Рэкрен-т», (квази)исторический роман 1800 года, написанный Марией Эджворт, чье творчество было признано Вальтером Скоттом в «Общем предисловии» 1829 года в качестве образца для серии его романов. Рассказчик в «Замке Рэкрен-т» — старый доверенный слуга-ирландец, Тэйди Квирк, что позволяет Эджворт перекинуть мостик между прошлым и настоящим, между «здесь» ее большой английской читательской аудитории и «там» ее ирландской истории. Наполовину униженный, наполовину двуличный, всегда остроумный и живой, Тэйди придает роману его очарование, но уж точно не потому, что «позволяет ему самостоятельно рассказывать свою историю». Вот описание из романа Эджворт, за которым следует описание из «Кеннелворта» Вальтера Скотта (1821), где присутствие одного и того же центрального объекта (злодея-еврея со всеми клише, которые эта фигура призвана автоматически вызвать) исключает тематическое происхождение стилистических различий:

Я первым смог увидеть невесту; потому что, когда дверцы кареты распахнулись, как только она опустила ногу на ступеньку, я сунул ей огонь в лицо, чтобы его осветить, отчего она закрыла глаза, но я смог полностью разглядеть остальную ее фигуру и был немало потрясен, потому что в этом свете она была ненамного лучше арапки и казалась калекой...<sup>38</sup>

Астролог был крохотным человечком; он казался очень старым из-за длинной белой бороды, струившейся по черной одежде до шелково-

---

38. Maria Edgeworth, *Castle Rackrent* (1800), in *Tales and Novels*, New York 1967 (1893), vol. IV, p. 13.

го пояса. Почтенная седина убеляла его голову. Но его брови были столь же темными, как и оттененные ими острые, пронзительные черные глаза, и эта особенность придавала облику старика дикий и своеобразный характер. Щеки его были свежи и румяны, а глаза зоркостью и даже свирепостью напоминали крысиные глазки<sup>39</sup>.

В «Замке Рэкрент» Тэйди физически вторгается в сцену (Я первым смог увидеть невесту <...> я сунул ей огонь в лицо... я смог полностью разглядеть) и проецирует свои эмоции на событие (она была ненамного лучше арапки... был немало потрясен); цель отрывка скорее в том, чтобы передать его субъективные реакции, чем ввести новый персонаж как таковой. У Скотта, наоборот, сцена объективируется главным образом через физические детали: борода определяется эмоционально нейтральным прилагательным, ее длина измеряется в сравнении с обычной одеждой, о которой сообщается, какого она цвета и из какого материала. Там и тут все еще вспыхивают эмоциональные искры (дикий характер... глаза напоминали крысиные глазки), но в «Кенилворте», хотя астролог у Скотта гораздо более зловещая фигура, чем невеста у Эджворт, решающая точка — *аналитическая презентация* героя, а не его эмоциональная оценка. Важна точность, а не интенсивность. Так что Яусс прав: у Скотта историк самоустраняется и история (как кажется) сама рассказывает свою собственную историю. Но «история» здесь не совсем верный термин, потому что аналитически-безличный стиль гораздо больше характерен для *описаний* Скотта, чем для собственно повествования. А отсюда выте-

---

39. Walter Scott, *Kenilworth*, Harmondsworth 1999 (1821), p. 185.

кает другой вопрос: что делало описания такими интересными для читателей XIX века? Балласт уже замедлил ритм романа, так ли необходимо было *еще одно* замедление?

Ответ может быть найден не столько у Скотта, сколько у Бальзака. У госпожи Воке, пишет Ауэрбах, «физические признаки и их моральное значение не разграничиваются», говоря более обобщенно, Бальзак не только:

представлял людей, чью судьбу он рассказывал, в точно очерченных рамках исторической и общественной ситуации <...> он полагал эту связь совершенно необходимой; всякое жизненное пространство становилось у него определенной нравственно-чувственной атмосферой, которая пронизывает пейзаж, квартиру, мебель, посуду, тело, характер, манеры, взгляды, деятельность и судьбу человека...<sup>40</sup>

Связь между людьми и вещами, полагаемая «необходимой»: логика описаний у Бальзака та же, что и в самой влиятельной идеологии его времени — консерватизме. Адам Мюллер «рассматривает вещи как продолжение органов человеческого тела», пишет Маннгейм, почти как Ауэрбах об «Отце Горио»: «слияние человека и вещи», «четкие, жизненно важные взаимные отношения» между собственником и собственностью<sup>41</sup>. А само это слияние возникает в связи с другим краеугольным камнем консерватизма — радикальным подчинением настоящего прошлому: «консерватор смотрит [на настоящее]

40. Auerbach, *Mimesis*, pp. 471, 473; Ауэрбах, *Мимесис*, с. 465, 467–468.

41. Karl Mannheim, *Conservatism: A Contribution to the Sociology of Knowledge*, New York 1986 (1925), pp. 89–90.

просто как на *последнюю стадию в развитии прошлого*»<sup>42</sup>, пишет Маннгейм; Ауэрбах использует почти те же самые слова: Бальзак «подходит к современности <...> как к процессу, *коренящемуся в истории* <...> воссоздаваемая им атмосфера и люди, будущи людьми современности, всегда представлены как феномены, *творимые историческими событиями, зависящие от исторических сил*»<sup>43</sup>. В равной мере и в политической философии, и в литературной репрезентации настоящее становится осадком истории, тогда как прошлое, вместо того чтобы просто исчезнуть, обращается в нечто видимое, твердое, *конкретное*, если вспомнить другие ключевые слова консервативной мысли и риторики «реализма».

Описания в XIX веке стали аналитическими, безличными, вероятно, даже «бесстрастными», как однажды выразился Скотт. Но параллель с консерватизмом подсказывает, что, хотя то или иное индивидуальное описание и может быть относительно нейтральным, описание как *форма* вовсе не было нейтральным: оно производило эффект

---

42. Mannheim, *Conservatism*, p. 97.

43. Auerbach, *Mimesis*, p. 480; Ауэрбах, *Мимесис*, с. 474. В качестве примера персонажа, «творимого историческими событиями», можно привести портрет из «Утраченных иллюзий»: «Жером-Николя Сешар *лет тридцать* не расставался со знаменитой муниципальной треуголкой, в ту пору еще встречавшейся кое-где в провинции на голове муниципального барабанщика. Жилет и штаны его были из зеленоватого бархата. Он носил *старый* коричневый сюртук, бумажные полосатые чулки и башмаки с серебряными пряжками. Подобный наряд, *выдавший в буржуа простолудина*, столь соответствовал его порокам и привычкам <...> что казалось, старик родился одетым» (курсив мой. — Ф. М.) (Оноре де Бальзак, «Утраченные иллюзии» // Оноре де Бальзак, *Собрание сочинений в 24 т.* Т. 8. М.: Правда, 1960, с. 291).

такой прочной вписанности настоящего в прошлое, что альтернативы становились попросту невообразимыми. Новое слово отразило эту идею: *Realpolitik* [реальная политика]. Политика, которая «работает не в неопределенном будущем, но лицом к лицу с тем, что есть», писал Людвиг фон Рохау, придумавший этот термин несколько лет спустя после поражения революций 1848 года (примерно в то же время, когда художественный *réalisme* появился во Франции). *Realismus der Stabilität* [реализм стабильности], горько добавляет, анонимный либеральный обозреватель: реализм стабильности и *свершившегося факта*<sup>44</sup>. Бальзак, конечно, этим не ограничивается, помимо этого есть его неудержимый нарративный поток, который напоминает фрагменты из «Манифеста Коммунистической партии» о «вечной неопределенности и волнении буржуазной эпохи»<sup>45</sup>. Но рядом с Бальзаком Маркса есть также Бальзак Ауэрбаха, и эта странная смесь капиталистической турбулентности и консервативного постоянства указывает на нечто важное в романах XIX века (и в литературе в целом): их самое сокровенное призвание — создавать *компромиссы между разными идеологическими системами*<sup>46</sup>. В на-

---

44. О фон Рохау и основаниях *Realpolitik*, см.: Otto Brunner, Werner Conze and Reinhart Koselleck, eds, *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart 1982, vol. IV, p. 359ff. Вторую цитату (анонимную) можно найти в: Gerhard Plumpe, ed., *Theorie des bürgerlichen Realismus*, Stuttgart 1985, p. 45.

45. Я подробно обсуждал этот аспект «Человеческой комедии» в своей работе: Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Literature*, London 1987.

46. Классическое исследование литературы как компромиссного образования принадлежит Франческо Орландо: Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature*, Baltimore 1978 (1973).



шем случае компромисс заключался в «привязке» двух великих идеологий XIX столетия к различным частям литературного текста: капиталистическая рационализация подвергла реорганизации сюжет романа с помощью упорядоченного ритма литературного балласта, тогда как политический консерватизм диктовал его описательные паузы, в которых читатели (и критики) все чаще искали «смысл» всей истории.

Буржуазное существование и консервативные убеждения: вот фундамент реалистического романа, от Гете до Остин, Скотта, Бальзака, Флобера, Манна (Теккерея, Гонкуров, Фонтене, Джеймса...). Последний штрих к этому небольшому чуду эквилибристики добавляет несобственно-прямая речь.

## 6. Проза IV: «транспозиция субъективного в объективное»

*Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887. В длинной статье по грамматике французского языка филолог Адольф Тоблер замечает мимоходом, что присутствие имперфекта в вопросительных предложениях часто связано с «особым смешением косвенной и прямой речи, которое берет *времена глаголов и местоимения* из первой, а *тон и порядок слов в предложении* — из второй»<sup>47</sup>. У *Mischung* [смешения] еще нет имени, но основная идея уже родилась: несобственно-прямая речь — это точка соприкосновения между двумя формами речи. Вот отрывок из одного из первых романов, где она используется систематически:

---

47. Adolf Tobler, 'Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik', *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887, p. 437.

Волосы закручены были в папильотки, горничная отпущена, и Эмма уселась думать и терзаться... Прескверная вышла история! Рухнуло все, чего она добивалась! Сбылось все, чего хотела бы избежать!.. Какой удар для Гарриет! Вот что было хуже всего<sup>48</sup>.

Эмма уселась думать и *терзаться*. *Прескверная вышла история!* Тон и порядок слов, выделенных курсивом, указывают на прямую речь Эммы. Она *уселась* думать и терзаться. Прескверная вышла история! Согласование времен, в свою очередь, как в косвенной речи. И странно, чувствуешь себя одновременно и ближе к Эмме (из-за того, что исчез фильтр голоса рассказчика), и дальше от нее, потому что повествовательные времена ее *объективируют*, тем самым до некоторой степени отчуждая ее от нее самой. Вот еще один пример из той части «Гордости и предубеждения», где возможность брака Дарси и Элизабет кажется упущенной навсегда:

Ныне она постигла, что он именно тот, кто нравом и талантом своим подошел бы ей наилучшим образом. Ум его и темперамент не походили на ее собственные, но отвечали всем ее желаниям. Сей союз обогатил бы их обоих: ее непринужденность и живость смягчили бы его натуру и отточили манеры, а его суждения, осведомленность и знания придали бы веса ей.

В качестве комментария приведу слова, с помощью которых Рой Паскаль объясняет знаменитую статью Балли о несобственно-прямой речи: «С точки зрения Балли, простая косвенная речь имеет

---

48. Jane Austen, *Emma*, Harmondsworth 1996 (1815), p. 112; Джейн Остин, *Эмма*. М.: Азбука-Аттикус, 2011, с. 157.

тенденцию стирать характерную личную идиому говорящего, чьи слова пересказываются, тогда как несобственно-прямая речь сохраняет некоторые из ее элементов — формы предложения, вопросы, восклицания, интонации, персонифицированную лексику и субъективный взгляд персонажа»<sup>49</sup>. Сохранение субъективного взгляда вместо его стирания: Паскаль здесь обсуждает язык, но такими же словами можно описать процесс современной социализации, где энергия индивида «сохраняется» и получает разрешение самовыражаться, если только она не угрожает стабильности общественных отношений. Неслучайно два величайших первопреходца несобственно-прямой речи, Гете и Остин, являются авторами величайших романов воспитания: этот новый языковой прием идеально подходит для того, чтобы предоставить их героям некоторую долю эмоциональной свободы, при этом «нормализуя» их с помощью элементов сверхличной идиомы. «Ум его и темперамент не походили на ее собственные, но отвечали всем ее желаниям». Кто это говорит: Элизабет? Остин?<sup>50</sup> Скорее всего, ни та и ни другая, но *третий голос*, опосредующий

---

49. Roy Pascal, *The Dual Voice: Free Indirect Speech and Its Functioning in the Nineteenth-century European Novel*, Manchester 1977, pp. 9–10.

50. «В несобственно-прямой речи, — пишет Д. А. Миллер, — два термина, образующие антитезу (персонаж и повествование) стоят, так сказать, как можно ближе к черте (косой черте, наказующей розге), которая их разделяет. Повествование подходит к психологической и языковой реальности персонажа так близко, что едва ли не проваливается в нее, а персонаж берет на себя столько повествовательной работы, сколько может выдержать, не приобретая при этом авторитета рассказчика» (D. A. Miller, *Jane Austen, or The Secret of Style*, Princeton 2003, p. 59).

и почти нейтральный — слегка абстрактный, целиком социализированный голос достигнутого общественного договора<sup>51</sup>.

Опосредующий, почти нейтральный. Почти. Потому что суть этого отрывка в том, что Элизабет наконец видит свою жизнь — «Ныне она постигла» — глазами рассказчика. Она смотрит на себя со стороны, как если бы была третьим лицом (третье лицо: грамматика в данном случае и, в самом деле, становится сообщением), и соглашается с Остин. Это гибкий прием — несобственно-прямая речь, но это прием *социализации*, а не индивидуации (по крайней мере не в период 1800 годов)<sup>52</sup>. Субъективность Элизабет склоняется перед «объективным» (то есть социально приемлемым) разумом мира: «настоящая транспозиция объективно-

---

51. «С развитием современной художественной литературы, — пишет Любомир Долезел, — отношения между [речью рассказчика и речью героя] претерпели драматические изменения. В категориях структуры эти изменения могут быть описаны как процесс „нейтрализации“» (*Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto 1973, pp. 18–19). Применительно к отношениям между голосом рассказчика и голосом героя, добавляет Анна Уолдрон Нейманн, слово «нейтральный» может оказаться точнее, чем «симпатический», потому что «оно подразумевает не одобрение высказывания рассказчиком, но только то, что два этих голоса не вступают в конфликт» ('Characterization and Comment in *Pride and Prejudice*: Free Indirect Discourse and «Double-Voiced» Verbs of Speaking, Thinking, and Feeling', *Style*, Fall 1986, p. 390). Касательно несобственно-прямой речи как «третьего термина между героем и повествованием» и «нейтральных» акцентов» в стиле Остен, см.: Miller, *Jane Austen*, pp. 59–60, 100.

52. В XX веке дело обстоит иначе; см. мой набросок в: *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, London 2005, pp. 81–91.

го в субъективное», как памятно выразился Балли почти около века назад<sup>53</sup>.

Мы посмотрели на начало несобственно-прямой речи, теперь приведем совсем зрелый ее пример: Эмма Бовари перед зеркалом после своей первой измены:

Посмотрев на себя в зеркало, она подивилась выражению своего лица. Прежде не было у нее таких больших, таких черных, таких глубоких глаз. Что-то неуловимое, разлитое во всем облике, преображало ее.

«У меня есть любовник! Любовник!» — повторяла она, радуясь этой мысли, точно вновь наступившей зрелости. Значит, у нее будет теперь трепет счастья, радость любви, которую она уже перестала ждать. Перед ней открылась область чудесного, где властвует страсть, восторг, исступление. Лазоревая бесконечность окружала ее; мысль ее прозревала искрящиеся вершины чувства, а жизнь обыденная виднелась лишь где-то глубоко внизу, между высотами<sup>54</sup>.

В феврале 1857 года в своем обращении к суду го-рода Руана обвинитель Эрнест Пинар приберет для этого отрывка («гораздо более опасного, гораздо более аморального, чем само грехопадение») свои самые гневные слова<sup>55</sup>. Это логично, потому что эти предложения прямо противоречат «старой

---

53. Charles Bally, 'Le style indirecte libre en français moderne', *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1912, p. 603.

54. Flaubert, *Madame Bovary*, p. 150–151; Флобер, *Госпожа Бовари*, с. 150.

55. «Итак, после этого первого преступления, после этого первого падения, она прославляет адюльтер, поет ему песнь, воспевает его поэзию, его удовольствия. И это, господа, по моему мнению, гораздо опаснее, гораздо аморальнее,

романной традиции недвусмысленного морального суждения в отношении представленных героев»<sup>56</sup>. Есть ли кто-то в этом романе, продолжает Пинар,

кто мог бы осудить эту женщину? Никого нет. Вот он вывод. В книге нет ни одного героя, который мог бы ее осудить. Если вы сможете найти добродетельного персонажа или хотя бы абстрактный принцип, такой, на основании которого можно было бы подвергнуть остракизму адюльтер, тогда я не прав.

Не прав? Нет, критика за сто лет полностью подтвердила его правоту: «Госпожа Бовари» — это логическое окончание медленного процесса отрешения европейской литературы от своей нравоучительной функции, в ходе которого всезнающий рассказчик был заменен изрядным количеством несобственно-прямой речи<sup>57</sup>. Но если историческая траектория ясна, смысл ее остается неясным, и интерпретации тяготеют к двум несовместимым позициям. По мнению Яусса (и других), несобственно-прямая речь противопоставляет роман господствующей культуре, потому что принуждает читателей «к отчуждающей неопределенности суждения <...> снова превращая заранее решенный вопрос обще-

---

чем само падение!» (Gustave Flaubert, *Oeuvres*, ed. A. Thibaudet and R. Dumesnil, Paris 1951, vol. I, p. 623).

56. Hans Robert Jauss, 'Literary History as Challenge to Literary Theory' (1967), in *Toward an Aesthetic of Reception*, pp. 43, 632.

57. «У Стендаля и у Бальзака мы очень часто, почти всегда, узнаем, что думает сам автор о своих персонажах, — пишет Ауэрбах в „Мимесисе“. — ...Этого почти никогда не найти у Флобера. Он не высказывает своих мнений о происходящем, о персонажах... Мы слышим голос автора, — но он не сообщает нам свое мнение, не комментирует события» (Ауэрбах, *Мимесис*, с. 479).

ственной морали [оценку адюльтера] в незакрытую проблему»<sup>58</sup>. С этой точки зрения Пинар правильно понимал, на что были сделаны ставки в суде: Флобер был угрозой для существующего порядка. К счастью, Пинар проиграл, а Флобер выиграл.

Другая позиция переворачивает картину. Несобственно-прямая речь не только не порождает неопределенности, она — своего рода стилистический Паноптикум, где «хозяйский голос» рассказчика распространяет свой авторитет, «квалифицируя, отменяя, санкционируя, подчиняя все остальные голоса, которым он дает высказаться»<sup>59</sup>. С этой второй точки зрения, Пинар и Флобер олицетворяют не подавление и критику соответственно, а скорее, выступают как представители устаревшей и вялой формы социальной критики с одной стороны и более гибкой и эффективной — с другой. Да, суд противопоставил их друг другу, но по сути они были похожи друг на друга гораздо больше, чем признавали сами, в конечном счете это *два варианта одного и того же*.

В общем и целом я склонен согласиться с последней позицией, но с одним уточнением. Эти слова из «Госпожи Бовари», которые так разгневали господина Пинара, ...от кого они исходят? Это слова рассказчика, вложенные в уста Эммы? Нет, они родом из сентиментальных романов, которые Эмма читала девочкой и которые остались у нее в памяти (фрагмент продолжается так: «Ей припомнились

---

58. Jauss, 'Literary History as Challenge to Literary Theory', p. 44. Тезису Яусса вторит Доменик Ла Капра (который с энтузиазмом пишет об «идеологическом преступлении» Флобера в: Dominick La Capra, *Madame Bovary on Trial*, Ithaca, NY, 1982, p. 18) и более сдержанная Доррит Кон (Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore 1999, pp. 170ff).

59. D. A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley, CA, 1988, p. 25.

героини прочитанных книг»). Это общие места, коллективные мифы — знаки *социальности*, которую она интериоризировала. Голос, который мы так часто слышим в «Гордости и предубеждении», — это, по-видимому, «третий голос» достигнутого общественного договора, как я написал выше; в случае Флобера мы можем опустить это «по-видимому», потому что процесс пришел к своему полному завершению: герой и рассказчик перестали различаться, подчинившись общему дискурсу доксы. Эмоциональный тон, лексикон, форма предложения — все эти элементы, на которые мы полагаемся, чтобы отделить субъективную сторону несобственно-прямой речи от ее объективной стороны, — теперь слиплись в по-настоящему «„объективную“ безличность» *idée reçue* [общего места].

Но если это так, тогда излишне беспокоиться о «хозяйском голосе» текста: власть над душой Эммы — «квалификация, отмена, санкционирование, подчинение» — в руках доксы, а не рассказчика. в совершенно однородном обществе, каковым стала, по мнению Флобера, буржуазная Франция, несобственно-прямая речь показывает не силу литературной техники, но ее *бессилие*: ее «„объективная“ серьезность» парализует общество, делая альтернативы невообразимыми; как только начинается дрейф в сторону энтропии и голос рассказчика сливается с голосом героев (а через них с буржуазной доксой), пути назад больше нет. Социализация прошла *слишком* успешно: из множества голосов социального мира остается только «средний интеллектуальный уровень», к которому тяготеет «индивидуальный ум буржуа»<sup>60</sup>. В этом заключается

---

60. René Descharmes, *Autour de 'Bouvard et Pécuchet'*, Paris 1921, p. 65.



кошмар «Буvara и Пекюше»: стало невозможно отличить роман о глупости от глупого романа.

Это весьма печальный итог серьезного века в истории европейского романа: стиля, который, трудясь без устали, вывел буржуазную прозу на беспрецедентно высокий уровень эстетической объективности и последовательности — но только затем, чтобы открыть, что он больше не знает что и думать о своем предмете. Совершенные произведения без *raison d'être* [основания для существования]: где, как в «Протестантской этике и духе капитализма», «иррациональное ощущение хорошо „исполненного долга“»<sup>61</sup> — единственный ощутимый (и загадочный) результат. И тогда из центра капиталистической Европы вызов буржуазной серьезности бросил более теплый, простой, «человечный» стиль.

---

61. Weber, *Protestant Ethic*, pp. 70–71; Вебер, «Протестантская этика и дух капитализма», с. 39.

## ГЛАВА III.

### Туман

#### 1. Открытый, бесстыдный и прямой

СОВРЕМЕННАЯ буржуазия, читаем мы в знаменитом панегирике в «Манифесте Коммунистической партии»: «...создала чудеса искусства, но совсем иного рода, чем египетские пирамиды, римские водопроводы и готические соборы; она совершила совсем иные походы, чем переселение народов и крестовые походы... сгустила население, централизовала средства производства, концентрировала собственность в руках немногих»<sup>1</sup>. Пирамиды, водопроводы, соборы, сгустила, централизовала, концентрировала... Ясно, что для Маркса и Энгельса «революционная роль» буржуазии заключается в том, что этот класс *сделал*. Но есть и еще одна, менее осязаемая причина для восхваления ими буржуазии:

Буржуазия, повсюду, где она достигла господства, разрушила все феодальные, патриархальные, идиллические отношения. Безжалостно разорвала она пестрые феодальные пути, привязывав-

---

1. Karl Marx and Friedrich Engels, 'Manifesto of the Communist Party,' in Robert C. Tucker, ed., *The Marx-Engels Reader*, New York 1978, pp. 338–339; Карл Маркс и Фридрих Энгельс, «Манифест Коммунистической партии» // Карл Маркс и Фридрих Энгельс, *Сочинения*. 2-е изд. Т. 4. М.: Государственное издательство политической литературы, 1955, с. 428.

шие человека к его «естественным повелителям», и не оставила между людьми никакой другой связи, кроме голого интереса, бессердечного «чистогана». В ледяной воде эгоистического расчета потопила она священный трепет религиозного экстаза, рыцарского энтузиазма, мещанской сентиментальности. <...> Словом, эксплуатацию, прикрытую религиозными и политическими иллюзиями, она заменила эксплуатацией открытой, бесстыдной, прямой, черствой.

Буржуазия лишила священного ореола все роды деятельности, которые до тех пор считались почетными и на которые смотрели с благоговейным трепетом. Врача, юриста, священника, поэта, человека науки она превратила в своих платных наемных работников. <...> Буржуазия сорвала с семейных отношений их трогательно сентиментальный покров и свела их к чисто денежным отношениям. <...> Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Все сословное и застойное исчезает, все священное оскверняется, и люди приходят, наконец, к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения<sup>2</sup>.

В этих возбужденных фрагментах переплетаются три различных семантических поля. Первое отсылает к периоду, предшествовавшему появлению буржуазии, когда природа общественных отношений была скрыта различными иллюзиями: мир «идиллических отношений», «прикрытости», «экстаза», «трепета», «энтузиазма», «священного»,

---

2. Ibid., pp. 337–338; там же, с. 427.

«сентиментальности» и «предрассудков». Однако достигнув господства (второй отрывок), новый правящий класс безжалостно разогнал все тени: «разрушила идиллические отношения», «разорвала путы», «потопила», «сорвала», «лишила», «осквернила». Отсюда в итоге вытекает новая эпистема, столь типичная для буржуазного века: «голый интерес», «ледяная вода эгоистического расчета», «трезвыми глазами», «взглянуть на свое жизненное положение», «открытая, бесстыдная, прямая, черствая эксплуатация». Вместо того чтобы прятать свое господство за набором символических иллюзий, буржуазия заставляет все общество взглянуть в глаза правде о себе. Это первый *реалистический* класс в истории.

Голый интерес. Шедевр буржуазного столетия (рис. 8) «смотрит на зрителя», пишет Т. Дж. Кларк, «с таким видом, что заставляет его представить себе всю ткань, состоящую из <...> предложений, мест, выплат, особых способностей и статуса, которые продолжают быть предметом переговоров»<sup>3</sup>. Переговоры — прекрасное слово. Хотя Олимпия лежит, предавшись праздности и как будто бы ничего не делая, на самом деле она *работает*: она приподняла голову и повернулась, чтобы оценить потенциального клиента — зрителя — тем пристальным взглядом, который так трудно выдержать. Открытая, бесстыдная и прямая. Для сравнения взгляните на «Венеру Анадеомену» Энгра (1848, рис. 9), «которая смотрит и как будто не видит» (снова Кларк) и имплицитно подразумевает, что «обнаженные ничего не скрывают, потому что нечего

---

3. T.J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, London 1984, p. 133.

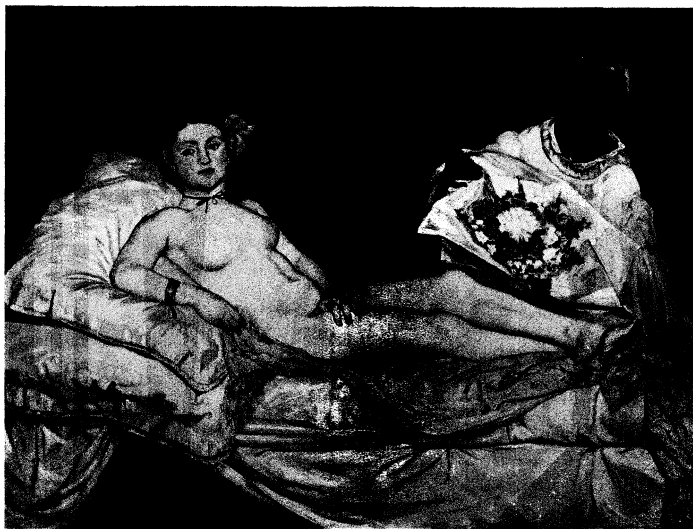


Рис. 8

скрывать»<sup>4</sup>. Именно «мещанскую сентиментальность» подобной живописи была призвана разоблачить «Олимпия»: без сомнения, фигура на картине Мане прикрывает рукой свои гениталии. Вот уж действительно реализм.

---

4. Слова Камиллы Лемоннье цитируются в: Clark, *The Painting of Modern Life*, p. 129. В анонимном комментарии к «Греческой рабыне», самой знаменитой эротической скульптуре столетия, высказывается та же идея: «Мне кажется, что различие между французским и греческим искусством сводится именно к этому — на французских картинах женщина изображается так, как будто она только что сняла одежды, чтобы показать себя; греческое искусство представляет женщину, как если бы она никогда не знала одежд, обнаженную, но не стыдящуюся себя». См.: Alison Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, Manchester 1996, p. 84.



Рис. 9

Мане написал «Олимпию» в Париже в 1863 году; семь лет спустя в Лондоне Миллес выставил свой собственный вариант современной обнаженной натуры — «Странствующего рыцаря» (рис. 10). Рыцарь — в полном облачении, стоит рядом с обнаженной женщиной, воткнув в землю огромный меч:

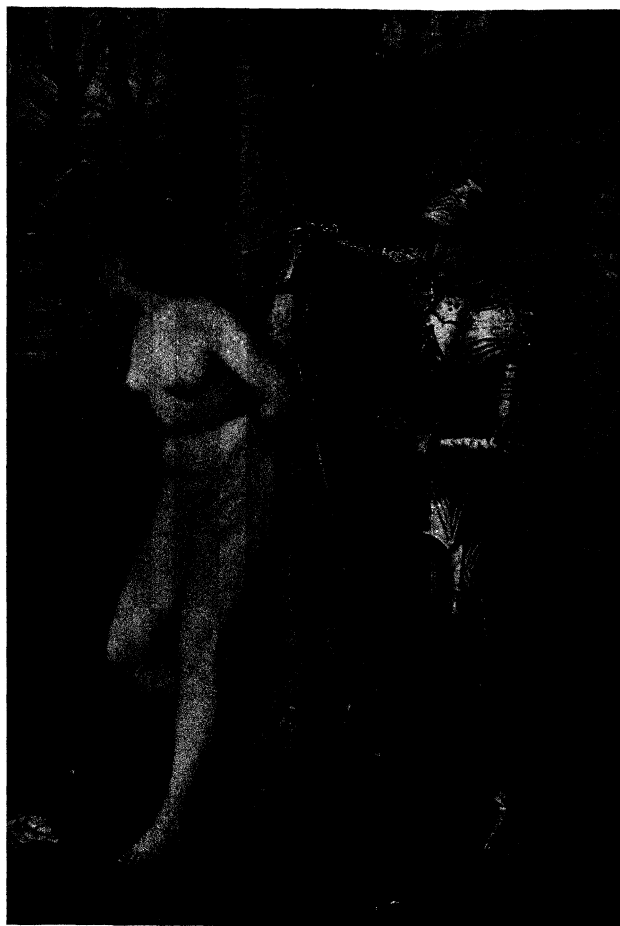


Рис. 10

чтобы такое придумать, требуется некоторое воображение. Забрало у него поднято, но он отводит взгляд от женщины, как будто погружившись в задумчивость, и странным способом обрезает веревки, почти что спрятавшись за стволом большого дерева. В женщине тоже много странного: если Ве-



Рис. 11 (рентген «Мученицы Солвея»)

нера у Энгра никуда не смотрит, фигура у Миллеса просто отвернулась или, точнее, ее *заставили* отвернуться: потому что в первоначальном варианте, что немаловажно, она была повернута к рыцарю (рис. 11). Но реакция критиков была прохладной,



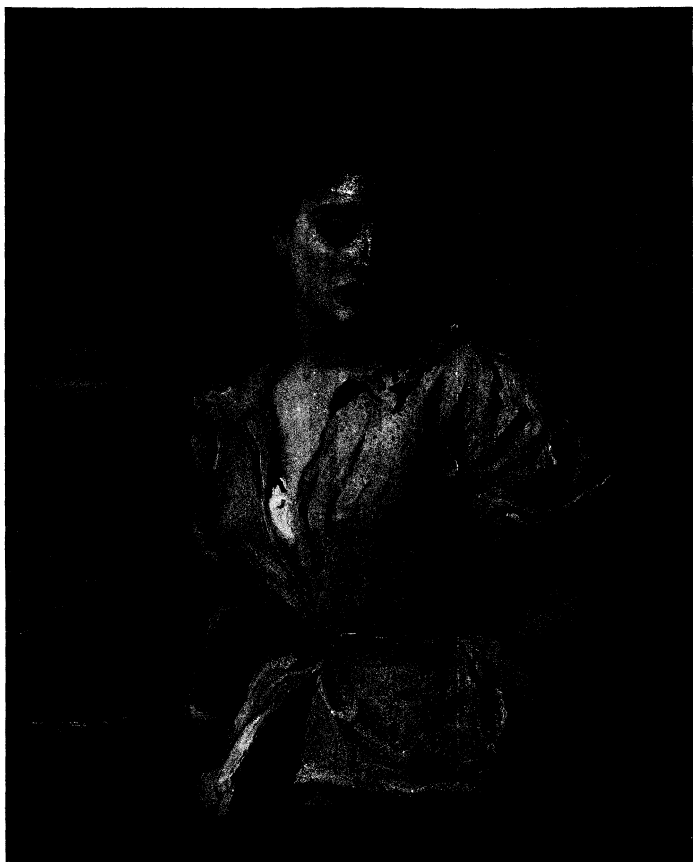


Рис. 12

поговаривали об аморальности, картина не прода-  
лась... и Миллес вырезал ее торс и нарисовал новый.  
(Затем причесал ее, заставил опустить глаза, надел  
на нее блузку и продал в качестве протестантской  
мученицы: рис. 12).

Обнаженный меч — стальная клетка доспехов; разметававшиеся волосы женщины<sup>5</sup> — и повернутое в сторону лицо. Миллес хочет написать обнаженную женщину, но в то же время боится этого. И поэтому он *нарративизирует* ее обнаженное тело: если на женщине нет одежды, так это потому, что с ней приключилась история, она подверглась нападению, сопротивлялась, была связана, за чем должно было последовать изнасилование и смерть, если бы вовремя не появился рыцарь. Кровь на клинке, мертвое тело справа, убегающие фигуры на заднем плане — это все часть истории (как в слащавой подписи Миллеса к картине «Орден странствующих рыцарей был учрежден, чтобы защищать вдов и сирот и помогать девицам, попавшим в беду»). И он не одинок в таком видении, другие знаменитые викторианские ню — от прототипического «Бритомара» Уильяма Этти (1833) до «Греческой рабыни» Пауэрс (1844), «Молитвы леди Годивы» Лендсиера (1865) и «Андромеды» Пойнтера (1869) — передают одно и то же сообщение: обнаженность — результат принуждения, то, что дикари, или бандиты, или тираны, делают с женщинами. В «Олимпии» секс существует при свете дня, носит деловой оттенок. В викторианской живописи — это проклятье, тьма, миф, смерть. То, что Мане самым прозаическим образом обнажил, снова было окутано завесой легенды.

В этом и состоит викторианская загадка: *contra* [вопреки] этим отрывкам из «Манифеста Коммунистической партии» наиболее индустриализированный, урбанизированный, «передовой»

---

5. У обнаженной натуры обычно чересчур длинные волосы, как будто чтобы компенсировать их отсутствие возле гениталий.

капитализм столетия *возрождает* «трепет» и «сентиментальность» вместо того, чтобы их разрушать.  
Почему?

## 2. «Под покровом»

Почему *возникло* викторианство? Но английская обнаженная натура слишком мелкий предмет для такого большого вопроса. Итак:

And he, shall he,

Man, her last work, who seem'd so fair,  
Such splendid purpose in his eyes,  
Who roll'd the psalm to wintry skies,  
Who built him fanes of fruitless prayer,

Who trusted God was love indeed  
And love Creation's final law —  
Tho' Nature, red in tooth and claw  
With ravine, shriek'd against his creed —

Who loved, who suffer'd countless ills,  
Who battled for the True, the Just,  
Be blown about the desert dust,  
Or seal'd within the iron hills?

Так как же может человек —  
Ее последнее творенье,  
И нет которому сравнения,  
что к небу обращен вовек,

Что Господу построил храм,  
Что верит, что любовь есть Бог  
И что она — закон Всего,  
Природы вопреки когтям,

Тот, кто любил, терпел побор  
И кто страдал за Справедливость —  
Заброшенным в пустыню быть ведь  
Или в кольцо железных гор?<sup>6</sup>

Теннисон, *In Memoriam*, раздел LVI

Природа *red in tooth and claw* [с кровавыми клыками и когтями]: этот великолепный образ часто принимают за знак влияния Дарвина на английскую поэзию, хотя *In Memoriam* (1850) была написана на несколько лет раньше, чем «Происхождение видов». Но еще больше, чем сам образ, завораживают грамматические ухищрения, на которые идет Теннисон, чтобы приглушить воздействие этого образа: погружает его в уступительное замечание в скобках (— Tho' Nature...) внутри вопросительного предложения, которое растягивается на четыре строфы (shall he / ... / be blown) и подразделяется на шесть разных определительных придаточных предложений (who seem'd... who roll'd... who built...). Минотавр в лабиринте. Поэтический разум прозревает вымирание человечества — и прячет это прозрение в невероятном словесном лабиринте. Это гораздо эффективнее рыцаря у Миллеса: сложность синтаксиса вместо закованного в броню ханжества. Но в основе лежит то же самое желание — *запирательство* [disavowal]. Взять истину, которая каким-то образом выбралась на свет, и заключить ее в скобки:

...Or seal'd within the iron hills?

No more? A monster then, a dream,  
A discord. Dragons of the prime,

---

6. Альфред Теннисон, *Избранное*. СПб.: Европейский Дом, 2009, с. 120–121.

That tare each other in their slime,  
Were mellow music match'd with him.

O life as futile, then, as frail!  
O for thy voice to soothe and bless!  
What hope of answer, or redress?  
Behind the veil, behind the veil.

Или в кольцо железных гор?  
И это все: Вражда за сим,  
И предрассветная вся нечисть,  
Друг друга грязью что бесчестит —  
Лишь музыка в сравненье с ним.

O жизнь, вся в хрупкости и тщете!  
В твоём же глазе — утешенье!  
Но на ответ иль исправленье  
Питать надежду на том свете<sup>7</sup>.

Behind the veil, под покровом. Шарлотта Бронте пишет о книге по естественной истории: «Если это Правда, то не могла бы она окружить себя тайнами и прикрыться?». Чарльз Кингсли в письме своей жене: «Не занимайся домыслами, а уж если пришлось, то слишком не увлекайся. Бойся довести аргументы до логического конца»<sup>8</sup>. Спустя поколение мало что изменилось. «Ибсен обсуждает болезни общества, о существовании которых мы, к сожалению, знаем, — пишет анонимный рецен-

---

7. Там же, с. 121.

8. Бронте и Кингсли цитируются в «Викторианском складе ума» Хогтона, где много сказано о викторианской тактике «намеренного игнорирования всего неприятного и привычки делать вид, что этого не существует». См.: Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830–1870*, New Haven, CT, 1963, pp. 424, 128–129, 413.

зент „Кукольного дома“, — но оттого, что их вытаскают на свет божий, не будет ничего хорошего»<sup>9</sup>. О чем здесь «сожалуют» — о том факте, что некоторые общественные болезни *существуют* или о том, что нас заставляют *узнать* об их существовании? Почти наверняка о последнем. Запирательство. И опять-таки это не просто легкоранимый журналист выражает свое недовольство. «Сокровенная истина остается скрытой — к счастью», — восклицает Марлоу в «Сердце тьмы». Скрытой? Колонии — это истина метрополии, писал Сартр в предисловии к «Проклятьем заклейменным» Фанона; и в самом деле, по мере того как Марлоу продвигается вглубь Конго, истина о Курце и колониальном предприятии (почти что) выходит на свет: «Словно передо мной разорвали пелену. Лицо цвета слоновой кости дышало мрачной гордостью; безграничная властность, безумный ужас...»<sup>10</sup>. Словно разорвали пелену: Конрад в «Сердце тьмы» так часто акцентирует трудности зрения<sup>11</sup>, что это должно было быть долгожданным откровением. А вместо этого: «Я задул свечу и вышел из рубки». Это прекрасно: возвращение во тьму. Эту приподнятую пе-

---

9. Рецензия на «Кукольный дом» без подписи, опубликованная в: *Between the Acts*, 15 June 1889 — теперь в: Michael Egan, ed., *Ibsen: The Critical Heritage*, London 1972, p. 106.

10. Conrad, *Heart of Darkness*, p. 111.

11. Модальность «мог бы увидеть», которая со всей очевидностью подразумевает возможность *не* увидеть, в особенности в месте «тьмы», попадает в «Сердце тьмы» более тридцати раз; чаще, чем во всем тексте «Миддлмарча», который в десять раз длиннее. Вездесущие тяжеловесные сравнения Конрада — «похож на сияющую и тонкую ткань», «словно ленивый жук, ползущий по полу между величественными колоннами», — еще больше усиливают фундаментальную непрозрачность романа.

лену, заключает Марлоу, «я не представлял себе <...> и надеюсь, никогда больше этого не увижу»<sup>12</sup>.

Если быть точными, запирательство не было прерогативой британцев: в «Донье Перфекте» Перес Гальдос с мягким сарказмом говорит о «сладост-

- 
12. Хотя «Сердце тьмы» и короткая вещь, это целая энциклопедия риторики амбивалентности. Упоминание «ужасных обычаев» Курца, например (в котором само прилагательное одновременно и разоблачительное, и уклончивое), полностью содержится внутри отступления — «неохотно собранного» и заключенного в скобки двух смягчающих «но» — от подробного описания Марлоу дневника другого человека. Подобно тому как Теннисон помещает «клыки и когти» в *aparte* [замечание в сторону], отступление, которое делает Марлоу, *действительно* (почти) включает в себя истину, но ставит ее в такое положение, что ее значимость принижается: когда нечто упоминается в отвращении истории, это имплицитно указывает на то, что оно не может быть главной идеей. То же самое происходит и в великих фразах Конрада: «Потом стал наводить бинокль на все столбы по очереди и окончательно убедился в своей ошибке. Эти круглые шары были не украшением, но символом, выразительным, загадочным и волнующим, пищей для размышления, а также — для коршунов, если бы таковые парили в небе; и, во всяком случае, они служили пищей для муравьев, не поленившихся подняться на столб. Еще большее впечатление производили бы эти головы на кольях, если бы лица их не были обращены к дому». «Украшение», «символ», «выразительный», «загадочный», «волнующий», «пища для размышления». Шесть медитативных определений, чья роль заключается в том, чтобы отсрочить раскрытие истины; когда появляются «коршуны», они тут же дерализуются в негативном условном предложении («если бы таковые парили»); то же самое с муравьями, ограниченными «ленью». Вокруг голов на кольях много всякой «воды» — и так до последнего штриха «если бы лица их не были обращены к дому»: как будто важны не головы, надетые на колья, но их ориентация в пространстве. В заключение нам действительно говорят, что черепа там есть, но при этом бесконечно нас от них *оталекают*.

ной терпимости любезного столетия, которое придумало странные завесы языка и поступков, чтобы спрятать все, что могло показаться неприятным, от глаз общества»<sup>13</sup>, тогда как в одной из величайших хоровых сцен в «Травиате» Верди вся труппа реагирует на разоблачение проститутки — момент «Олимпии» в чистом виде — страстным требованием снова ее скрыть<sup>14</sup>. В отличие от атемпоральной сцены итальянской оперы или отсталой провинции «Виллаоренда» Гальдоса, британский капитализм середины века сам подготовил условия для буржуазного реализма, описанного в «Манифесте Коммунистической партии», Теннисон действительно *видел* кровавые клыки и когти, а Конрад — высохшие черепа империализма. Видели и задули свечу. Это самоослепление — фундамент викторианства.

### 3. Готика, un déjà-là [уже наличное]

В середине XIX столетия существовал один жанр романа, по очевидным причинам характерный для английской литературы: так называемый индустриальный роман, или роман «о положении Англии», специализировавшийся на конфликте между «хозяевами и простыми людьми». Но во многих из этих

13. Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, New York 1960 (1876), p. 23.

14. Во втором акте «Травиаты», усомнившись в идентичности Виолетты («Вы знаете эту женщину?»), Альфредо бросает к ее ногам мешок с деньгами («В свидетели вас призываю / Что я ей заплатил!»), тем самым показывая, что проститутка — это истина «куртизанки». Но его поступок вызывает у всех такое негодование — «Где сын мой? Его не вижу больше я», «Презрения достойным себя он сделал», «Альфредо, Альфредо, это сердце» — что в результате истина оказывается замаскированной еще более тщательно.



романов также находится место и для конфликта другого типа: на этот раз между разными поколениями одной и той же буржуазной семьи. В «Тяжелых временах» (1854) утилитарист Грэдграйнд чувствует, что его дети его предали, отправившись в цирк («с тем же успехом стишки могли бы почитать»); в «Севере и Юге» (1855) старая миссис Торнтон на чем свет стоит ругает классиков («классики годятся тем, кто попусту растрчивает жизнь в деревне или в колледжах»), тогда как ее сын, владелец мануфактуры, сначала их изучает, затем женится на дочери учителя; а в романе Крейк «Джон Галифакс, джентльмен» (1856) молодой промышленник Галифакс ожесточенно спорит со своим наставником Флетчером, который продолжает думать о прибыли во времена неурожая. Детали могут быть разными, но схема остается одной и той же: когда сталкиваются два поколения, *старшее оказывается гораздо более буржуазным, чем младшее*: более строгим, зашоренным, жадным, но в то же время более независимым, бескомпромиссным, нетерпимым к доиндустриальным ценностям, «слишком гордым, чтобы быть джентльменом», как сказано о Кобдене. Только вот независимость в данном случае представлена как одиночество: миссис Торнтон — вдова, так же, как и Флетчер, Грэдграйнд, Домби (в «Домби и сыне», 1848), Миллбэнк (в «Конингсби» Дизраэли, 1844); все они отмечены раной, которая так и не затянулась, и это так или иначе отражается на жизни их детей: в «Домби и сыне» маленький Поль умирает из-за «недостатка жизненной силы»; сын Флетчера — инвалид, ненавидящий его кожевенную фабрику, которому очень повезло, что его опекуном становится «джентльмен» Галифакс; сына Миллбэнка от неминуемой смерти спас маленький Лорд Конингсби, тогда как дочь Грэдграй-

нда едва избежала адюльтера, а его сын становится вором и, по сути дела, убийцей. Я не могу вспомнить другого жанра, кроме разве что античной трагедии, где бы два поколения связывало вместе тяжкое проклятье. Посыл этого сюжета очевиден: было только *одно* буржуазное поколение — и теперь оно уходит, испорченное или преданное его собственными детьми. Его время прошло.

Буржуа исчезает в момент триумфа капитализма. И это не просто литературный *coup de théâtre* [эффектный трюк]. «Один из парадоксов истории культуры, — пишет Игор Уэбб в своем исследовании „Шерстяной биржи“ Брэдфорда, — состоит в том, что в 1850–1870 годы, когда британская архитектура решительно пошла в услужение к промышленному капитализму, господствующим архитектурным стилем была готика»<sup>15</sup>. Индустриальная архитектура, имитирующая Средние века, — и в самом деле парадокс. Но этому есть простое объяснение: брэдфордские промышленники испытывали «комплекс социальной неполноценности и политической нелегитимности», которые их Готическая Биржа смогла замаскировать под «аристократическую ностальгию по прошлому». «Переход среднего класса к готическому стилю в 1850-е годы, — добавляет Мартин Винер, — ознаменовал поворотный пункт: новая культура индустриальной революции достигла своего апогея и новые люди начали уступать свою культурную гегемонию старой аристократии»<sup>16</sup>. Хотя они и были заняты «созидательным разрушением в эко-

---

15. Igor Webb, 'The Bradford Wool Exchange: Industrial Capitalism and the Popularity of the Gothic', *Victorian Studies*, Autumn 1976, p. 45.

16. Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850–1980*, Cambridge 1981, p. 64.

номической сфере», заключает Арно Мейер, когда новые люди попадали в сферу культуры, они становились «энтузиастами традиционной архитектуры, скульптуры, живописи... скрывая себя и свои занятия за историческими ширмами»<sup>17</sup>.

Модернизирующийся мир, обставленный историческими ширмами. Через два года после «Акта о реформе» дух времени в нетерпении сжег дотла Парламент, как будто требуя полного разрыва с прошлым; но вместо этого началось возрождение готики: «самые важные общественные здания» единственной индустриально развитой страны задумывались как гибрид собора и замка<sup>18</sup>. И это продолжалось на протяжении всего столетия: за зданием Парламента с фасадом длиной 800 футов (не говоря уже об интерьерах) последовал вокзал Сент-Панкрас с его китчевой фантазией («немецкий собор западного фасада, соединенный с несколькими голландскими ратушами» — снова процитируем Кеннета Кларка) и 50-метровый балдахин Мемориала принца Альберта, где аллегорические группы Промышленности и Инженерного дела делят пространство с четырьмя Кардинальными и тремя Теологическими Добродетелями. Абсурд.

Абсурд. В то же время век башенок и табернаклей был также кульминацией периода расцвета викторианской стабильности, Веком Равновесия, как его называли<sup>19</sup>, в котором внутреннее спокойствие, которое Грамши считал характерным для гегемонии

---

17. Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York 1981, pp. 4, 191–192.

18. Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste*, Harmondsworth 1962 (1928), p. 93.

19. W. L. Burn, *The Age of Equipoise: A Study of the Mid-Victorian Generation*, New York 1964.

Великой Власти, достигло апогея<sup>20</sup>. «Андерсон, Винер и другие датируют культурный и моральный крах буржуазии серединой XIX века», пишут Джон Сид и Дженет Вольф в «Культуре капитала»; но это, возражают они, также момент «заката чартизма и инкорпорирования рабочего класса... Это совпадение показывает, что перестройка классовых отношений в середине века включает в себя нечто большее, чем потерю средним классом „куража“»<sup>21</sup>. Они правы, но так же правы и Андерсон и Винер: в середине столетия действительно *имело место* отступление буржуазных ценностей, а *кроме этого*, происходила перестройка классовых отношений. Два этих процесса различаются, но в то же время идеально совместимы. «Сталкиваясь с потребностью в самооправдании, — пишут Люк Болтански и Эв Кьяпелло, развивая гипотезу Луи Дюмона, — капитализм прибегает к „уже-наличному“, легитимность которого обеспечена в полной мере... соединяя его с потребностью капиталистического накопления»<sup>22</sup>. Они говорят не о викторианской эпохе, но, по сути дела, описывают и ее тоже: к середине столетия капитализм стал слишком могущественным, чтобы оставаться заботой исключительно тех, кто был связан с ним напрямую, он должен был стать понятным *для всех*, и с этой точки зрения действительно «сталкивался с потребностью в самооправдании». Но у клас-

---

20. Gramsci, *Quaderni del carcere*, vol. III, p. 1577.

21. John Seed and Janet Wolff, 'Introduction', in Janet Wolff and John Seed, eds, *The Culture of Capital: Art, Power, and the Nineteenth-Century Middle Class*, Manchester 1988, p. 5.

22. Luc Boltanski and Eve Chiappello, *The New Spirit of Capitalism*, London 2005 (1999), p. 20; Люк Болтански и Эв Кьяпелло, *Новый дух капитализма*. М.: Новое литературное обозрение, 2011, с. 62.

са буржуазии было слишком мало культурного веса, чтобы обеспечить такое оправдание, и вместо этого он обратился к христианско-феодалному «уже наличному», учредив общую символическую систему для высших классов, которая значительно затруднила возможность бросить им вызов. В этом секрет викторианской гегемонии: чем слабее буржуазная идентичность, тем сильнее социальный контроль.

#### 4. Джентльмен

Готика как «уже наличное», которое окружает современный капитализм «историческими ширмами». Ясно, что это означает в архитектуре: вы строите железнодорожный вокзал и возводите над ним поперечный неф готического собора. А в литературе? Наибольшее приближение — страница о «Вождах промышленности» из «Прошлого и настоящего»:

Трудящийся мир, столько же, сколько и Воюющий мир, не может быть руководим без благородного Рыцарства Труда <...> Ты должен добиться искренней преданности твоих доблестных военных армий и рабочих армий, как это было и с другими; они должны быть, и будут, упорядочены; за ними должна быть закономерно укреплена справедливая доля в победах, одержанных под твоим водительством; они должны быть соединены с тобою истинным братством, сыновством, совершенно иными и более глубокими узами, чем временные узы поденной платы!<sup>23</sup>

---

23. Thomas Carlyle, *Past and Present*, Oxford 1960 (1843), pp. 278–280; Томас Карлейль, *Теперь и прежде*. М.: Республика, 1994, с. 284–285.

Чтобы получить согласие трудящихся Англии, недостаточно просто быть промышленником и «добиться искренней преданности». На картине должны появиться «военные армии», «доля в победах», «Рыцарство»... Чтобы установить свою гегемонию, новые люди должны искать «уже-наличную» легитимацию через Воюющую Аристократию. Но против чего воевать?

Капитаны промышленности — истинные Борцы, отныне признаваемые как единственные: Борцы против Хаоса, Нужды и Демонов и Ётунов <...> Богу известно: задача будет тяжела <...> Трудно? Да, это будет трудно <...> Вы взорвали горы, вы твердое железо сделали послушным себе, как мягкую глину; Исполины Лесов, Ётуны Болот приносят золотые снопы хлеба; сам Эгир, Демон моря, подставляет вам спину, как гладкую большую дорогу, — и на Конях огня, и на Конях ветра носитесь вы. Вы — самые сильные. Тор рыжебородый, со своими глубокими солнечными очами, с веселым сердцем и тяжелым молотом грома, вы и он одержали верх. Вы — самые сильные, вы — сыны ледяного Севера, дальнего Востока, шествующие издали, из ваших суровых Восточных Пустынь, от бледной Зари времени и доныне!<sup>24</sup>

Эгир, Демон моря? Ётуны с болот, приносящие снопы хлеба? И это автор, у которого Маркс позаимствовал ледяную метафору *денежных отношений*? В знак того, что может случиться, если слишком много требовать от прошлого, самая современная из страниц Карлейля, его обращение к новому правящему классу, становится архаической аберраци-

---

24. Carlyle, *Past and Present*, pp. 278, 282–283; Карлейль, *Теперь и прежде*, с. 286–287.

ей, где рыжебородый Тор с его веселым сердцем делает вождей промышленности больше *неузнаваемыми*, чем легитимными. К счастью или к несчастью, возрождения готики в мейнстримной викторианской литературе не произошло, буржуа XIX века претерпел более скромную трансформацию: он не стал вождем, тем более рыцарем, он стал всего лишь джентльменом.

Опубликованный в 1856 году на пике популярности индустриального романа «Джон Галифакс, джентльмен» Дины Крейк [Мьюлок] открывается сценой, в которой квакер и владелец кожевенной мануфактуры Флетчер спасает четырнадцатилетнего Галифакса от голода, предложив ему работу. Галифакс, не переставая испытывать чувство глубокой благодарности своему благодетелю, во время голода 1800 года вступает за него в столкновении с городскими рабочими, которые узнали, что у Флетчера полно пшеницы, и взяли его дом в осаду. Поскольку Флетчер — квакер и отказывается вызывать армию, вперед выходит Галифакс, немедленно указывая толпе на то, что «сжечь дом джентльмена — это виселица»<sup>25</sup>; затем заставляет их «услышать щелчок своего пистолета»<sup>26</sup> (из которого позднее стреляет в воздух<sup>27</sup>). В этот момент Галифакс — всего лишь счетовод, но он уже говорит как настоящий капиталист: «Это *его* пшеница, не ваша. Разве не может человек поступать со своим добром, как захочет?»<sup>28</sup> Вот и все.

---

25. Dinah Mulock Craik, *John Halifax, Gentleman*, Buffalo, NY, 2005 (1843), p. 116.

26. Ibid., p. 121.

27. Ibid., p. 395.

28. Ibid., p. 118.

Вернемся назад на несколько десятилетий. Когда смотришь на «действия толпы в XVIII веке», пишет Э. П. Томпсон, становится ясно, что идея, «что цены во времена дороговизны *должны* регулироваться», была не только «глубоким убеждением мужчин и женщин из толпы», но также «поддерживалась общественным консенсусом».<sup>29</sup> Но последние бунты столетия, включая упомянутый в «Галифаксе»,

выводят нас на иную историческую территорию. Формы действия, которые мы изучали, зависели от особого сочетания социальных отношений, специфического равновесия между патерналистской властью и толпой. Это равновесие нарушилось во время войн по двум причинам. Во-первых, обостренные антиякобинские настроения у дворянства вызывали страх перед любой формой народной самоорганизации. Во-вторых, репрессии легитимировали в умах центральной и многих местных властей триумф новой идеологии политической экономии<sup>30</sup>.

Триумф политической экономии: это *его* пшеница, не ваша. Но Галифакс на этом не останавливается. Санкционировав абсолютные права частной собственности угрозой физического насилия, он переключается затем в совершенно иной регистр; когда бунт стих, он открывает кухню Флетчера для голодных рабочих (хотя и отказывается налить им пива); позднее он приютил ткачей, изгнанных из их жилищ домовладельцем лордом Лаксмором, и про-

---

29. E. P. Thompson, 'The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century', *Past and Present* 50 (February 1971), pp. 78, 112.

30. Ibid., p. 129.



должил выплачивать им полное жалование, не смотря на экономический спад (хотя на опасный призыв «Долой машины!» в ответ тут же «сверкнули глаза хозяина»<sup>31</sup>). То, что в конце хлебного бунта успокоенные рабочие кричат «Ура Абелю Флетчеру! Ура квакерам!»<sup>32</sup>, — это, конечно, нелепость; но это гиперболический ответ на вполне разумный вопрос, учитывая противоречивую природу индустриального общества: что должны *делать* промышленники, чтобы гарантировать себе одобрение рабочих?

Ответ Галифакса ясен. «Если бы вы пошли к Флетчеру и сказали: „Хозяин, настали тяжелые времена, мы не можем прожить на наше жалование“, он мог бы <...> дать вам еду, которую вы попытались украсть»<sup>33</sup>, — говорит он во время хлебного бунта; и позднее говорит кучке безработных: «Почему бы не прийти в мой дом и честно не попросить ужин и полкроны?»<sup>34</sup> Придите к Флетчеру, придите в мой дом: сколь показательное выражение. Рабочий как нищий — стучит в двери особняков и кланчивается даже не работу, а еду и милостыню. Но именно в эти моменты Галифакс обладает максимальным контролем над своими рабочими, максимальной «гегемонией», если хотите. «Предположим, я дал вам что-то поесть, — говорит он в ключевой момент. — После этого вы меня слушаете?»<sup>35</sup>; а затем «с улыбкой оглянувшись во круг»: «Ну что, дорогие мои, было ли вам достаточ-

---

31. Craik, *John Halifax, Gentleman*, p. 338.

32. Ibid., p. 122.

33. Ibid., pp. 120–121.

34. Ibid., p. 395.

35. Ibid., p. 119.

но еды?» «О да!» — закричали все. А один добавил: «Слава Господу!»<sup>36</sup>.

Как промышленник может обеспечить себе одобрение со стороны рабочих? Ответ романа, укладывающийся в идею Болтански и Кьяпелло об «уже-наличном», объясняет авторитет Галифакса среди рабочих тем, что он обратился к докапиталистическим ценностям, а именно к «патриархальной концепции отношений слуги-господина», которой капитализм XIX века «дал новую жизнь в качестве самой доступной и удобной идеологической опоры для неравного договора о наемном труде»<sup>37</sup>. Слуга и господин: так начинается превращение одностороннего буржуа в джентльмена-гегемона. Патернализм господина, обещающего полностью позаботиться о жизни рабочих — «Ну что, дорогие мои, хватило ли вам еды?» — в обмен на их добродушную покорность. Но здесь есть отличие от патернализма «моральной экономики» Томпсона: последняя была общей для значительной части правящего класса и в редких случаях даже закрепилась в официальных документах; находясь в упадке, она все-таки была формой *публичной политики*. Патернализм у Крейк — это, в свою очередь, чисто *этический* выбор (что подтверждается повсеместным упоминанием «добра» в отзывах современников на роман). Галифакс ведет себя так, потому что он джентльмен, христианин, протестант. Это важный, но одновременно и проблематичный выбор со стороны Крейк. Важный, потому что, открыто накладывая христианскую этику на фигуру промышленника, «Галифакс» вводит в мозаику викторианской культуры

---

36. Craik, *John Halifax, Gentleman*, p. 120.

37. Wood, *The Pristine Culture of Capitalism*, pp. 138–139.

ключевую составляющую, которую мы еще встретим в этой главе. Однако чем более добропорядочное поведение у Галифакса, *тем менее типичным представителем правящего класса он становится*; что, впрочем, доказывают его многочисленные столкновения с другими представителями высших классов. Если этике суждено стать частью социальной гегемонии, потребуются более гибкое решение, чем то, которое олицетворяет этот безупречный герой. И поэтому в те же годы, что и «Галифакс», другой индустриальный роман переключит внимание с моральной чистоты героев на специфический характер их отношений.

## 5. Ключевые слова V: «влияние»

Нет такого другого города в мире, — пишет Кэнон Паркинсон в «Настоящем положении трудящихся бедняков в Манчестере»,

где бы было столь велико расстояние между бедными и богатыми или где барьеры между ними были бы столь трудно преодолимыми. Разделение на разные классы и вытекающее отсюда игнорирование привычек и положения друг друга в этом месте приобрело гораздо более завершенную форму, чем в любой из других старых стран Европы или в сельскохозяйственных районах нашего королевства. Между владельцем хлопкопрядильной фабрики и его работниками личного общения куда меньше <...> чем между герцогом Веллингтоном и самым скромным работником в его поместье<sup>38</sup>.

---

38. Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving it*, pp. 12–13.

Личное общение. «Даже самый гордый и независимый человек, — говорит героиня „Севера и юга“ Маргарет Хейл владельцу мануфактуры Торнтону, — зависит от тех, кто его окружает, в том, что касается неуловимого влияния на его характер»<sup>39</sup>. В своем исследовании этого романа Кэтрин Галлахер выбрала именно этот отрывок, чтобы поразмышлять о «влиянии» как символическом центре, вокруг которого строится книга<sup>40</sup>. Интересное слово *influence* [влияние]: родом из астрологии, где оно используется для обозначения власти звезд над человеческими событиями, в конце XVIII века оно приобретает более общее значение «способности производить эффекты незаметными или невидимыми средствами, без использования материальной силы или формального авторитета» (OED). Отсутствие силы и формального авторитета отличает его от «власти» [power] в строгом смысле слова, для которой обе эти черты играют существенное значение, и приближает его к «гегемонии» у Грамши — к форме господства, при которой решающую роль играют «незаметные или невидимые средства» («молекулярный переход», упоминаемый в записи о «Гегемонии и демократии» в «Тюремных тетрадах»)<sup>41</sup>.

Влияние как гегемония (ее аспект). Но что конкретно могут означать «незаметные средства» и «молекулярный переход» в таком месте, как Манчестер? «В деревне или маленьком торговом городе», пишет Аза Бриггс, «влияние» может основыв-

39. Gaskell, *North and South*, p. 112.

40. Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832–1867*, Chicago 1988, p. 168.

41. Antonio Gramsci, *Prison Notebooks*, ed. Joseph A. Buttigieg, New York 2007, vol. III, p. 345.

ваться на «личном контакте» и на прочно установившейся «власти религии»; но по мере роста городов и «все более четкого деления на районы, где жил средний класс, и районы, где жили рабочие», его эффективность была фатально подорвана<sup>42</sup>. В городе вроде Манчестера были газеты, которые могли «фабриковать» (метафора Бриггс) всевозможные «мнения», но, по сравнению с силой личного контакта, мнения оставались поверхностными и неустойчивыми<sup>43</sup>. И поэтому в попытке воссоздать пространство для «влияния» «Север и Юг» обращает вспять эту историческую тенденцию: роман открывается рядом эпизодов, в которых на первый план выводятся различные «мнения» — о промышленности и сельском хозяйстве, классической культуре и полезных знаниях, господах и людях, но они оказываются неспособными предотвратить социальный кризис; и тогда после поразительной сцены, в которой в остальном тихая героиня рвет газету в клочки зубами<sup>44</sup>, роман

---

42. Asa Briggs, *Victorian Cities*, Berkeley, CA, 1993 (1968), pp. 63–65.

43. В «Естественной истории газеты», описывая превращение Соединенных Штатов из «нации деревенских жителей» в городскую нацию, Роберт Парк делает похожее утверждение: «Газеты недостаточно для сообщества численностью 1 000 000, чтобы сделать то, что деревня делала стихийно сама для себя с помощью сплетен и личного контакта» (Robert E. Park, Ernest W. Burgess and Roderick D. McKenzie, *The City*, Chicago 1925, pp. 83–84).

44. «А затем [твой отец] дал мне почитать эту злобную газету, в которой нашего Фредерика называют „отъявленным предателем“, „низким, неблагодарным оскорблением его профессии“. О! Я передать не могу, какие ужасные слова они написали. Я взяла газету в руки и, как только прочла ее, — разорвала в мелкие клочки. Разорвала ее, Маргарет, своими собственными зубами» (Gaskell, *North and South*, p. 100).

обращается к старой стратегии «личного контакта» как к единственно возможному решению индустриальной «проблемы». Триангулярному контакту, если быть точными: между промышленником Торнтоном и Маргарет Хейл («культурной буржуазией», которая является в романе медиатором), между Маргарет и (бывшим) членом профсоюза Хиггинсом и, наконец, для восстановления «личного общения между владельцем хлопкопрядильной фабрики и его рабочими», упомянутого у Паркинсона, — между Торнтоном и Хиггинсом. «Никакой институт, сколь угодно мудрый... не может связать один класс с другим так, как они должны быть связаны, — заявляет Торнтон ближе к концу романа, — если [они] не установят личный контакт между людьми, принадлежащими к разным классам. Такие отношения есть самое дыхание жизни»<sup>45</sup>. «И вы полагаете, что они могут помешать повторению забастовок?», — без обиняков спрашивает его собеседник. «Большой оптимист мог бы себе это вообразить, — отвечает Торнтон, — но я не оптимист... По моим самым оптимистическим ожиданиям, они

---

45. Gaskell, *North and South*, p. 391. Семантически связанное с *influence, intercourse* [общение] — еще одно ключевое слово в «Севере и Юге», и, учитывая что половина событий приходится на последние пять процентов книги, группируясь вокруг улучшения отношений между Торнтоном и рабочими, оно фактически является ключевым словом завершения. Паркинсон, в свою очередь, использует в своем памфлете и «влияние», и «общение», часто предвосхищая формулировки романа Гаскелл: «Пусть это станет ПРАВИЛОМ, от которого нельзя будет отступать, что хозяин или кто-то из его доверенных слуг с таким же образованием и влиянием, как у самого хозяина, заведет личное знакомство с каждым работником, находящимся на службе... Удивительно, как люди примиряются друг с другом просто благодаря личному знакомству» (с. 16).

могут сделать забастовки не столь ядовитым источником ненависти, каковыми они до сих пор были»<sup>46</sup>. Перестанут быть ядовитым источником ненависти... Вот как рассказчик описывает новое положение дел:

И так возникло это общение, которое может и не привести к предотвращению всех будущих столкновений во мнениях и поступках, но которое, когда представился случай, как бы то ни было позволило бы хозяину и рабочему смотреть друг на друга с гораздо большей ясностью и симпатией и относиться друг к другу гораздо терпимее и добрее<sup>47</sup>.

Хотя возможно... как бы то ни было позволило бы <...> с большей ясностью <...> терпимее... Не легко установить, что именно *делают* «влияние» и «общение». «Хозяин» и «работник» — по-прежнему хозяин и работник, и их «будущие столкновения» по-прежнему вполне возможны; единственная разница — эти наречные обороты «как бы то ни было», «с большей ясностью», «терпимее и добрее» — которые покрывают патиной добродетели жестокую реальность общественных отношений. Так что Рэймонд Уильямс был прав, когда отвергал эпилог романа Гаскелл как «то, что мы теперь называем „улучшением человеческих отношений в индустрии“»<sup>48</sup>; но если это верно, следует также отметить, как *плохо* работает это идеологическое разрешение конфликта. Какая извилистая глагольная конструкция: повествовательное прошедшее время (и так возникло) — отрицательное

---

46. Ibid., p. 391.

47. Ibid., p. 381.

48. Williams, *Culture & Society*, p. 92.

будущее (может и не привести) — прошедшее время, подвешенное между изъявительным наклонением и условным (когда представился случай) — и второе, вдвойне сомневающееся, сослагательное (*как бы то ни было* позволило бы хозяину). Мы достигли идеологического «тезиса» романа, а предложение не может выбрать между настроением реальности и чистой возможности. В еще одном пассаже о силе влияния мы читаем: «Однажды столкнувшись лицом к лицу с индивидом из масс вокруг него и (заметьте) вне характера хозяина и работника, в первую очередь, все они начали признавать, что „у нас у всех одно человеческое сердце“»<sup>49</sup>. Здесь, удивительным образом, язык еще более «закрученный»: предложение начинается в третьем лице единственного числа («из масс вокруг *него*»), затем происходит переход к императиву второго лица (заметьте), по-видимому, весьма неуклюже обращенному к читателю, затем появляется третье лицо множественного числа (все они начали), а в конце одинокий вордсвортовский деревенский попрошайка превращается в коллективную общность индустриальной Англии (у нас у всех). Слова прямо-таки отказываются подчиняться политике Гаскелл: если предыдущее предложение не могло выбрать между реальным и возможным, это даже не в состоянии решить, какое у него *подлежащее*, при этом его тон бесцельно блуждает между сообщением, заповедью и сентиментальностью.

«Воображаемое разрешение реальных противоречий» — знаменитая формула идеологии у Альтюссера; но эти неуклюжие периоды, полные какофонии, — противоположность разрешения. И все-таки

---

49. Gaskell, *North and South*, p. 380.



«Север и Юг» считается самым умным индустриальным романом, и влияние — настоящий центр его притяжения: таким образом, его неспособность наделить его интеллигибельным смыслом — знак более обширной проблемы, вызванной невозможностью представить, как «духовная и нравственная гегемония», если воспользоваться еще одним выражением Грамши<sup>50</sup>, может конкретно осуществиться в новом индустриальном обществе. В следующем разделе мы уменьшим масштаб нашего анализа и поищем «невидимые средства» его распространения на действительно «молекулярном» уровне.

## 6. Проза V: викторианские прилагательные

Для книги, болезненно заикленной на практической жизни, бестселлер Сэмюэля Смайлза «Самопомощь» (1859) имеет странную фиксацию на прилагательных. Неудача, читаем мы в предисловии, — «лучшая дисциплина настоящего работника, потому что она стимулирует его *возобновленные* усилия, вызывает к его *лучшим* способностям...»<sup>51</sup>. Такое впечатление, что Смайлз не может подумать о существительном, чтобы сразу не приклеить к нему определение: терпеливая цель, сосредоточенная работа, непоколебимая честность, солидная репутация, усердная рука, энергичные работники, сильный практичный человек, неослабное упорство, мужественное английское обучение, мягкое принуждение...

---

50. Gramsci, *Quaderni*, 2010–2011.

51. Samuel Smiles, *Self-Help*, Oxford 2008 (1859), p. 4.

Поначалу я подумал, что это навязчивая идея только Смайлза. Затем мне на глаза стали попадаться толпы прилагательных в каждом викторианском тексте, который я читал. Не натолкнулся ли я случайно на стилистический секрет этой эпохи? Программа-анализатор грамматики, исследовала 3500 романов из «Стэнфордской литературной лаборатории» и вынесла свой вердикт: нет. Викторианцы использовали прилагательные не чаще, чем другие писатели XIX века, частотность слегка колебалась в течение столетия в узком диапазоне 5,7–6,3% (хотя у Смайлза она *действительно* была выше 7%). Но если эта количественная гипотеза была очевидным образом сфальсифицирована, на семантическом уровне возникло кое-что еще. В прозе Смайлза складывались кластеры: «напряженное индивидуальное усердие», «энергичные работники» и «бодрое усилие», например, относились к области тяжелого физического труда (напряженный, энергичный, бодрый). Затем, на противоположном конце спектра, область этического материализовалась в таких выражениях, как «смелый дух», «*прямой* характер», «*мужественное* английское обучение» и «*мягкое* принуждение». Но тип прилагательных, который придавал «Самопомощи» особый вкус, оказался где-то между этими двумя категориями: «непреклонная решимость», «терпеливая цель», «постоянная работа», «усердное прилежание», «неослабное упорство», «усердная рука», «сильный практичный человек»... К чему относятся эти прилагательные: к работе или к этосу? По-видимому, и к тому и к другому; как если бы не было реального различия между физическим и моральным. И на самом деле, если долго вглядываться в большую группу посередине, предыдущая классифика-

ция начинает смазываться: было ли «напряженное индивидуальное усердие» практической чертой — или все-таки моральной? И не имело ли «мужественное» английское обучение важных практических последствий?

Что происходит с прилагательными в «Самопомощи»? Давайте вернемся на столетие назад и рассмотрим прилагательное *strong* [сильный] в «Робинзоне Крузо». В романе есть несколько выражений вроде «сильные идеи» [strong ideas] или «сильные наклонности» [strong inclination], но слово почти всегда ассоциируется с совершенно конкретными сущностями, такими как «плот», «течение», «столбы», «ограда», «члены», «плотина», «кол», «стебель», «корзины», «загон» или «парень». Через полтора столетия «Север и Юг», роман о людях и машинах, в котором физическая сила, несомненно, важна, демонстрирует обратную схему: пара «сильных и массивных костяков» [strong and massive frame] или «сильных рук» [strong arms] и дюжины: «сильная воля», «сильные желания», «сильный соблазн», «сильная гордость», «сильное усилие», «сильное возражение», «сильное чувство», «сильная привязанность», «сильная истина», «сильные слова» или «сильные интеллектуальные вкусы». В «Самопомощи» «сильный» чаще всего ассоциируется с волей, за нею следует «изобретательность», «патриотизм», «инстинкт», «предрасположенность», «душа», «решимость», «здравый смысл», «темперамент» и «терпимые умы». «Культура и анархия» добавляет «сильное вдохновение», «сильный индивидуализм», «сильную веру», «сильные аристократические качества», «сильную смекалку» и «сильный вкус». Другое прилагательное — *heavy* [тяжелый]. В «Робинзоне Крузо», помимо нескольких случаев «тяжелого сердца», тяжелыми

бывают фляги, древесина, товары, вещи, точильный камень, ветка, пестик, лодка, медведь и тому подобное. В «Галифаксе» мы находим «тяжелые взгляды», «тяжелые заботы», «тяжелые вздохи», «тяжелое бремя», «тяжелые ноты», «тяжелые новости», «тяжелые несчастья» — много и часто; в «Севере и Юге» — «тяжелое давление», «тяжелую боль», «тяжелую влагу слез», «тяжелую жизнь», «тяжелый транс» и «тяжелый пульс при агонии»; в «Нашем общем друге» — «тяжелую насупленность», «тяжелые глаза», «нечто невнятно-тяжелое», «тяжелые вздохи», «тяжелые обвинения», «тяжелое разочарование», «тяжелое ворчание» и «тяжелые размышления». Наконец, возьмем *dark* [темный]. В «Робинзоне Крузо» оно указывает на всего лишь отсутствие света. В «Севере и Юге» мы имеем «темный, хмурый взгляд», «темные уголки сердца», «темные и связанные уголки ее сердца», «темное облако у него на лице», «темный гнев», «темные часы» и «темную паутину его теперешнего состояния». В «Нашем общем друге» это «темные, глубокие закулисные интриги», «темное внимание», «темный сон», «темное сочетание», «темная нахмуренность», «темный лорд», «темная прихожая теперешнего мира», «темная улыбка», «темное дело», «темный взгляд», «темное облако подозрения», «темная душа», «темное выражение», «темный мотив», «темное лицо», «темная сделка» и «темная сторона истории». В «Миддлмарче» есть «темные века», «темный период», «темные области патологии», «темное молчание», «темные времена», «темный полет недоброго предзнаменования» и «темный чулан его словесной памяти».

Можно легко добавить и другие примеры («жесткий», «свежий», «острый», «слабый», «сухой»...), но суть ясна: в викторианский период

большая группа прилагательных, использовавшихся для обозначения физических черт, начала широко применяться к эмоциональным, этическим, интеллектуальным и даже метафизическим состояниям<sup>52</sup>. В ходе этого процесса прилагательные стали метафорическими и, следовательно, приобрели эмоциональное звучание, характерное для этого тропа: если в сочетании с «оградой» и «пещерой» «сильный» и «темный» указывают на крепость и отсутствие света, в сочетании с «волей» и «нахмуренностью» они выносят положительный или отрицательный приговор — наполовину этический, наполовину сентиментальный — существительному, к которому они присоединяются. Их значение изменилось, и, что еще важнее, изменился и их *характер*: их задача отныне не в том, чтобы способствовать правильности, четкой определенности и ясной понятности гегелевской прозы<sup>53</sup>, но в том, чтобы выражать ценностное суждение в миниатюре<sup>54</sup>. Не описание, а оценка.

---

52. Только полномасштабное исследование английских прилагательных (невозможное в рамках данной работы) может установить точную степень и хронологию этого семантического сдвига; все, что я могу сказать, так это то, что до сих пор мне еще не попадалось ничего сравнимого по количеству или качеству с этим викторианским кейсом.

53. Hegel, *Aesthetics*, p. 1005; Г. В. Ф. Гегель, *Лекции по эстетике*. Т. 3, с. 388.

54. Предпочтение Смайлзом атрибутивного использования прилагательных перед предикативным — один из элементов этой трансформации. Как указал Дуайт Болинджер, когда одинаково возможны оба варианта, атрибутивная позиция обычно указывает на постоянную и ключевую характеристику («это судоходная река»), тогда как предикативная описывает преходящую ситуацию («эта река судоходна сегодня»). Отталкиваясь от этого различия,

Ценностные суждения, но особого рода. В недавнем исследовании Райен Хейзер и Лон Ле-Хак сделали подробную карту спада в частотности семантических полей «абстрактных ценностей», «социального принуждения», «моральной оценки» и «чувства» в романах XIX века<sup>55</sup>. Когда они впервые представили результаты, я отнесся к ним скептически: моральные оценки и оценки чувств становятся *менее* частыми в викторианскую эпоху? Это невозможно. Но у них были безупречные данные. А затем еще одна их находка объяснила загадку: среди семантических полей, чья частотность возрастала, была группа прилагательных, частота употребления которых возросла почти в три раза в течение столетия и которая практически вся без исключений — *hard* [жесткий, тяжелый], *rough* [грубый], *flat* [плоский], *round* [круглый], *clear* [ясный, четкий], *sharp*

---

Болинджер далее замечает, что в сочетании с существительным, обозначающим деятеля (певец, рабочий, лжец, неудачник и т. д.), многочисленные прилагательные имеют «буквальное» значение в предикативной позиции («боец был чистый», «машинистка была бедная») и метафорически-оценочное в атрибутивной («чистый боец», «бедная машинистка»). Хотя эти выводы не полностью совпадают с моими и не ограничиваются викторианской эпохой, они в достаточной мере похожи на мои, чтобы дать интересные возможности для продолжения исследований. См.: Dwight Bolinger, *Adjectives in English: Attribution and Predication*, *Lingua*, 1967, pp. 3–4, 28–29. В своем эссе «„Рассказ Терамена“ в „Федре“ Расина» (1948) Лео Шпитцер уже отметил мимоходом, что «прилагательные, стоящие перед существительным, не описывают физические факты, но извлекают моральные выводы из кровопролития», см.: Leo Spitzer, *Essays on Seventeenth-Century French Literature*, ed. David Bellos, Cambridge 2009, p. 232.

55. 'Quantitative History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method' — Literary Lab Pamphlet 4, доступно на [litlab.stanford.edu](http://litlab.stanford.edu).

[острый] — попадала в описываемую мною группу (которая, как показывает неопубликованная карта употребления прилагательного *sharp*, имела те же самые метафорические ассоциации: *sharp* сочетается с «глазами», «голосом», «взглядом», «болью»...).

Оценочные суждения, как показывает исследование Хейзера и Ле-Хака, принимают разные формы в литературе XIX столетия. Первый тип, при котором судья хорошо различим, а лексикон открыто нагружен ценностями (*shame* [стыд], *virtue* [добродетель], *principle* [принцип], *gentle* [благородный, мягкий], *moral* [моральный], *unworthy* [недостойный]), безусловно, шел на спад в XIX веке. Но при этом с подъемом «викторианских прилагательных» стал возможен второй тип суждений: одновременно вездесущий (потому что практически везде есть прилагательные) и гораздо более *косвенный*: потому что прилагательные не совсем «оценивают», что является эксплицитным и дискурсивным речевым актом, но постулируют данную черту как *принадлежащую самому объекту*. И они *вдвойне* не прямые, конечно, когда суждение принимает метафорическую форму, в которой высказывание о фактах и эмоциональная реакция становятся не отделимыми друг от друга.

Постараюсь как можно лучше объяснить, что за тип «суждения» выражают викторианские прилагательные. Когда Гаскелл в «Севере и Юге» пишет, что «the expression on her face, always stern, *deepened into dark anger*» [выражение ее лица, и так всегда строгое, *углубилось*, наполнившись *темным гневом*], или когда Смайлз в «Самопомощи» говорит о «*strong common sense*» [*крепком* здравом смысле] у Веллингтона, текст выражает суждение, *автора которого тем не менее найти нельзя*. Такое впечатление, что мир как будто сам заявляет о своем смысле. И тогда слова, которые передают указан-

ное суждение, — в нашем случае это *deepened*, *dark* и *strong* — обладают *ограниченным* оценочным значением: они указывают соответственно на отрицательное и положительное мнение о выражении лица миссис Торнтон и о здравом смысле Веллингтона, но по своей силе они значительно уступают таким словам, как *unworthy* [недостойный] и *moral* [мораль], тем более *shame* [стыд] и *virtue* [добродетель]. Викторианские прилагательные работают мелкими, неприятзательными штрихами (они могут себе это позволить, учитывая как часто они встречаются), которые накапливаются незаметно, выстраивая «менталитет», для которого нигде не найти эксплицитно заявленного основания. И типичная черта этого менталитета в том, что моральные ценности не выставляются *как таковые* (как это было в суждениях начала XIX века), но остаются тесно переплетены с эмоциями. Взять *dark* [темный], прилагательное, описывающее миссис Торнтон в «Севере и Юге»: в этом слове есть ощущение оскорбленных принципов и индивидуальной жесткости, и даже некоторой некрасивости и внезапного взрыва; есть «объективная» сторона (описывающая эмоциональное состояние миссис Торнтон) и «субъективная» (сообщение о чувствах рассказчика). Но иерархия этих разных факторов оставлена без определения, равно как и граница между объективным и субъективным. Именно это смешение этического и эмоционального и составляет реальный «смысл» викторианских прилагательных.

Викторианские прилагательные: меньше этической ясности, но больше эмоциональной силы, меньше точности, больше смысла. «Характернейшим признаком современных душ, современных книг», — пишет Ницше в «Генеалогии морали», является «постыдно *обморализировавшаяся* манера речи,



которую, как слизью, смазываются почти все современные суждения о человеке и вещах»<sup>56</sup>. Слизь... Это, возможно, уже перебор. Но эта «обморализировавшаяся манера речи» определенно является истинной викторианской эпохи. Обморализировавшаяся, больше чем просто моральная: дело не столько в *содержании* этического кодекса (предсказуемое смешение евангелического христианства, фантазий *ancien régime* [старого режима] и трудовой этики), сколько в его беспрецедентно *вездесущем* характере: в том факте, что в викторианском мире все сущее имеет *некоторое* моральное значение. Не то чтобы большое, но тем не менее всегда наличествующее. То, что факты всегда инкрустированы ценностными суждениями, и делает викторианские прилагательные столь показательными для культуры в целом.

И показательными также в том, что касается поворотной точки в истории современной прозы. До сих пор благодаря ряду мелких и крупных решений (грамматике необратимости, отказу от аллегорического значения, «многословным» поискам точности, принципу реальности, «разрушающему рассуждения», аналитическому уважению к деталям, строгой объективности несобственно-прямой речи) буржуазная проза в целом двигалась в сторону веберовского «расколдовывания мира»: поразительный прорыв в том, что касается точности, разнообразия и последовательности, но прорыв, который больше не может «объяснить нам *смысл* мира»<sup>57</sup>. Так вот,

---

56. Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals*, ed. Walter Kaufmann, London 1967 (1887), p. 137; Фридрих Ницше, «Генеалогия морали» // Фридрих Ницше, *Собрание сочинений*. Т. 5. СПб.: Азбука, 2011, с. 124.

57. Weber, 'Science as a Profession', p. 142; Вебер, «Наука как призвание и профессия», с. 535.

пожалуйста: викторианские прилагательные *только и делают, что говорят о смысле*. В их мире все сущее имеет некоторое моральное значение, как я только что отметил, и я особенно подчеркиваю «некоторое» и «моральное». Но акценты можно легко расставить и по-другому: в случае викторианских прилагательных все сущее имеет некоторое моральное значение. У нас может быть более туманное представление о «сущем» — но мы знаем наверняка, *какие чувства вызывает* встреча с ним. Околдовывание мира началось заново, на самом что ни на есть «молекулярном» уровне.

Почему точность стала важнее смысла, спрашивал я в главе «Серьезный век». Теперь мы должны задать обратный вопрос: почему смысл стал важнее точности? И что происходит, когда это случилось?

## 7. Ключевые слова VI: «earnest»

Прилагательные как носители викторианских ценностей. Но среди них было одно, которое не осталось незамеченным. «Доктору Арнольду и его поклонникам, — писал *Edinburgh Review* в 1858 году в рецензии на роман Рагби „Школьные дни Тома Брауна“ (1857), — мы обязаны заменой словом *earnest* [серьезный] его предшественника *serious* [серьезный]». «Замена» — слишком сильное выражение для того, что на самом деле произошло, но, без сомнения, расстояние между двумя этими словами драматическим образом сократилось в середине столетия<sup>58</sup>. Ясно, что викторианцы находи-

---

58. В корпусе «Google Books» *serious* употребляется почти в два раза чаще, чем *earnest* до 1840 г., когда два этих слова сближаются, приходясь соответственно пять и четыре

ли в *earnest* нечто, что они считали важным и чего не хватало слову *serious*. Но что это было? Магомет «был один из тех, кто бывает *только* серьезным [in earnest]», писал Карлейль в «Героях, почитании героев и героическом в истории», один из тех, «кому природа назначила быть *искренним*...»<sup>59</sup>. Искренность — вот ключевое слово. Не то чтобы слово *serious* подразумевало неискренность, но в нем главное — *реальные последствия* чьих-то поступков — «определенная цель... которую преследуют неустанно» Шлегеля — и поэтому искренность здесь не важна. Для *earnest*, с другой стороны, объективные результаты действия не столь важны, как дух, который царит, да и «действие» в данном случае тоже не самое подходящее слово, потому что, если *seriousness* и в самом деле ориентирована на действие и является временной (серьезным, как в *serious*, становятся, чтобы что-то *сделать*), *earnest* указывает на более постоянное качество: на то, чем кто-то *является*, а не на то, чем ему случилось в данный момент заниматься. Магомет Карлейля *in earnest* [серьезен] *всегда*.

Два почти что синонимических термина, один из которых несет в себе моральный компонент, от-

---

раза на каждые 100 000 слов; после 1870 г. их пути расходятся снова (до тех пор пока уже в XX в. *serious* начинает употребляться в десять раз чаще, чем *earnest*). В 250 романах базы данных Чэдвик-Хили разрыв полностью исчезает в период 1820–1845 гг., и то же самое относится (хотя и поколением позже, в 1840–1860 гг.) к более крупному корпусу «Литературной лаборатории».

59. Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History*, ed. Michael K. Goldberg, Berkeley, CA, 1993 (1841), p. 47; Томас Карлейль, «Герои, почитание героев и героическое в истории» // Томас Карлейль, *Теперь и прежде*. М.: Республика, 1994, с. 41.

сутствующий в другом. Вынужденные делить одно и то же узкое семантическое пространство, *earnest* и *serious* усилили свое различие, создав антитезу, существующую, насколько мне известно, только в английском языке<sup>60</sup>, в результате которой *serious* утратило свою нейтральность и стало «плохим»<sup>61</sup>. Но если слово *serious* могло быть отправлено в своего

---

60. «Джон Галифакс, джентльмен», где оба слова встречаются с более или менее одинаковой частотностью, дает хороший пример семантической поляризации: кластер «*earnest/ness/ly*» сочетает этику, эмоции, искренность и страсть («Ее серьезная (*earnest*) доброта, ее активное великодушие, которое сразу же устремлялось к истине и праведности вещей, трогали женские сердца...» (р. 307); «Он также был энергичен и серьезен (*earnest*) в том, что касалось иных и более высоких забот, чем просто бизнес... фабричные дети <...> отмена рабства...» (р. 470), тогда как группа «*serious/ness/ly*» ассоциируется с болью, гневом и опасностью: «Я застал Джона и его жену за серьезным [*serious*], даже мучительным разговором», описывает рассказчик ситуацию, в которой Джон и его жена обсуждают возможность того, что одна их гостя может оказаться неверной женой (р. 281); позднее, когда сын Галифакса влюбляется в дочь бывшего якобинца, «мистер Галифакс, говоря тихим голосом, который от этого был полон серьезного [*serious*] неудовольствия, положил тяжелую руку на плечо паренька... Мать в ужасе бросилась, чтобы встать между ними» (pp. 401–402). То же самое в «Севере и Юге»: *earnest* обозначает сильную, бесхитростную эмоцию («ясные, глубоко посаженные, серьезные глаза», «его серьезные, но мягкие манеры», «его любящий и серьезный вид»), тогда как *serious* обозначает все то, что нежеланно и вызывает страх: тревогу, ошибки, досаду, переживания, обвинения, болезнь, увечье...

61. Негативные коннотации *serious* сохранились в американском английском и по сей день: не так недавно *serious* появлялось в обращении Буша к нации в связи с террористическими угрозами и «серьезными проблемами» зависимости Америки от нефти; в обращении к нации Обамы это слово ассоциировалось с угрозами этих «серьезных времен» и с «банками, имеющими серьезные проблемы».

рода языковое чистилище, объективная *seriousness* современной жизни — надежность, уважение к фактам, профессионализм, ясность, пунктуальность — остались, конечно, востребованными точно так же, как и раньше, и именно тут *earnest* и сотворило свое маленькое семантическое чудо: *сохранив* фундаментальную тональность буржуазного существования, в основном в наречном выражении *in earnest*, и при этом *наделив ее сентиментально-этическим смыслом*. Это та же самая семантическая сверхдетерминация, что и у других викторианских прилагательных, но уже применительно к главному аспекту современного общества. Неудивительно, что *earnest* стало шибболетом викторианской Британии.

Викторианская Британия... В целом это понятие прошло через две крупные стадии развития, каждая из которых длилась по полвека. Первая была в основном озабочена — если снова процитировать замечательную инвективу Ницше — «моралистической изолганностью» викторианцев; вторая — структурами власти в обществе. Две книги Стивена Маркуса выделяются как вехи двух этих интерпретационных подходов: «Другие викторианцы» в 1966 году, книга, блестяще осудившая викторианское лицемерие, и «Энгельс, Манчестер и рабочий класс» 1974 года, книга, положившая начало новой парадигме, в которой категория викторианского перестала быть такой уж очевидной и где сам термин «викторианский», так ярко выделявшийся в начале столетия, от «Выдающихся викторианцев» до «Викторианского склада ума», «Викторианских городов», «Викторианского народа» и собственно «Других викторианцев», заменился на «класс», «полицию», «политику тела», «индустриальную реформацию», «политическую историю» или «телесную экономику». Викториан-

ское не исчезло совсем, но явно потеряло свою концептуальную ценность, сохранившись только в качестве хронологического ярлыка для капитализма середины столетия или власти, если говорить шире.

Если под викторианством имеется в виду способ *избегать* разговоров о капитализме, работа, сделанная за последние сорок лет, представляется мне вполне целесообразной. Но очевидно, что идея данной главы в том, что эта концепция все еще может многое предложить для критического анализа власти. Во-первых, нам следует «изъять» викторианство из хода британской истории и поместить его в сравнительный контекст буржуазной Европы XIX века. Это не означает, что нужно «экспортировать» это понятие в другие страны, как это сделал Питер Гэй в «Буржуазном опыте», получив сомнительный результат викторианской (половины) Европы. Для меня викторианство остается отличительной британской чертой, но в смысле *специфического ответа Британии на общеевропейские проблемы*. Национальная специфика сохранена, но только как один возможный исход исторической матрицы, и викторианство становится темой для компаративистов в той же мере, что и для специалистов по викторианству.

Специфика, разумеется, связана с первенством Британии в капитализме XIX века, которое сделало викторианство первым примером культурной гегемонии в современной истории. «Приходит к каждому момент, — говорит Мариамна в великой трагедии Хеббеля [«Ирод и Мариамна»], что тот, кто ведет его звезду, уступает ему/ поводья. Ужасно то лишь/ что никто не знает, когда он наступает...». Для буржуазии этот критический момент наступил в Британии середины XIX века, и выбор, который был тогда сделан, уникальным образом

способствовал подрыву «реалистических» (Маркс) или «расколдованных» (Вебер) репрезентаций современности. Вспомним стилистические приемы, обсуждавшиеся в этой главе: «нарративная» мотивация сексуального желания, синтаксическое заключение в скобки неудобной правды, украшение сегодняшней мощи древним правом, переписывание общественных отношений как этических, метафорический покров, наброшенный прилагательными на реальность. Столько способов сделать мир «полным смысла» (или, скорее, не бессмысленным, если так можно выразиться). Смысл становится важнее точности — *гораздо* важнее. Если ранний буржуа, если так можно выразиться, был человеком знания, викторианская смесь запирательства и сентиментальности превратила его в существо, боящееся знания и ненавидящее его. Именно с этим существом нам предстоит сейчас познакомиться.

## 8. «Кто ж знание не почитает?»

«Школьные дни Тома Брауна»: роман, выбранный *Edinburgh Review* для размышлений о «серьезном». «Сказать ли ему... что он послан в школу, чтобы сделаться хорошим ученым?» — задается вопросом сквайр Браун, когда его сын готовится отбыть в школу Рэгби. «Да, но его не за этим отправляют в школу», — поправляет он сам себя. Дело не в «древнегреческих частицах или дигамме», нет, «вот бы он стал смелым, полезным, правдивым англичанином, джентльменом и христианином, это все, чего я хочу»<sup>62</sup>. Смелый, искренний, джентльмен и хри-

---

62. Thomas Hughes, *Tom Brown's Schooldays*, Oxford 1997 (1857), pp. 73–74.

стианин — вот для этого и существует Рэгби. И директор школы (настоящий, не вымышленный) соглашается: «То, к чему мы здесь должны стремиться, — говорит он Старшим Мальчикам, которым хотел бы делегировать свою власть, — это, во-первых, религиозный и моральный принцип; во-вторых, джентльменское поведение; в-третьих, интеллектуальная способность». *В-третьих*, интеллектуальная способность. «Вместо того чтобы вбивать в голову моему сыну эту [физическую] науку, — добавляет он в момент откровенности, — я бы с удовольствием согласился с тем, что он будет считать, будто это Солнце вращается вокруг Земли»<sup>63</sup>.

Солнце вращается вокруг Земли. К счастью, у ученика Тома Брауна хватает здравого смысла, и все же, когда в конце романа его спрашивают, что он хочет вынести из Рэгби, он понимает, что не знает; а затем говорит: «Я хочу быть отличным в крикете и футболе и во всех других играх <...> хочу доставлять удовольствие Доктору и хочу унести с собой ровно столько латыни и греческого, сколько мне понадобится, чтобы достойно пройти через Оксфорд»<sup>64</sup>. Спорт, затем одобрение Доктора, наконец, в последнюю очередь, «ровно столько» знаний, сколько их может понадобиться для следующего формального цикла образования. По край-

---

63. Фрагмент из Арнольда цитируется в «Выдающихся викторианцах» Литтона Стрейчи (Lytton Strachey, *Eminent Victorians*, Oxford 2003 (1918) pp. 149, 153). Аза Бриггс цитирует еще одно памятное изречение: «Одна только острота ума, лишенная, как это бывает во многих случаях, всего широкого, великого и хорошего, более отвратительная, чем самый беспомощный идиотизм, кажется мне почти что духом Мефистофеля». *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes*, rev. edn, Chicago 1975 (1955), p. 144.

64. Hughes, *Tom Brown's Schooldays*, p. 313.



ней мере в одном Сквайр, Доктор и Мальчик полностью согласны друг с другом: знание находится в самом низу образовательной иерархии. Это первая черта викторианского антиинтеллектуализма, берущая начало в военно-христианском мировоззрении старой элиты и получившая новую жизнь в середине века благодаря ее престижным учебным заведениям (а позднее и карьерам в империи). Но это не единственная сила, оказывающая давление в этом направлении. Карлейль пишет в «Прошлом и настоящем»: «Как приятно видеть <...> этого толстокожего Человека Практики, по-видимому, бесчувственного, может быть, сурового, почти тупого, — когда сопоставишь его с каким-нибудь легким, ловким Человеком Теории»<sup>65</sup>, и почти тупому Человеку Практики понадобится не так уж много времени на то, чтобы заткнуть за пояс своего ловкого соперника<sup>66</sup>. «Гений может не пригодиться, — добавляет Смайлз в главе, названной «Прилежание и упорство»<sup>67</sup>, что же до «школ, академий и колледжей», то они тоже переоценены, гораздо лучше «ежедневное воспитание жизнью, которое получают дома, на улице, за прилавком, в мастерских, за плугом или за ткацким станком, в конторе или на фабрике»<sup>68</sup>.

---

65. Carlyle, *Past and Present*, p. 164; Карлейль, «Теперь и прежде», с. 250.

66. Карлейль добавляет в другом месте: «Из всех народов мира в настоящее время англичане — самые глупые в разговоре, самые мудрые в действии <...> Если медленность, то, что мы в нашем нетерпении называем „глупостью“, есть цена превосходства устойчивого равновесия над неустойчивым, — будем ли мы ворчать на некоторую медленность?» (Carlyle, *Past and Present*, p. 165–168; Карлейль, «Теперь и прежде», с. 250, 252).

67. Smiles, *Self-Help*, p. 90.

68. Ibid., pp. 20–21.

Мастерские и ткацкие станки вместо школ и академий. «Промышленная революция мало чем была обязана научному знанию», замечает Хогтон, и, как следствие, «сам успех ранней технологии вместо того, чтобы поощрять научные исследования, укреплял антиинтеллектуализм, присущий деловому складу ума»<sup>69</sup>. Антиинтеллектуализм — это «антисемитизм бизнесменов», вторит ему Ричард Хофштадтер, проследивший эту тенденцию от викторианской Британии до послевоенной Америки<sup>70</sup>. Но это, однако, уже не добродушное варварство сквайра Брауна с его древнегреческими частицами и дигаммой; индустриальное общество *нуждается* в знании, но оно ему нужно, *только если это полезное знание*. Опять это слово: боевой клич викторианцев, от «Общества по распространению полезных знаний» до слов промышленника в «Севере и Юге» («Любой, кто может читать и писать, наравне со мной владеет по-настоящему полезным знанием»)<sup>71</sup>, «Идеи университета» Ньюмэна («умственная культура отчетливо *полезная*»)<sup>72</sup>, коварного замечания Бэджета о Скотте — «ни у одного другого человека не было столь полезного интеллекта»<sup>73</sup> — и многих, многих других; следуя за знанием, как тень, «полезное» превращает его в инструмент: перестав быть самоцелью, знание с помощью этого прилагательного резко сворачивает в сторону predetermined функции и огра-

69. Houghton, *Victorian Frame of Mind*, pp. 113–114.

70. Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, New York 1963, p. 4.

71. Gaskell, *North and South*, p. 79.

72. Newman, *Idea of a University*, p. 166.

73. Walter Bagehot, 'The Waverley Novels' (1858), in *Literary Studies*, London 1891, vol. II, p. 172.

ниченного горизонта. Полезное знание или знание без свободы.

Мы рассмотрели «прозаическую» и популярную часть викторианского спектра. А теперь обратимся к Теннисону:

Who loves not Knowledge? Who shall rail  
Against her beauty? May she mix  
With men and prosper! Who shall fix  
Her pillars? Let her work prevail.

Кто ж Знание не почитает?  
Ты устоять пред ним сумей!  
Пусть обитает средь людей  
И неизменно побеждает!<sup>74</sup>

«Кто ж Знание не почитает?» Однако:

But on her forehead sits a fire:  
She sets her forward countenance  
And leaps into the future chance,  
Submitting all things to desire.

Half-grown as yet, a child, and vain —  
She cannot fight the fear of death.  
What is she, cut from love and faith,  
But some wild Pallas from the brain

Of Demons? Fiery-hot to burst  
All barriers in her onward race  
For power. Let her know her place;  
She is the second, not the first.

Во лбу огонь несет оно,  
Хватается за шансы вмиг,  
Себе все подчинив мечты:  
Оно решимости полно.

---

74. Tennyson, *In Memoriam*, CXIV; Теннисон, *Избранное*, с. 156.

Оно сродни и малышку:  
Не может смерти страх умерить,  
Не может ни любить, ни верить —  
Паллада в Демона мозгу,

Что сильно одолеть желает  
Преграды на пути ко власти;  
Ее на место ставьте чаще:  
Она не первая — вторая<sup>75</sup>.

Знание с большой буквы «З». Но если оно «не может ни любить, ни верить», если оно «лишено», как выражался директор школы Томас Арнольд, «великого и хорошего», тогда «оно» становится «несмысленным» и «диким», тогда как *brain* [мозг] («Демона» — «дух Мефистофеля» у Арнольда) рифмуется с *vain* [тщетный]. И в поэме, в которой анжамбеман довольно редок, три анжамбемана подряд<sup>76</sup> настолько запутывают наше понимание синтаксиса, что презрительно-аристократическое «Ее на место ставьте чаще» вызывает вздох метрического облегчения. А затем, конечно, следует: «Она не первая — вторая». Мелкое различие? «Огромная разница в том, ставим ли мы истину на первое место или на второе», как гласил девиз, взятый в качестве эпиграфа к «О компромиссе» Джона Морли (1874). Первое место означает автономию, второе — подчинение.

...She is the second, not the first.  
A higher hand must make her mild,

75. Tennyson, *In Memoriam*, CXIV; Теннисон, *Избранное*, с. 156–157.

76. «From the brain / Of Demons»; «to burst / All barriers»; «onward race / For power». Возникла метрико-синтаксическая нестабильность с еще тремя анжамбеманами сразу после слов: «Who loves not Knowledge»: «rail / Against», «mix / With men», and «fix / Her pillars».

If all be not in vain; and guide  
Her footsteps, moving side by side  
With wisdom, like the younger child:

For she is earthly of the mind,  
But Wisdom heavenly of the soul.

Она не первая — вторая.  
Здесь высшая рука какая  
Должна вести его так тонко  
Как несмышленного ребенка,  
Бок о бок с мудростью шагая.

Земного много в Знание нашем,  
А в Мудрости — небес огня<sup>77</sup>.

Высшая рука. Бедное знание. Когда его не принуждают быть «полезным», ему приходится быть хорошим. Его единственное утешение: у красоты дела обстоят еще хуже. На 20 000 слов *In Memoriam beauty* [красота] встречается дважды. Один раз в отрывке, который мы только что цитировали, где в качестве атрибута знания («Who shall rail / Against her beauty?») она сама оказывается пристегнута к небесной мудрости. Второй раз она появляется в следующем отрывке:

My own dim life should teach me this,  
That life shall live for evermore,  
Else earth is darkness at the core,  
And dust and ashes all that is;

This round of green, this orb of flame,  
Fantastic beauty; such as lurks  
In some wild Poet, when he works  
Without a conscience or an aim

---

77. Tennyson, *In Memoriam*, CXIII; Теннисон, *Избранное*, с. 157.

Пусть призрачная жизнь моя  
Докажет мне, что жизнь продлится,  
Пока земля не охладится  
И пеплом с пылью станет вся.

Зеленый шар — планета света  
Неимовернейшей красоты,  
похожая на миражи  
У сумасшедшего Поэта<sup>78</sup>.

Неимовернейшая [fantastic] краса. Но для Теннисона это прилагательное — не сегодняшнее эйфорическое определение, оно как «неимовернейшая Вера» в «Путешествии Пилигрима»: она означает нечто обманчивое, эфемерное, опасное, что-то вроде «миража», который *lurks* [блеснет] у «сумасшедшего поэта» (как Паллада в станце CXIV), работающего *without a conscience* [без сознания]. Этот поэт должен быть героем следующей станцы, на которую Теннисона, по свидетельству его собственного сына, вдохновил клич «Искусство для искусства»:

Art for Art's sake! Hail, truest Lord of Hell!  
Hail Genius, Master of the Moral Will!  
‘The filthiest of all paintings painted well  
Is mightier than the purer painted ill!’

Искусство для искусства?! Эй ты, Гений,  
Владыка тьмы и Мастер беспредела!  
Холст мерзкий, созданный отменно,  
Мощнее доброго, что создан неумело...<sup>79</sup>

1850-е, годы, когда «Цветы зла» и «Госпожа Бовари» заявляют о возникновении этого автономного

---

78. Tennyson, *In Memoriam*, XXXIV; Теннисон, *Избранное*, с. 110.

79. Hallam Tennyson, *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by his Son*, New York 1897, p. 92.

литературного поля, в котором «прекрасное может не быть добрым и даже что оно прекрасно именно потому, что не добро»<sup>80</sup>; так что, в самом деле, холст мерзкий по содержанию, если написан отменно, оказывается мощнее, чем чистая, но плохо написанная картина. «Олимпия» и «Странствующий рыцарь» — мы снова к ним вернулись. И то, что верно для искусства, продолжает Вебер, верно также и для науки, где «истинное может не быть прекрасным и что нечто истинно лишь постольку, поскольку оно не прекрасно, не священо и не добро»<sup>81</sup>. Истинно, хотя *не* прекрасно, *не* священо, *не* добро: более чем какое-то специфическое содержание, именно *радикальное разделение интеллектуальных сфер* определяет то новое, что есть в буржуазной культуре, и делает «Науку как профессию и призвание» своим великим манифестом. Наука и искусство не должны быть ни «полезными», ни «мудрыми», они должны только следовать своей внутренней логике. Автономия. Но именно против автономии и был написан викторианский манифест.

## 9. Проза VI: туман

«До сих пор я главным образом настаивал на красоте», — пишет Мэтью Арнольд, открывая второй раздел «Культуры и анархии» (1869)<sup>82</sup>. Так ли это? Верно, слово «красота» встречается 17 раз на всего лишь дюжине страниц, но «совершенство» (perfec-

---

80. Max Weber, 'Science as a Profession', p. 147; Вебер, «Наука как призвание и профессия», с. 540.

81. Ibid., p. 148; там же, с. 540.

82. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge 2002 (1869), p. 81.

tion) встречается целых 105 раз, а «культура» — 152. Еще важнее, что арнольдовской «красоте» не позволяется быть просто красотой; всякий раз, когда она упоминается, ее всегда сопровождает этическое дополнение: «*божественная красота*», «*мудрость и красота*», «*красота и достоинство* человеческой природы», «*идея красоты и человеческой природы, совершенной во всех своих сторонах*» (дважды), «*идея красоты, гармонии и идеального совершенства человека*» (также дважды), кроме того, есть семь легких вариаций на тему красоты и прелести (sweetness).

Красота морализируется. *In Memoriam*. Но это еще не все. «До сих пор я главным образом настаивал на красоте или прелести», продолжает Арнольд: красота, то есть прелесть. Прелесть? «...главным образом на красоте или прелести, как характере совершенства...». Красота или прелесть, прелесть или совершенство. Матрешки внутри матрешек — «делая прелесть и свет характером совершенства, культура по духу сродни поэзии...»<sup>83</sup> — и еще матрешки — «подобно религии, еще одному устремлению к совершенству...»<sup>84</sup>. И так пока мы не доберемся до Матрешки всех Матрешек: «...потому что, подобно религии — еще одному устремлению к совершенству, — она свидетельствует о том, что <...> тот, кто трудится ради прелести и света, трудится ради победы разума и Божьей воли»<sup>85</sup>.

Туман.

«Туманность — мать мудрости», саркастически писал Морли в «О компромиссе» (1874)<sup>86</sup>; он, ско-

83. Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*, p. 67.

84. Ibid., p. 78.

85. Ibid.

86. John Morley, *On Compromise*, Hesperides 2006, p. 39.



рее всего, не имел в виду Арнольда, но может быть и имел: красота, прелесть, свет, совершенство, поэзия, религия, разум, Божья воля... Что это такое? Разве понятия Арнольда столь новы, что к ним можно приблизиться только окольными путями? Нет, они вовсе не в новинку, равно как не относятся они к тому типу понятий (таких как «ребенок», «куча» или «красный»), в котором некоторая степень размытости — условие образования значения<sup>87</sup>. Их проницаемость, скорее, способ утвердить фундаментальное и неизменное *единство* культуры. Если нечто прекрасно, то оно *также* должно быть *и* добрым, *и* священным, *и* истинным. У историков возрождения готики, пишет Кеннет Кларк, лежит решение «исключить технические термины» из обсуждения проекта нового здания Парламента и «заменить их отсылкой к простым человеческим ценностям»<sup>88</sup>. Простые человеческие ценности: люди культуры, пишет Арнольд, «трудились над тем, чтобы освободить знание от всего резкого, грубого, трудного, абстрактного, профессионального, исключительного; над тем, чтобы вочеловечить его, сделать действенным за пределами узкого круга ученых и образованных людей»<sup>89</sup>. Это «легкость, изящество и подвижность» «либерально образованных» из «Идеи университета» Ньюмэна<sup>90</sup>,

---

87. «Неопределенность некоторых концепций неискоренима», пишет Майкл Даммет, не в том смысле, «что мы не могли бы их уточнить, если бы захотели, но, скорее, в том, что, уточнив их, мы бы разрушили их суть». Michael Dummett, 'Wang's Paradox', in Rosanna Keefe and Peter Smith, eds, *Vagueness: A Reader*, Cambridge, MA, 1966, p. 109.

88. Clark, *Gothic Revival*, p. 102.

89. Arnold, *Culture and Anarchy*, p. 79.

90. Newman, *Idea of a University*, p. 166.

крестовый поход Рескина против «механической» точности или же «способность быть увлекательным собеседником» как «самое характерное свойство» Арнольда<sup>91</sup>. А в результате всего этого...

В результате получается культура, которая *не* должна быть профессией. Вот источник того тумана, который целиком окутал страницы «Анархии и культуры»: легкость и изящество дилетанта, скользящего среди великих человеческих ценностей, не опускаясь до тех механических определений, которые вынужден давать профессионал. Не то чтобы расплывчатость у Арнольда непреодолима: чтобы узнать, что он, например, понимает под «культурой», нам нужно только забыть банальные формулировки, которыми он так знаменит, — «лучшее, чтобы было осмыслено и познано». Туман. Взгляните лучше на согласование самого термина — и внутри оппозиции культуры и анархии материализуется еще одна оппозиция, в которой культура тяготеет к идее государства, а анархия — к рабочему классу<sup>92</sup>. Оказывается, можно

---

91. Stefan Collini, 'Introduction' to Arnold, *Culture and Anarchy*, Cambridge 2002, p. xi.

92. «Культура указывает на идею государства», — пишет Арнольд ближе к концу второго раздела. «Мы не находим основания для твердой государственной власти в наших повседневных сущностях, культура указывает нам на то, что его можно найти в нашей лучшей сущности» (*Culture and Anarchy*, p. 99). И в заключении: «Таким образом, на наш взгляд, сам аппарат и внешний порядок Государства, кто бы им ни управлял, священен; и культура — самый непреклонный враг анархии по причине великих надежд и помыслов, направленных на Государство, которые культура учит нас питать» (с. 181). Что касается анархии, в этих случаях слово связано с хорошо узнаваемым социальным референтом — со «сбродом из Гайд-парка», рабочим по происхождению (с. 89); в особом приливе бесстыдства Арнольд признает,

разогнать туман и расшифровать послание, которое за ним таится. Но что если *сам* туман и был посланием? Дрор Уорман:

Между полюсами (радикальной) индивидуальной инклюзивности и резкого (консервативного) исключения стоит «идиома среднего класса». Способность его представителей проходить по тонкой линии <...> была обусловлена тем фактом, что с точки зрения социального означивания язык *«среднего класса» был неопределенным по сути своей*. Редко кто из его поборников решался определить его или конкретизировать его референты<sup>93</sup>.

Неопределенный по сути своей. Категория среднего класса имеет «присущую ей неопределенность в отношении социальных структур», добавляет Уорман в другом месте, «и эта неопределенность часто шла на пользу тем, кто ею пользовался»<sup>94</sup>. Замечательно избирательное сродство между риторикой неопределенности и тем термином, который вытеснил «буржуа» из английского языка. Этот семантический выбор был актом символической маскировки, писал я во введении; но опять-таки викторианская эпоха — одна долгая история маскировки: от готических башенок до джентльмена-христианина, от гипотаксиса у Теннисона до отступлений от темы у Конрада, вождей Карлейля и безличных морализирующих прилагатель-

---

что «делать то, что хочется» было «достаточно удобно, пока только варвары и обыватели это делали, но это становится неудобным и порождает анархию теперь, когда население тоже желает делать то, что хочется» (с. 120).

93. Wahrman, *Imagining the Middle Class*, pp. 55–56.

94. Ibid., pp. 8, 16.

ных и усердно пропагандируемой серьезности (earnestness). Неопределенность — вот что позволяет этим призракам пережить свет дня; туман, который упокоил с миром «четкую определенность» прозы, а вместе с нею и крупные интеллектуальные ставки буржуазной литературы<sup>95</sup>.

---

95. В «Капитализме, культуре и упадке Британии в 1750–1990» У.Д. Рубинштейн, чья более ранняя работа «Люди со средствами» (*Men of Property*) остается фундаментальным исследованием викторианских высших классов, выдвигает противоположный тезис: «В ходе XIX столетия образованная английская проза и дискурс очевидным образом эволюционировали в направлении большей ясности, убедительности и сжатости, приобретя элегантность и точность, которые теперь ассоциируются с лучшей английской прозой и [с] точной, четкой и определенной манерой, которую мы ныне связываем с рациональностью и современностью» (W. D. Rubinstein, *Capitalism, Culture and Decline in Britain 1750–1990*, London/New York 1993, p. 87). Два отрывка, которые Рубинштейн приводит в качестве образца, взятые из «Политики и английского языка» Оруэлл и, как ни странно, из «Исторических крушений поезда» Нока, и в самом деле ясные и убедительные. Но так ли они репрезентативны для двух столетий английской прозы? Оруэлл наверняка бы не согласился с этим. То самое эссе, которое цитирует Рубинштейн, открыто указывает на «комбинацию расплывчатостей и обыкновенной неумелости» как на «самую заметную черту современной английской прозы». См.: George Orwell, 'Politics and the English Language' (1946), in George Orwell, *Collected Essays, Journalism, and Letters*, ed. Sonia Orwell and Ian Angus, Harmondsworth 1972, vol. IV, pp. 158–159; Джордж Оруэлл, «Политика и английский язык», в: Джордж Оруэлл, *Лев и Единорог. Эссе, статьи, рецензии*. М.: Московская школа политических исследований, 2003, с. 343.

#### ГЛАВА IV.

### «Национальные деформации»: метаморфозы на окраине

#### 1. Бальзак, Машаду и деньги

**В**СКОРЕ после приезда в Париж герой «Утраченных иллюзий» Люсьен де Рюбемпре отдает рукопись своего первого романа книгопродавцу Догро в надежде, что тот может ему понравиться и Догро его опубликует. Пораженный талантом молодого писателя, Догро решает предложить ему тысячу франков, однако, придя туда, где живет Люсьен, он меняет решение: «У молодого человека, ежели он поселился здесь, — говорит он себе, — вкусы скромные... Дам ему франков восемьсот, и довольно»<sup>1</sup>. От хозяйки он узнает, что Люсьен живет на четвертом этаже под самой крышей — за 600 франков. Он стучит в дверь, и перед ним предстает «совершенно голая» комната, где всего-то кружка молока и кусок хлеба на столе. «Вот так жил и Жан-Жак, — восклицает Догро, — с которым у вас есть общее не только в этом. В таких-то комнатах горит огонь таланта и создаются лучшие произведения». И дает ему 400 франков.

Спустя столетие нечто очень похожее происходит в романе Машаду де Ассиза «Посмертные записки Браза Кубаса» (1881). Во время путешествия из Коимбры в Лиссабон осел, на котором едет Браз,

---

1. Balzac, *Lost Illusions*, p. 205; Бальзак, *Утраченные иллюзии*, с. 55–56.

сбросил его, его нога запуталась в стремях, осел рванул вперед и все могло закончиться печально — «разбитый череп, разрыв внутренностей» — если бы не погонщик, которому удалось остановить осла «не без труда и с некоторой для себя опасностью». Браз сначала решает дать ему три из пяти золотых монет, лежащих у него в кошельке; однако, пока он приходит в себя, он начинает думать, «три монеты — слишком высокая плата, хватит с него и двух». Еще немного времени и — «одной монеты вполне достаточно, чтобы он затрясся от радости». В конце концов Браз дает погонщику серебряный крузато и, отъехав, все еще чувствует «некоторое сожаление», потому что «щедро наградил его, может быть, слишком щедро. Я сунул руку в карман жилета... и нащупал несколько медяков <...> их-то и надо было отдать вместо серебряного крузато». В конечном счете, не было ли само его присутствие в том месте «орудием Провидения, так или иначе, в том не его заслуга»? Эта мысль, заключает Браз, «привела меня в отчаяние; я бранил себя расточителем... К чему скрывать? Я раскаивался»<sup>2</sup>.

Два примера того, как заплатить поменьше за чей-то труд. Однако логика у них совершенно разная. У Догро — который, как ни один другой персонаж, близок к «воплощению капитала», — личные чувства не имеют никакого отношения к делу; он рассматривает улицу, здание, комнату и делает вывод о рыночной стоимости Люсьена: если кто-то живет на хлебе и воде в чулане, цена его падает. Наоборот, в сменяющих друг друга импульсах Бра-

---

2. *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, Oxford 1997 (1881), pp. 47–48; Жоакин Машадо де Ассиз, «Записки с того света» // Жоакин Машадо де Ассиз, *Избранные произведения*. М.: Художественная литература, 1989, с. 76–78.

за нет ничего объективного, но есть только «подчинение буржуазной реальности личному произволу»<sup>3</sup>, которое Роберто Шварц выделил в качестве центральной темы творчества Машаду: «победа каприза»<sup>4</sup> «без какой бы то ни было континуальности цели»<sup>5</sup>. Каприз, *capricho*, от итальянского *capra*, коза, с ее непредсказуемыми движениями — и с инфантильными коннотациями, которые это слово так никогда и не утратило. У никогда не взрослеющих героев Машаду мелкие вещи становятся огромными, а важные превращаются в пустяки: персонаж романа «Кинкас Борба» (1891) отправляется посмотреть на казнь через повешение под действием мимолетного каприза, просто чтобы провести время, а Бенту, главный герой «Дона Касмурро» (1899) раздосадован тем, что его приятель нарушил его послеобеденные грезы тем, что... умер. «Если бы Мандука покинул этот мир в другое время, никакая фальшивая нота не вкралась бы в мелодию моей души. Зачем он скончался ровно полчаса назад? Ведь смерти безразлично, отходим мы в мир иной в шесть или в семь часов вечера»<sup>6</sup>.

Там, где все потеряло свою истинную меру, процветает «непропорциональное» (Сиянн Нгай) чув-

- 
3. Roberto Schwarz, 'The Poor Old Woman and Her Portraitist', in *Misplaced Ideas*, London 1992, p. 94.
  4. Roberto Schwarz, *A Master on the Periphery of Capitalism*, Durham, NC, 2001 (1990), p. 33.
  5. Roberto Schwarz, 'Complex, Modern, National, and Negative', in *Misplaced Ideas*, p. 89.
  6. J. M. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, Oxford 1997, p. 152; Жоакин Машадо де Ассиз, «Дон Касмурро» // Жоакин Машадо де Ассиз, *Избранные произведения*. М.: Художественная литература, 1989, с. 356.

ство *раздражения*<sup>7</sup>. В тридцать первой главе «Посмертных записок Браза Кубаса» в комнату к Бразу залетает черная бабочка и приземляется на картину: «она медленно и, как мне казалось, насмешливо шевелила крылышками... я почувствовал раздражение»<sup>8</sup>. Еще несколько минут — и Браз испытывает настоящее «нервное потрясение», он хватается салфетку и пытается ударить бабочку. Чтобы ее убить? Не совсем — хотя именно это, скорее всего, случится, если хлопнуть бабочку салфеткой. Но Браз не думает о последствиях. Но, как это часто бывает, бабочка остается целой и невредимой и у Браза есть время на то, чтобы «пожалеть» о содеянном — герои Машаду *всегда* о чем-нибудь жалеют — предаться приятному чувству отпущения грехов себе самому. Нет, бабочка все-таки погибла. И тут на него накатывает вторая волна раздражения, за которой следует второе самооправдание. «Мне стало как-то не по себе. „Я больше люблю голубых бабочек“, — подумал я. Эта мысль, несомненно, самая глубокая из всех высказанных с тех пор, как существуют бабочки, несколько меня утешила и примирила с самим собой»<sup>9</sup>.

«Черная бабочка» состоит всего из 800 слов, глава о погонщике — из 900, смерть Мандуки в «Доне Касмурро» описана в 700 словах. Так каприз отражается на темпе повествования: «никакой континуальности цели», если снова воспользоваться словами Шварца; сюжет распадается на скопление мини-глав — 160 в «Посмертных записках Браза Ку-

7. Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, Cambridge, MA, 2005, p. 175.

8. J. M. Machado de Assis, *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, p. 61; Машадо де Ассиз, «Записки с того света», с. 90–91.

9. Ibid., p. 62; там же, с. 91.



баса», 148 в «Доне Касмурро», 201 в «Кинкасе Борбе» — где на одной-двух страницах тема вводится, развивается, раздувается и бросается. В конце эпизода человек, поддавшийся капризу, взирает на то, что только что случилось, и пожимает плечами: все могло бы быть иначе. *Необходимо*, чтобы все было иначе. Почему бабочка не была голубой? Почему не на полчаса раньше? Это лобовая атака на буржуазный принцип реальности, который достигает апогея в замечательной версии двойной бухгалтерии у Бенту: баланс, сведенный с идеальной точностью, при этом кредитор — сам Господь Бог.

С детских лет я обращался к богу со всевозможными просьбами, обещая молиться, если желания мои исполнятся. Но потом забывал об этом, и молитвы постепенно накапливались. Двадцать, тридцать, пятьдесят... Потом они стали исчисляться сотнями, и вот теперь — тысяча... Астрономические цифры. А я и так уже был в долгу перед богом. Недавно я поклялся повторить двести раз «Отче наш» и двести раз «Богородицу», если в день святой Терезы не пойдет дождь. Погода в тот день стояла чудесная, но молитвы я так и не прочитал<sup>10</sup>.

Груз неисполненных обетов. Когда ее первенец умирает, мать Бенту дает обет, что, если ее следующий сын выживет, он станет священником. Рождается мальчик, остается жив, теперь она должна «уплатить долг»<sup>11</sup>. Но она уже не хочет. После всевозможных препирательств друг семьи находит превосходное решение: поскольку она «обещала Го-

---

10. Machado de Assis, *Dom Casmurro*, p. 41; Машадо де Ассиз, «Дон Касмурро», с. 269.

11. Ibid., p. 82; там же, с. 301.

споду священника», она ему его и даст, но только не Бенту. «Пусть она возьмет к себе любого мальчика-сироту и на свои деньги обучит его в семинарии. Таким образом она подарит церкви священника, — объясняет он. — С денежной стороны все дело уладится просто. Сирота обойдется твоей матери не дорого, он не потребует особых забот»<sup>12</sup>. В более мрачном — и гротескном — варианте бессердечный ростовщик Торквемада у Переса Гальдоса, когда его сын находится при смерти, хватает горсть монет со своего стола и в отчаянии ночью отправляется на поиски нищих. Позднее, когда близится его собственная смерть, он вдруг спрашивает у семейного капеллана: «Что мне нужно сделать, чтобы спастись? Объясните быстро и простыми словами, как это принято у деловых людей»<sup>13</sup>. Начинается долгая борьба между ростовщиком и исповедником, полная отголосков сцен на смертном одре из средневековых христианских текстов<sup>14</sup>, пока последний вздох Торквемады — «Обращение!» [conversion] — не оставляет всех в сомнении: что он имел в виду — душу или доходы от национального долга?

Религиозные заповеди впережку с денежными схемами. Мы переходим на периферию современной мировой системы, и этот странный союз между старой метафизикой и новыми денежными отношениями — знак тех «национальных деформаций», порожденных, если снова процитировать Шварца, «гротескным и катастрофическим маршем капита-

---

12. Machado de Assis, *Dom Casimiro*, p. 171; Машадо де Ассиз, «Дон Касмурро», с. 371.

13. Benito Pérez Galdós, *Torquemada*, New York 1986 (1889–96), p. 534.

14. См.: Jacques LeGoff, *Your Money or Your Life: Economy and Religion in the Middle Ages*, New York 1990 (1986), passim.

ла»<sup>15</sup>. Конечно, между историями, случившимися в Мадриде и в маленьком сицилийском городе, в Польше и в России, будут различия, но враждебное сосуществование капитализма и старого режима и триумф последнего, по крайней мере временный, объединяют все эти истории, создавая между ними сильное семейное сходство. Эта глава представляет собой хронику поражений буржуазии.

## 2. Ключевые слова VII: «roba»

Главный герой его нового романа, пишет Верга в предисловии к «Семейству Малаволя» (1881), будет *tipo borghese* [буржуазным типом], который представляет собой новую социальную категорию для Сицилии того времени. И в самом деле, когда главный герой «Мастера-Дона Джезуальдо» (1889) впервые оказывается в начале романа на балу вместе со старой городской элитой, кажется, что он принадлежит к совершенно новому человеческому виду: местная знать, завистливая и злая, окружив его, с лицемерной заботливостью расспрашивает о первом большом займе, и он отвечает *tranquillamente* [спокойно, тихо]: «Я глаз не сомкнул в те ночи»<sup>16</sup>. Глаз не сомкнул — такие сильные эмоции. Но Джезуальдо также силен своей пронизательностью. Все остальные вертятся вокруг него, охваченные мелкой жадностью, тайными сексуальными

15. Roberto Schwarz, 'Who Can Tell Me That This Character Is Not Brazil?', in *Misplaced Ideas*, p. 103.

16. Я пользовался переводом «Мастера-Дона Джезуальдо» Д. Г. Лоуренса, вышедшим в 1923 году (Giovanni Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, Westport, 1976, p. 54), минимально его модифицируя.

желаниями или просто физическим голодом; Джезуальдо «остается серьезным, подперев подбородок рукой, не говорит ни слова»<sup>17</sup>. И то же самое происходит через несколько глав на ежегодном аукционе городских земель: «Одна гинея пятнадцать!.. Одна!.. Две!». «Две гинеи!», — невозмутимо ответил дон Джезуальдо<sup>18</sup>. Знать кричит, играет на публику, сыплет угрозами и проклятиями; Джезуальдо не встает со своего места, молчит, вежлив, «тихо продолжая вести счет в своей записной книжке, раскрытой у него на коленях. Затем он поднимает голову и отвечает спокойным голосом...»<sup>19</sup>.

Буржуа на Сицилии. В «странах, отстававших в своем развитии», пишет Юрген Кока, «больше разрывов на пути от доиндустриальной к индустриальной эпохе», и новые предприниматели «в большей степени оказываются *homines novi* [новыми людьми], чем в странах с ранней индустриализацией»<sup>20</sup>. Да, Джезуальдо — новый человек до такой степени, которую невозможно представить в английской литературе, где, например, Баундерби у Диккенса претендует на то, чтобы быть

---

17. Giovanni Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, p. 63.

18. Ibid., p. 165.

19. Ibid. Верга тщательно работал над черновиками, чтобы подобрать верный тон для своего героя-буржуа. Например, когда его спрашивают о будущих инвестициях, Джезуальдо в предпоследнем варианте выказывал «всю раздражительность крестьянина, спрятавшего золото, и отвечал с усмешкой, открывавшей его острые блестящие зубы» (Giovanni Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, 1888 version, Turin 1993, p. 503); год спустя из окончательного текста романа все это исчезло, и Джезуальдо отвечал просто: «Делаем что можем...».

20. Jürgen Kocka, 'Entrepreneurship in a Latecomer Country', in *Industrial Culture and Bourgeois Society*, p. 71.

новым человеком, но им не является, или Галифакс у Крейк, хотя и беден, является «сыном джентльмена». Но беда в том, что ни один новый человек не может быть просто «новым»: старый мир сопротивляется и всячески искажает его планы, и в случае Джезуальдо испытываемое им давление вписано в само название книги «Мастер-Дон Джезуальдо». *Mastro* на Сицилии в XIX веке называли мелких ремесленников — или даже рабочих, занимавшихся физическим трудом, таких как каменщики, одним из которых Джезуальдо первоначально и был. Но мастер-дон: почтительное «дон» (приблизительно как «сэр») — выражение, обычно использовавшееся при обращении к старому правящему классу. «Вы должны оставить главному герою титул мастера-дона, — пишет Верга переводчику романа на французский, — потому что это квинт-эссенция саркастической клички, которую общественное злопыхательство дало разбогатевшему рабочему»<sup>21</sup>. *Operaio arricchito* [разбогатевший рабочий]: Верга и сам постулирует статус рабочего как суть Джезуальдо, а его богатство — как случайный предикат; и действительно, хотя Джезуальдо высоко поднимается над тем *operaio*, которым изначально был, это кентаврическое прозвище так и прилипло к нему до самого конца романа. Были моменты, когда казалось, что положение вещей вот-вот изменится<sup>22</sup>, но переход от «мастера»

---

21. Giovanni Verga, *Lettere al suo traduttore*, ed. F. Chiappelli, Firenze 1954, p. 139.

22. Например, на балу, вначале, после того как слуга объявил о нем как о «мастере-доне Джезуальдо», хозяйка тут же выражает возмущение: «Животное! Нужно говорить Дон Джезуальдо Мотта, дурак!» (с. 36). Использование имени без фамилии, что было принято при обращении к ра-

к «дону» так и не стал окончательным и быстро обращается вспять, когда богатство Джезуальдо вызывает особую неприязнь или когда он умирает. Такое чувство, что он так и не покидал тот бал в начале романа, на котором городская знать, осторожно называющая его «доном Джезуальдо» в глаза, за глаза презрительно зовет его «мастером-доном»<sup>23</sup>.

Мастер и дон: два определения, оставшихся от *ancien régime* [старого режима]. А что же буржуазия? В начале романа Джезуальдо отправляется проверить работу маслобойного пресса; идет дождь, и рабочие укрылись под навесом, играя в орлянку. После града оскорблений — «Прекрасно!.. Мне это нравится!.. Прохлаждайтесь!.. Давайте, давайте, денежки вам все равно капаят!»<sup>24</sup> — Джезуальдо присоединяется к рабочим, встав на самое опасное место под жерновом, который нужно приподнять:

Дайте мне палку! Я не боюсь!.. Пока вы там стоите и хихикаете, время летит! Но жалование-то все то же, а?.. Как будто я ворую деньги, которые плачу вам!.. Поддевай! С той стороны! Обо мне не беспокойся, я — толстокожий! Готово! Поддевай!.. Да поможет нам Иисус!.. Благословенная Мария!.. Еще чуть-чуть!.. Ох, Марьяно! Святые угодники, ты меня убиваешь! Что ты делаешь, идиот! Толкай!.. Святая дева!.. Тол-

---

бочим, крестьянам или слугам, делает трансформацию «мастера-дона Джезуальдо» в «дона Джезуальдо Мотту» еще более значимой.

23. Рассказчик тоже использует «мастер-дон» на протяжении всего романа, хотя постоянное обращение Верги к несобственно-прямой речи делает саму идею «рассказчика», отличного от голосов персонажей романа, достаточно сомнительной.

24. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, p. 69.

кай!.. Пошло!.. Мы сделали это!.. Еще!.. С той стороны!.. Не надо бояться, что Папа помрет!.. Нужда... Так! Еще!.. Нужда и волка... Еще раз!.. Толкай!.. Выгонит из лесу!<sup>25</sup>

В этих замечательных криках Джезуальдо, говорящий так же, как рабочие («Пошло!.. Мы сделали это!») или обращающийся к общему религиозному («С нами Иисус!.. Святая дева!») или провербиальному («Нужда и волка из лесу выгонит») контексту, чередуется с Джезуальдо как властным хозяином, не терпящим возражений («Марьяно! Святые угодники, ты меня убиваешь!.. Что ты делаешь, идиот!»). *Tertium* [третье] «буржуазного типа» — серьезный, молчаливый, невозмутимый, спокойный — распался на две более старые категории, когда его тихую абстракцию всколыхнули иррациональные импульсы. «У тебя столько денег, но ты отдал свою душу дьяволу!»<sup>26</sup>, — восклицает его компаньон, каноник Лупи, и он прав; есть нечто необъяснимое в том, как Джезуальдо, рискуя жизнью, поднимает жернов (и как потом ведет себя, когда река разрушила его мост). Но он не одинок в этом; еще один рабочий-предприниматель с окраины мира, Илья Артамонов у Горького, после праздничного обеда с рабочими стал вытаскивать паровой котел, застрявший в песке; ему повезло меньше, чем Джезуальдо, у него лопнула жила и он умер<sup>27</sup>. Возникает вопрос: откуда эти сцены почти мифологической жестокости с их сизифовой борьбой против силы тяжести? Даже Робинзон на своем необи-

---

25. Ibid., p. 71.

26. Ibid., p. 74.

27. Максим Горький, *Дело Артамоновых*. М.: Правда, 1980, с. 199.

таемом острове ничем таким не занимался. Зачем Джезуальдо рискует своей жизнью?

Он делает это, потому что боится, что его богатство может исчезнуть: этот страх никогда его не покидает, даже во время так называемой «идиллии» Канцирии, единственного момента умиротворения во всем романе. В этом небольшом поместье неподалеку от города Джезуальдо «чувствовал, что мог вдохнуть полной грудью. К нему возвращались многие приятные воспоминания»<sup>28</sup>. Приятные? Роман говорит не об этом. «Сколько камней он перетаскал на спине, прежде чем построил амбар!» — продолжается рассказ; сколько «дней без хлеба»:

всегда в движении, всегда уставший, всегда на ногах, то там, то тут, под солнцем, на ветру, под дождем; его голова полна тяжелых мыслей, сердце бьется тревожно, кости ломит от усталости; урывал пару часов сна где мог, в углу конюшни, за изгородью, во дворе, прямо на камнях; жуя кусок черствого черного хлеба, где бы он ни был, в седле мула, в тени оливковых деревьев, у канавы, в малярию, среди комаров. — Никаких выходов, воскресений, никакого веселого смеха, все от него чего-нибудь хотят, его времени, труда или денег... В деревне не было никого, кто не был бы ему либо врагом, либо опасным и страшным союзником. — Вынужденный всегда скрывать лихорадочное зарабатывание денег, или внезапную дурную весть, или жар удовлетворения; выражение лица всегда замкнутое, глаза настороже, рот серьезный!<sup>29</sup>

---

28. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, p. 85.

29. Ibid., pp. 87–88.



Усталый, на ногах, ветер, дождь, тяжелый, ломят, тревога, тревожность, страх, черствый хлеб, малярия, комары, враги... И ради чего? Ради *la roba* [добра, имущества]. *Property* [имущество, собственность] — это стандартный перевод Лоуренса, и по-английски лучше сказать не получится<sup>30</sup>. Но *roba* — слово, которое в романе повсюду, встречается более сотни раз, — обладает эмоциональным значением, отсутствующим у слова «собственность». «Кто будет защищать мое добро после моей смерти? — размышляет Джезуальдо, приближаясь к своему концу, — увы тебе, бедное добро!»<sup>31</sup>. Увы тебе, бедное добро? Это звучит почти гротескно, но не *rovera roba* по-итальянски, потому что *roba* — не абстрактный термин, он означает землю, здания, животных, поля, деревья; а у бедняков — бытовые предметы. *Roba* можно увидеть, потрогать, понюхать, оно — физическое, часто живое. Это старое понятие, объединяющее нового человека и гордую представительницу знати Рубьера<sup>32</sup>; но *roba* старше даже сицилийских латифундий, исходное слово здесь — германское *Raub*, добыча, награбленное (откуда происходит и итальянское *rubare* [красть, воровать]). Вспомним *Raubtiere* — белокурых «бестий» из «Генеалогии морали» Ницше. Это, возможно, слишком для этого слова, но след «капита-

---

30. «Имущество» также является переводом по умолчанию в более новом переводе Джованни Чекетти (Berkeley, CA, 1979).

31. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, p. 436.

32. Что касается *roba*, Рубьера и Джезуальдо рассуждают фактически как один человек: его «я убил себя работой <...> я убил себя, чтобы скопить *добро*» (ibid., p. 188) отзывается в ее «[мои предки] не убивали себя работой, так что их *добро* может попасть к кому угодно» (ibid., p. 32). И эти словесные параллелизмы можно перечислять долго.

ла, пропитанного кровью и грязью», характерного для марксовского «первоначального накопления», здесь, безусловно, присутствует. Хищническая жизненная сила влечет *roba* через весь роман, от Рубьеры, которая, «как устрица застряла в своем *roba*»<sup>33</sup> до Джезуальдо, который «проводил языком по губам, как будто пробовал лакомый кусок, как человек, жадный до *roba*, каковым он и был»<sup>34</sup>. Это нечто большее, чем «слияние человека и вещи», на которое указывал Ауэрбах применительно к великим описаниям Бальзака; *roba* — это не вторая кожа, в отличие от одежды госпожи Ваке; это «кровь», которую Джезуальдо видит «растраченной впустую в воде» после того, как рухнул его мост. *Roba* — это жизнь, это тот избыток энергии, который так или иначе необходим для того, чтобы капитализм наступил в отсталой стране. *Roba* — это жизнь, но поэтому также, фатальным образом, — смерть: вот откуда возникает иррациональный, всепоглощающий страх потерять его источник. «Убийца!» — кричит парализованная Рубьера сыну-моту, — «Нет! Я не дам ему поглотить мое *roba*!» Умиравший Джезуальдо желает, чтобы «*roba* ушло вместе с ним, в том же отчаянии, что и он»<sup>35</sup>, *disperata come lui*. И Маццаро, главный герой рассказа «La roba», когда ему говорят, что пришло время оставить свое *roba* и подумать о душе, выходит во двор с палкой, хромая, как безумный, «идет, рыдая, забивать своих уток и индек». «*Roba mia, roba mia* [добро мое], иди со мной!».

*Roba* — это не абстрактное имущество; равно как Джезуальдо — не тот «воплощенный капи-

33. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, p. 279.

34. Ibid., p. 282.

35. Ibid., pp. 429–430.

тал», что делал буржуа столь трудно представимым. Они оба — конкретные, живые; вот почему они так запоминаются — и так слабы. Когда Джек-уальдо умер и его *roba* прикарманил «благороднейший» зять, герцог Лейрский, воды старого режима, казалось, навсегда сомкнулись над *tipo borghese* Верги.

### 3. Упорство старого режима I: «Кукла»

Главного героя «Куклы» Болеслава Пруса (1890) Станислава Вокульского представляет читателю в первой главе романа группа анонимных варшавских завсегдатаев ресторана — по своей функции ненадежного хора они напоминают знать на балу в романе Верги, — интересующихся необыкновенной новизной человека, который, «имея в руках верный кусок хлеба», со всеми своими деньгами оставил Польшу и «отправился на русско-турецкую войну сколачивать состояние»: «миллионов ему захотелось»<sup>36</sup>. И Вокульский добывает себе эти миллионы, «между пулей, ножом и тифом»<sup>37</sup>, как он рассказывает Игнацию Жецкому, робкому клерку и случайному рассказчику «Куклы». Но Вокульский — нечто большее, чем просто капиталистический авантюрист: в молодости, работая официантом, он скопил деньги на учебу в университете, где изучал польскую и европейскую литературу, позднее он отправится в Париж, где у него появится обостренный интерес к современной технике. Буржуазия собственности и буржуазия культуры. И это еще не все: в 1863 году Вокульский принима-

---

36. Boleslaw Prus, *The Doll*, New York 1972 (1890), pp. 1–4; Болеслав Прус, *Кукла*. Т. 1. М.: Дом, 1991, с. 6.

37. *Ibid.*, p. 29; там же, т. 1, с. 30.

ет участие в Польском восстании против России и его ссылают в Сибирь. В общем и целом он может считаться самой завершенной фигурой буржуа в литературе XIX века: острое чутье финансиста, интеллектуальная любознательность и политическое дерзание. Но есть одна фатальная деталь — его увлечение молодой графиней Изабеллой Ленцкой. «В его трезвом уме пускает ростки нечто подобное суеверию»<sup>38</sup>, — комментирует рассказчик, когда Вокульский начинает рассматривать различные случайные происшествия в качестве знаков того, что Изабелла испытывает к нему чувства. «Во мне уживаются два человека, — размышляет сам Вокульский, — один вполне рассудительный, а второй — безумец»<sup>39</sup>. И по мере того как разворачивается действие «Куклы», безумец берет верх.

Он берет верх, потому что на рубеже веков на окраинах Европы свирепствует эпидемия безумия: от Маццаро, перебившего свою живность в «La goba», до Росалии Брингас и ее «безумных трат» в «Семье Брингас» (1884) или «милитаристской благотворительности» Гильермины Пачеко в «Фортунаде и Хасинте» (1887) Переса Гальдоса. Торквемада дважды теряет рассудок, в начале и в конце своей саги; Кинкас Борба у Машаду оставляет завещание, согласно которому с его собакой нужно обращаться «как с человеком»; неаполитанская фреска Матильды Серао «Страна изобилия» (1890) — калейдоскоп суеверий, связанных с лотереей; не говоря уже о безумцах, которых не счесть у Достоевского. Безумие стало эпидемией на окраинах, потому что в этих обществах, зажатых меж-

---

38. Prus, *The Doll*, p. 195; Прус, *Кукла*, т. 1, с. 188.

39. Ibid., p. 235; там же, т. 1, с. 226.

ду обществами другого типа, экономические волны, зарождающиеся в центре капитализма, ударяют с такой непостижимой и преувеличенной силой, что иррациональное поведение становится своего рода рефлексом, воспроизводящим ход мировых событий в масштабах индивидуального существования. Но даже с этой точки зрения случай Вокульского уникален. «Влюбленный бизнесмен!» — пишет Фредрик Джеймисон, сконцентрировав все свое удивление в восклицательном знаке<sup>40</sup>; и влюбился он в женщину, которая является не просто избалованным ребенком. Она стала «неким мистическим центром, к которому устремлялись все его помыслы, воспоминания и надежды, светочем, без которого его жизнь была лишена гармонии и даже смысла»<sup>41</sup>, — размышляет Вокульский в важной главе, названной «Размышления», а читатели «Куклы» в недоумении взирают на эти слова. Изабелла — мистический центр? Это безумие.

И снова европейский контекст подсказывает ответ. В годы «Куклы», пишет Кока, «верхний слой среднего класса очень близко подошел к аристократии [через] брак и другие формы смешения»<sup>42</sup>. Брак с представителями старых аристократических родов — именно в него и вступают Джезуальдо и Торквемада, и их браки — превосходные сделки, в обоих случаях опосредованные третьим персонажем (Лупи в «Джезуальдо» и Донозо в «Торквемаде»), как будто чтобы подчеркнуть «социальный» характер матримониального выбора. Но если Верга

40. Fredric Jameson, 'A Businessman in Love', in Franco Moretti, ed., *The Novel*, vol. II: *Forms and Themes*, Princeton, NJ, 2006.

41. Prus, *The Doll*, p. 75; Прус, *Кукла*, т. 1, с. 73.

42. Kocka, *Industrial Culture and Bourgeois Society*, p. 247.

и Гальдос используют гипергамию, чтобы показать (кажущуюся) проницаемость старой элиты для буржуазного богатства, у Пруса этот эпизод, наоборот, подчеркивает непреодолимость барьеров между классами. Если бы он, размышляет Вокульский, в Париже, «будучи состоятельным человеком, влюбился в девушку из аристократического семейства, ему бы не чинили таких препятствий»<sup>43</sup>; но в Варшаве, хотя он и достаточно близок к Западной Европе, чтобы *вообразить* себе аристократический роман, на самом деле он слишком далек от нее, чтобы этот роман *осуществить*. Он как мутация, отвергнутая его собственной экосистемой, странная фигура, у которой «ушли силы и жизнь» на невозможную борьбу «с окружающей средой, в которой он никак не мог ужиться»... И впервые у него созрел план — не возвращаться на родину»<sup>44</sup>.

Не возвращаться в Польшу. «Когда мы завезли из далеких краев наши формы жизни, институты и наше видение мира, — пишет Сержиу Буарке де Оланда о другой окраинной современности, — мы стали изгнанниками на своей родной земле»<sup>45</sup>. «Все, чему я научился... не в нашей земле родилось», — вторит Вокульский<sup>46</sup>. «Он вздохнул с облегчением лишь в Сибири», — читаем мы в начале книги<sup>47</sup> — в настоящей ссылке. Вернувшись в Польшу, он тут же отправляется на войну. Вернувшись с войны, вскоре уезжает в Париж, а затем, после

43. Prus, *The Doll*, p. 385; Прус, *Кукла*, т. 2, с. 89.

44. Ibid., p. 386; там же, т. 2, с. 77.

45. «Корни Бразилии» (*Raízes do Brasil*) Буарке цитируются по: Roberto Schwarz, 'Literature and Society in Late Nineteenth-Century Brazil' (1973), in *Misplaced Ideas*, p. 20.

46. Prus, *The Doll*, p. 411; Прус, *Кукла*, т. 2, с. 125.

47. Ibid., p. 74; там же, т. 1, с. 73.

краткого пребывания в Варшаве, совершенно исчезает (ходят слухи, что его видели в Москве, Одессе, Индии, Китае, Японии, Америке...) Ссылка — его родная земля. Он возвращается в последний раз, тайно, чтобы взорвать замок Изабеллы и погибнуть под его обломками. «Погиб под обломками феодализма», — лаконично замечает его друг<sup>48</sup>.

Буржуа в ссылке. И фактически, когда Вокульский решает продать свое дело «со всеми потрохами», то продает он его архетипическим изгнанникам: евреям, единственным людям, таким же «презираемым и обездоленным, как и ты», — как выражается его друг Шуман, который и сам еврей<sup>49</sup>. И Вокульский это знает: «Во всей стране не было никого, кто способен осуществить и развивать его замыслы, — никого, кроме евреев»<sup>50</sup>. Отчасти, учитывая роль евреев в финансовой сфере в Восточной Европе, этот эпизод указывает на историческую точность Пруса<sup>51</sup>. Но это еще не все. Далее мы читаем: «...[Н]икого кроме евреев — а те выступали во всеоружии кастового нахальства, пронырливости и бессердечия...»<sup>52</sup>. «И его охватило такое отвращение к торговле, коммерческим обществам и всяким прибылям, что он сам себе удивлялся», — заключает Вокульский. Торговля, коммерческие об-

---

48. Prus, *The Doll*, p. 696; Прус, *Кукла*, т. 2, с. 320.

49. Ibid., p. 629; там же, т. 2, с. 205.

50. Ibid., p. 635; там же, т. 2, с. 299.

51. К концу столетия, пишет Кока, «в Польше, в зоне Чехии и Словакии, в Венгрии и России капиталисты, предприниматели и управляющие часто были иностранцами — немцами и неассимилированными евреями». Jürgen Kocka, 'The European Pattern and the German Case', in Kocka and Mitchell, eds, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, p. 21

52. Prus, *The Doll*, p. 635; Прус, *Кукла*, т. 2, с. 301.

щества и всякие прибыли были жизнью Вокульского, но теперь они превратились в ужас, потому что Шлангбаум и другие евреи — подобно квакеру и владельцу мануфактуры Флетчеру в «Галифаксе» или другим промышленникам первого поколения в английских романах — показывают им, каковы они на самом деле, в чистом виде, иными словами, раскрывают *истину буржуазии*. Или точнее, истину, *с точки зрения Изабеллы Ленцкой*. В момент окончательного подчинения старому режиму Вокульский видит Шлангбаума точно таким же, каким его видит Изабелла. Его антисемитизм показывает, что буржуа обратился против самого себя.

Я начал этот раздел с портрета Вокульского как великой буржуазной фигуры; я закончу ее еще одним анализом противоречий, столь же разрушительных, что и соединение несоединимых *mastro* и *don* у Верги. Старый мир вносит дисгармонию в жизнь этих новых людей и жестокость — в их смерть: Джезуальдо, которого держит в плену в герцогском замке глумливая свита; Вокульский, похороненный «под обломками феодализма». В следующем разделе мы встретим еще одну вариацию на заданную тему.

#### 4. Упорство старого режима II: «Торквемада»

Среди многофигурных фресок Переса Гальдоса, изображающих Испанию XIX века, тетралогия «Торквемада» (1889–1896) выделяется тем, что все внимание неотступно сосредоточено на центральном персонаже, ростовщике и владельце доходных домов в трущобах, Торквемаде, чью историю мы прослеживаем от «темных делишек»



в плебейском Мадриде до финансовых триумфов и союза с аристократией, в результате которых он оказывается «на короткой ноге с самим государством». Но его подъем сопровождается растущим чувством отчуждения от своей сущности: из-за того, что он пообещал своей умирающей подруге Донье Лупе (тоже ростовщице) жениться на одной из сестер Агвила, происходящих из обедневшей аристократической семьи, Торквемада в итоге оказывается под каблуком у своей золовки Крус, которая принуждает его приобрести титул маркиза в комплекте с дворцом и картинной галереей. Вот оно упорство «старого режима»: человек, добившийся всего сам, «вместо того чтобы утверждать свое превосходство, сходится со старым правящим классом»<sup>53</sup>. Но в этой «смычке» нет ничего от стильного симбиоза Джеймса, Шницлера или Пруста; подобно тому, как огрубевшие руки Джезуальдо демонстрируют, что за «дном» скрывается каменщик, древний плебейский аппетит понуждает Торквемаду — за несколько часов до собственной свадьбы — проглотить целую тарелку сырого лука, который «плохо подходил к красивым словам» аристократического события<sup>54</sup>. А в конце книги другое блюдо, его последняя попытка вернуться к корням — «Боже мой, дайте мне тарелку тушеных бобов, ибо пора парню вернуться в народ, к природе, так сказать!»<sup>55</sup> — приводит к страшной диарее и нескончаемой агонии.

Но Торквемада — это не только грубое физическое присутствие. «[Вы —] *олицетворенное преувеличение*, — говорит он Крус, когда та начина-

---

53. Mayer, *The Persistence of the Old Regime*, p. 208.

54. Pérez Galdós, *Torquemada*, p. 352.

55. Ibid., p. 515.

ет приставать к нему с просьбами приобрести титул маркиза. — Между тем как я — *олицетворение* золотой середины, чем и горжусь. Всякому овощу свое время. В данный исторический момент я отвергаю ваши аргументы»<sup>56</sup>. Именно язык, больше, чем тело, делает Торквемаду таким незабываемым. Что странно, поскольку обычно герои, занятые сомнительными сделками — Гобсек, Мердль, Балстрод, Верле, — бывают молчаливыми и скрытными. А Торквемада — ни в малейшей степени:

Я умываю руки и хваюсь тем, что всегда признаю власть и не попираю законов. *Одинаково уважая и Тир и Трою*, я не скуплюсь на обол для уплаты налогов... Я человек дела, это верно, но я не состою в оппозиции и не суюсь во всякого рода макиавеллизмы. Я *противник* любой интриги...<sup>57</sup>

Нескрываемые претензии на классическую эрудицию («греки и троянцы», «макиавеллизм»), мертвые метафоры («умываю руки», «хваюсь»), тяжеловесные трюизмы («на данный исторический момент»). Деньги дали возможность Дону Франсиско быть услышанным в обществе; теперь он говорит «громче»<sup>58</sup>, и, подобно своему предшественнику господину Журдену, он желает *raisonner des choses parmi les honnêtes gens* [о чем угодно беседовать с порядочными людьми]. Поэтому он с неизбежностью становится мишенью насмешек, этого оружия, «часто применяемого в классовых конфликтах <...> и крайне эффективного для того, чтобы поставить

---

56. Pérez Galdós, *Torquemada*, p. 226. Все выделено курсивом в оригинале.

57. Ibid., p. 385.

58. Ibid., p. 9.

<...> богатую буржуазию на место»<sup>59</sup>. В случае Торквемады насмешки связаны с очень специфическим речевым тиком:

Мое намерение, прошу заметить, было подать вам знак... Я — внимательный человек и знаю, как проводить различия. Поверьте мне, было очень неприятно, когда я после ухода осознал мой промах, нашедшее на меня <...> *помрачение*. Дон Франсиско отвечает, запинаясь, торопливыми фразами, не говоря ничего конкретного, говоря только, что *питал убеждение* что... и что он выказал эти *проявления* в отношении сеньора Донозо, движимый жалостью... нет, движимый благороднейшим чувством (к этому времени все мы были слишком благородны, чтобы говорить); что его желание быть принятым дамами Агвила *превосходило всякое размышление*... Я должен выказать несколько дурно выраженных <...> проявлений, которые, хотя и просты по стилю и грубы в качестве литературы, будут *искренним* выражением благодарного сердца... Давайте обращать больше внимания на дела, чем на слова; давайте работать, много работать и мало говорить. Работа всегда находится в *соответствии* с нашими потребностями и с *бесценным сопровождением* всех тех элементов, которые нас *сопровождают*. И выказав эти проявления, которые, я полагаю, были вызваны во мне присутствием в этом торжественном месте... сделав эти заявления...<sup>60</sup>

Намерение, знак, различие, помрачение, оппозиция, убеждение, проявление, размышление, выражение, заявление... Как бабочка, летящая на огонь,

---

59. Francesco Fiorentino, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Turin 1997, pp. 67, 80–81.

60. Pérez Galdós, *Torquemada*, pp. 96, 131–132, 380, 383–384.

Торквемада загипнотизирован *номинализациями*: тем классом слов, которые берут «действия и процессы», обычно выражаемые с помощью глаголов, и превращают их в существительные, указывающие на «абстрактные предметы [и] обобщенные процессы»<sup>61</sup>. Из-за этой семантической особенности номинализации часто встречаются в научной прозе, где абстрактные предметы и обобщенные процессы обычно важны, и *нечасто* в устной речи, которая тяготеет к конкретному и уникальному. Но если это так, то зачем Торквемада использует их всякий раз как открывает рот?

«Кем именно, — задается вопросом Эрих Ауэрбах, — был буржуа во Франции XVII века?» С точки зрения его социального положения он, конечно, мог быть много кем — врачом, торговцем, адвокатом, лавочником, офицером и т. д. Но кем бы он ни был, высочайшая символическая ценность этого века — *honnêteté* [честность]: «идеал универсальности <...> к которому стали стремиться высшие слои буржуазии» заставил его «навести блеск» на свое экономическое существование, потому что только «человек, очищенный от всех партикулярных качеств» будет считаться достойным этого идеала<sup>62</sup>. Два столетия спустя номинализации в речи Торквемады — ответ на сходный социальный императив: они — попытка убрать из своей речи следы старого «адского казначея»<sup>63</sup>, путем перевода всего в план развоплощенной

---

61. Douglas Biber, Susan Conrad and Randi Reppen, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge 1998, pp. 61ff.

62. Erich Auerbach, 'La cour et la ville' (1951), in *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, MN, 1984, pp. 152, 172, 168, 165.

63. Pérez Galdós, *Torquemada*, p. 3.

абстракции. Попытка, и, конечно же, неудачная. Это «упадок протагонизма (protagonicity)», на который не так давно указал Фредрик Джеймисон применительно к циклу о Торквемаде: тот самый человек, который, несмотря на то что он «технически» является «второстепенным персонажем», был тайным протагонистом других романов Гальдоса, вдруг превращается в «плоский второстепенный персонаж» в тех романах, где он номинально главный герой<sup>64</sup>. Это, действительно, странный поворот, и, как и в случае других парадоксов, которые нам уже встречались, «упадок» Торквемады — не только вопрос формы, но и следствие *объективной диалектики положения ростовщика в современном обществе*: полный энергии и проницательности до тех пор, пока он может существовать в тени, в качестве паразитарного и мрачного двойника — «технически второстепенного персонажа» — современного банковского дела, адский казначей превращается в сбитого с толку пустомелю, если его заставляют показать свое лицо публике. Вот ваш тайный герой, словно бы говорит Гальдос испанской буржуазии, — а вот бессодержательность его речей, когда он пытается заговорить на языке универсальности. В «обдумываниях» и «помрачениях» Торквемады погребены под насмешками претензии на гегемонию целого класса.

## 5. «Да ведь тут арифметика!»

Если бы нужно было найти буржуазную натуру без единого изъяна, молодой управляющий Штольц — чье имя происходит от немецкого «гор-

---

64. Fredric Jameson, *The Antinomies of Realism*, Verso, 2013.

дость» — появляющийся в одном из великих русских романов XIX века, был бы превосходным кандидатом. Хотя он «беспрестанно в движении», у крайне эффективного Штольца «движений лишних не было», и когда его друг детства, ошеломленный его активностью, прерывает его мягким замечанием: «Когда-нибудь перестанешь же трудиться?» — он отвечает просто: «Никогда не перестану. Для чего?» (а затем добавляет слова, достойные Фауста: «Ах, если бы прожить лет двести, триста! <...> Сколько бы можно было переделать дел!»). Немец по отцовской линии — так что его аристократическая мать боится, что он «сделается таким же немецким бюргером» — Штолец — связующее звено между Россией и динамичной Западной Европой, с которой его компания ведет постоянную торговлю. В середине романа он едет в Париж и берет со своего друга обещание, что тот к нему вскоре присоединится, чтобы вместе начать новую жизнь. У буржуа в Восточной Европе хорошая жизнь. Штолец деятельен, спокоен, умен, покупает прекрасное имение, женится на любимой женщине, счастлив... Он получает от автора романа все, чего только может пожелать, кроме одной важной вещи: он не протагонист «Обломова»<sup>65</sup>.

Не протагонист, потому что Гончаров захвачен колоссальной, чудесной фигурой Обломова. Однако то, что образцовая буржуазная натура Штольца столь очевидным образом *не является* главной темой романа, — знак более крупной проблемы. Не то чтобы русская литература была равнодушна к новой власти денег; в Петербурге «Преступления и наказания» иметь деньги (по меньшей мере)

---

65. Иван Гончаров, *Обломов*. М.: Художественная литература, 1973, с. 190, 385, 165.

так же важно, как в Лондоне Диккенса или в Париже Золя. Но это специфическая важность: жадность старухи-процентщицы Алены Ивановны, безжалостная тирада студента об ее убийстве, попрошайничество пьяного Мармеладова, бессловесное проституирование Сони, его отголосок в решении Дуни («Для милого, для обожаемого человека [себя] продаст!») и даже «лектор всемирной истории», подделывавший билеты займа с лотереей<sup>66</sup>, — все это и многое другое указывает на то, что деньги способны лишь породить гиперболизированные искажения современного экономического положения. На Западе деньги, как правило, упрощают дело, здесь они его осложняют. Их кругом слишком мало — и они слишком дороги. Вместо западноевропейской процентной ставки, низкой и стабильной, эхом по всем страницам Достоевского отдаются слова старухи-процентщицы, сказанные Раскольникову: «Вот-с, батюшка: коли по гривне в месяц с рубля, так за полтора рубля причтется с вас пятнадцать копеек, за месяц вперед-с»<sup>67</sup>.

По гривне с рубля в месяц. При таком невыносимом давлении «национальные деформации» неизбежны. Возьмем утилитаризм. В 1825 году анонимный автор статьи в *Westminster Review* заявил в «трезвой утилитарной печали», что он был бы «крайне рад, если бы ему сообщили, как всеобщее увлечение литературой и поэзией, поэзией и литературой, благоприятствует хлопкопрядению»<sup>68</sup>.

---

66. Федор Достоевский, «Преступление и наказание» // Федор Достоевский, *Собрание сочинений в 30 т.* Т. 6. Л.: Наука, 1973, с. 37, 118.

67. Там же, с. 10.

68. 'Present System of Education', *Westminster Review*, July–October 1825, p. 166.

Этот филистерский ультиматум находит почти буквальный отзыв поколение спустя в «Отцах и детях» Тургенева (1862), когда Базаров небрежно бросает с присущей ему развязностью, что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта»<sup>69</sup>. Полезнее. Но для Базарова это больше не конкретное, прагматическое понятие «Робинзона Крузо» и викторианцев: это сила изменения — даже разрушения. «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным, — добавляет он позднее в той же сцене, объясняя логику нигилизма. — В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем»<sup>70</sup>.

Полезность как основание нигилизма. В *Westminster Review* были бы удивлены. И Базаров — это только начало:

[Но] смотри: с одной стороны глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка, никому не нужная и, напротив, всем вредная <...> С другой стороны молодые, свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! <...> За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!<sup>71</sup>

Да ведь тут арифметика! Бентамовский «подсчет счастья», ведущий к убийству. «А доведите до последствий, что вы давеча проповедовали, и выйдет, что людей можно резать», — замечает Раскольников только что восхвалявшему прогресс западнику Лужину («более, так сказать, критики; более деловито-

---

69. Иван Тургенев, *Отцы и дети*. СПб.: Наука, 2008, с. 28.

70. Там же, с. 49.

71. Достоевский, «Преступление и наказание», с. 54.



сти»)<sup>72</sup>. От критики и деловитости к тому, что можно людей резать. Идеи не на своем месте: к России Достоевского замечательная метафора Шварца о несоответствии западных моделей и бразильской реальности применима, возможно, даже больше, чем к оригиналу. У Машаду расхождение между ними оставалось по большей части безобидным: много болтливой безответственности, но без тяжелых последствий. Но в России радикальная, пролетариазированная интеллигенция воспринимает западные идеи *слишком серьезно* и действительно «доводит их до последствий»:

Роман Якобсон утверждает, что русское слово, обозначающее повседневность — «быт» — в культурном отношении непереводимо на западные языки; согласно Якобсону, только русские из всех европейцев способны бороться с «крепостью быта» и концептуализировать радикальную инаковость обыденности<sup>73</sup>.

Обыденность. Для Ауэрбаха она была твердым, не вызывающим сомнений фундаментом реализма XIX века. Здесь это крепость, которую нужно взять штурмом. «Достоевский любил слово „вдруг“, — пишет Виктор Шкловский. — Слово о разорванности жизни. О ее неровных ступеньках»<sup>74</sup>. Поэтика Достоевского требует «создавать *исключительные ситуации* для провоцирования и испытания философской идеи, — добавляет Бахтин, — <...> точ-

72. Там же, с. 118.

73. Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Cambridge, MA, 1994, p. 3.

74. Виктор Шкловский, «Энергия заблуждения. Книга о сюжете» // Виктор Шкловский, *Избранное в 2 т.* Т. 2. М.: Художественная литература, 1983, с. 567.

к[и]-кризис[ы] и смен[ы] <...> [когда] все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, „нормальном“ ходе жизни»<sup>75</sup>. Это ненависть к компромиссу, столь типичная для героев Достоевского<sup>76</sup>, отсутствие «нейтральной» зоны в русской культуре, открытое Лотманом и Успенским в их исследовании дуальных культурных моделей<sup>77</sup>, кидание из крайности в крайность, описанное на страницах, посвященных русскому роману в «Мимесисе»<sup>78</sup>. Это самая радикальная

---

75. Михаил Бахтин, «Проблемы поэтики Достоевского» // Михаил Бахтин, *Собрание сочинений*. Т. 6. М.: Русские словари, Языки славянской культуры, 2002, с. 129, 348, 164.

76. «Ты ни холоден, ни горяч, — читает блаженный дурак Тихон в «Бесах», цитируя «Откровение Иоанна Богослова». — <...> Но поелику ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст моих». Федор Достоевский, «Бесы» // Федор Достоевский, *Собрание сочинений в 30 т.* Т. 11. Л.: Наука, 1974, с. 11.

77. «Загробный мир католического западного христианства разделен на три пространства: рай, чистилище, ад. Соответственно, земная жизнь мыслится как допускающая три типа поведения: безусловно грешное, безусловно святое и нейтральное <...> широкая полоса нейтрального поведения, нейтральных общественных институтов <...> Эта нейтральная сфера становится структурным резервом, из которого развивается система завтрашнего дня». Но русское христианство, пишут далее Лотман и Успенский, наоборот, строилось «на подчеркнутой дуальности», которая не предусматривала «[п]ромежуточных <...> сфер»; соответственно, «в земной жизни поведение могло быть или грешным, или святым». Борис Успенский и Юрий Лотман, «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» // Борис Успенский, *Избранные труды. Семиотика истории. Семиотика культуры*. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1996, с. 339–340.

78. «Любое сильное потрясение, житейское, моральное или духовное, сейчас же всколыхивает самые глубины их жизненных инстинктов, и от ровной и спокойной, иногда

из всех «национальных деформаций», которые мы видели на этих страницах: жуткая радикализация западных идей, высвобождающая их разрушительный потенциал. Именно немецкая наука Базарова делает его нигилизм столь непреклонным и неуступчивым; английская арифметика порождает самое загадочное преступление в современной литературе. Как будто на наших глазах проходит радикальный эксперимент: поместить буржуазные ценности *как можно дальше от их первоначального контекста*, уловить в них уникальное сочетание величия и катастрофы. В последующие годы Ибсен в своем «реалистическом» цикле проделал ровно противоположный эксперимент — и пришел к тем же самым выводам.

---

даже почти растительной жизни они за какой-то момент переходят к самым жутким эксцессам — как в жизни, так и в духовной сфере. Размах маятника их существа — их действий, мыслей, чувств — гораздо шире, чем где-нибудь в Европе» (Auerbach, *Mimesis*, p. 523; Ауэрбах, *Мимесис*, с. 514).

## ГЛАВА V.

# Ибсен и дух капитализма

### 1. Серая зона

Прежде всего посмотрим на социальный мир Ибсеновского цикла: корабельщики, промышленники, финансисты, торговцы, банкиры, подрядчики, администраторы, судьи, управляющие, адвокаты, врачи, директора школ, профессора, инженеры, пасторы, журналисты, фотографы, дизайнеры, счетоводы, клерки, печатники... Нет другого писателя, чье внимание было в такой степени сосредоточено исключительно на буржуазном мире. Есть Манн, но у Манна наблюдается постоянная диалектика буржуа и художника (Томас и Ганно [«Будденброки»], Любек и Крёгер [«Тонио Крёгер»], Цейтблом и Леверкюн [«Доктор Фаустус»]), а у Ибсена почти нет; единственный великий художник у него — скульптор Рубек в пьесе «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899), который будет «в конце концов одолевать» и «торжествовать над материалом», — точно такой же буржуа, как и все остальные<sup>1</sup>.

---

1. Henrik Ibsen, *The Complete Major Prose Plays*, translated and introduced by Rolf Fjelde, New York 1978, pp. 1064, 1044; Генрик Ибсен, «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 4. М.: Искусство, 1957, с. 440–441. Я очень благодарен Саре Эллисон за ее помощь с норвежским оригиналом.

Специалисты по социальной истории порой сомневаются в том, относятся ли банкир и фотограф, или корабел и пастор к одному и тому же классу. У Ибсена относятся или по крайней мере находятся в едином пространстве и говорят на одном языке. Здесь нет никакой маскировки английского «среднего» класса; это не класс посередине, который заслоняет стоящий над ним класс и не ведает того, как устроен мир; это *правлящий* класс, и мир такой, как он есть, потому что это он *сделал* его таким. Поэтому я пишу об Ибсене в эпилоге этой книги: его пьесы — это великое «подведение итогов» буржуазного столетия, если воспользоваться одной из его собственных метафор. Он — единственный писатель, взглянувший буржуазии в лицо и спросивший ее: итак, что ты в итоге принесла в мир?

Я, конечно, вернусь к этому вопросу. Пока позвольте отметить, как странно видеть столь обширную буржуазную фреску — и полное отсутствие в ней рабочих, за исключением нескольких слуг. Выделяется только первая пьеса цикла, «Столпы общества» (1877); она открывается спором лидера профсоюза и управляющего верфью о том, что важнее — безопасность или барыши; и хотя эта тема не главная в сюжете пьесы, она присутствует на всем ее протяжении и играет важную роль в развязке. Но после «Столпов общества» конфликт между трудом и капиталом исчезает из мира Ибсена, хотя из него в принципе *ничего* не исчезает. «Привидения» (1881) потому столь хорошо подходит в качестве названия пьесы, что такое множество ее персонажей собственно и *есть* привидения: второстепенный персонаж одной пьесы возвращается в другой уже в качестве протагониста или наоборот; жена уходит из дома в конце одной пьесы и остается до самого печального конца в следую-

щей... Ибсен как будто проводит эксперимент в течение двадцати лет: меняет ту или иную переменную, чтобы посмотреть, что произойдет с системой. Но никакие рабочие в эксперимент не допускаются — хотя именно в эти годы профсоюзы, социалистические партии и анархизм меняли лицо европейской политики.

Рабочих нет, потому что конфликт, на котором хочет сосредоточить свое внимание Ибсен, — *внутренний* для самой буржуазии. Четыре произведения показывают это особенно ясно: «Столпы общества», «Дикая утка» (1884), «Строитель Сольнес» (1892), «Йун Габриэль Боркман» (1896). Четыре пьесы с одной и той же предысторией: двое компаньонов по бизнесу и/или друзей вступают в ожесточенную борьбу, в результате которой один из них терпит финансовый крах и физически становится калек. Конкуренция внутри буржуазии здесь — моральная схватка, и вскоре она становится беспощадной; но, и это важно, беспощадной, нечестной, двусмысленной, темной — и при этом лишь в редких случаях *незаконной*. В нескольких случаях — это как с подделанными подписями в «Кукольном доме» (1879), загрязнении воды во «Враге народа» (1882) или как с финансовыми махинациями Боркмана. Но, как правило, проступки у Ибсена совершаются в скользкой серой зоне, природа которой никогда полностью не проясняется.

Эта серая зона — гениальная догадка Ибсена в отношении буржуазной жизни, поэтому позвольте мне привести несколько ее примеров. В «Столпах общества» ходят слухи, что на фирме Берника произошла кража; он знает, что слухи ложные, и в то же время осознает, что они спасут его от банкротства; и тогда, зная, что эти слухи уничтожат репутацию его друга, он все-таки позволяет им циркулировать

и дальше; позднее он использует политическое влияние полузаконным образом, чтобы защитить свои инвестиции, которые и сами не слишком законны. В «Привидениях» пастор Мандерс убеждает фру Альвинг не страховать приют, чтобы в глазах общественного мнения это не выглядело «как неверие, отсутствие у нас упования на высший промысел»<sup>2</sup>; что бы там ни было с высшим промыслом, но приют сгорает дотла, — возможно, это поджог, но уверенности нет — и все потеряно. Есть «ловушка», которую Верле, возможно, расставил для своего компаньона (а возможно, и нет) в предыстории «Дикой утки», и темное дело, которое имело место между Сольнесом и *его* компаньоном в предыстории «Строителя Сольнеса», где также есть камин, который следует починить, но его не чинят, и дом сгорает — но страховые агенты говорят, что это произошло по совершенно другой причине...

Вот так выглядит серая зона: сокрытие, вероломство, клевета, халатность, полуправда... Насколько я могу судить, для этих действий нет какого-то общего определения; что поначалу, учитывая, что я опирался на ключевые слова как ключ к буржуазным ценностям, я находил крайне досадным. Но в случае серой зоны у нас есть вещь, но нет слова. А вещь ведь и вправду *есть*: один из путей развития капитала — это захват все новых сфер жизни — или даже их *создание*, как в параллельном мире финансов, — в которых законы неизбежно оказываются неполными и поведение легко может стать сомнительным. Сомнительным: не незаконным, но и не совсем правильным. Вспомним события, случившиеся несколько лет назад (или сегодня,

---

2. Ibid., p. 216; Генрик Ибсен, «Привидения» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 3, с. 471.

если на то пошло): было ли незаконно то, что банки имели такой объем рискованных активов? Нет. Было ли это «правильно», в любом мыслимом смысле этого слова? Тоже нет. Или вспомните *Enron*: за несколько месяцев до его банкротства Кеннет Лей продал акции по сильно завышенной цене, о чем он был прекрасно осведомлен; в уголовном суде государство не могло выдвинуть против него обвинения, в гражданском же смогло, потому что критерии доказуемости там ниже<sup>3</sup>. Один и тот же акт одновременно *подсуден* и *не подсуден*: почти барочная игра света и тени, но крайне показательная — сам закон признает существование серой зоны. Кто-то что-то совершает, потому что нет эксплицитной нормы, которая бы это запрещала, но остается ощущение проступка, а страх того, что за это все-таки придется расплачиваться, подстегивает к бесконечному сокрытию. Серое на сером: сомнительный поступок, окутанный двусмысленностями. Первоначально «В материально-правовом поведении, вероятно, можно было бы усомниться, — как выразился один прокурор несколько лет назад, — но обструкционное поведение очевидно»<sup>4</sup>. Первый ход может так и остаться неопределенным, но то, что за ним последовало — «ложь», как это назовет Ибсен, — можно определить безошибочно.

В первоначальном акте можно было усомниться... Именно так все и начиналось — в серой зоне: незапланированная возможность возникает сама собой — случайный пожар, компаньон, вдруг изъятый из общей картины, анонимные слухи, уте-

---

3. См.: Kurt Eichenwald, 'Ex-Chief of Enron Pleads Not Guilty to 11 Felony Counts', *New York Times*, 9 July 2004.

4. Jonathan Glater, 'On Wall Street Today, a Break from the Past', *New York Times*, 4 May 2004.



рянные бумаги конкурента, вдруг всплывающие в неподходящем месте и в неподходящее время. Случайности. Но случайности, которые происходят так часто и с такими долгосрочными последствиями, что становятся скрытой основой бытия. Каким бы непредсказуемым ни было первоначальное событие, ложь длится годами или даже десятилетиями; она становится «жизнью». Возможно, поэтому здесь нет ключевого слова: точно так же, как некоторые банки слишком велики, чтобы потерпеть крах, серая зона слишком вездесуща, чтобы быть признанной; самое большее, есть каскад метафор — «туман финансов», «непрозрачные данные», «темные пулы», «теневые банки», которые снова указывают на серую зону, не объясняя, что же это такое. И причина этой полуслепоты в том, что серые зоны бросают слишком мрачную тень на ту ценность, которая была оправданием буржуазии перед лицом мира: честность. Честность была для этого класса тем же, чем честь для аристократии; этимологически она даже происходит от чести — и фактически у них есть *trait d'union* [объединяющая черта], каковой является девичья «честь» (которая одновременно и честь, и честность), игравшая столь важную роль в буржуазной драме XVIII столетия. Честность отличает буржуазию от всех остальных классов: золотое слово купца, прозрачность («Я могу любому показать мои учетные книги»), моральность (банкротство у Манна «как стыд, бесчестие, хуже смерти»). Даже экстравагантный шестисотстраничный опус Макклоски «Буржуазные добродетели», — который приписывает буржуазии смелость, умеренность, рассудительность, справедливость, веру, надежду, любовь... — даже он в основу своей аргументации кладет честность. Есть теория, что честность — это *именно* буржуазная добродетель,

потому что она так хорошо приспособлена к капитализму: рыночные сделки требуют доверия, честность его предоставляет, а рынок — вознаграждает. Честность *работает*. «От совершения дурных поступков мы беднеем» — теряем деньги — заключает Макклоски, «а делая добро, богатеем».

Совершая дурные поступки, мы беднеем... Ничего такого нет ни в театре Ибсена, ни за его пределами. Вот слова его современника, немецкого банкира, описывающего «не поддающиеся пониманию махинации» финансового капитала:

В банковских кругах царит поразительная, крайне гибкая мораль. Определенные виды манипуляций, которые ни один порядочный *Bürger* не примет по совести... одобряются этими людьми в качестве ловких, как свидетельство хитроумия. Противоречие между двумя видами морали совершенно неразрешимо<sup>5</sup>.

Махинации, манипуляция, бессовестность, гибкая мораль... Серая зона. Внутри нее «неразрешимое противоречие между двумя видами морали»: слова, которые почти дословно вторят гегелевскому определению трагедии. Не это ли так притягивает Ибсена к этой серой зоне? Драматический потенциал конфликта между честным *Bürger* и занятым махинациями финансистом?

---

5. Цит. по: Richard Tilly, 'Moral Standards and Business Behaviour in Nineteenth-Century Germany and Britain', in Kocka and Mitchell, *Bourgeois Society in Nineteenth-Century Europe*, pp. 190–191.

## 2. «Знаки против знаков»

Занавес поднимается, и перед нами солидный мир: комнаты, заполненные креслами, книжными шкафами, фортепьяно, диванами, письменными столами, каминами; люди движутся спокойно, осторожно, говорят тихими голосами... Солидность. Давняя буржуазная ценность: якорь, сдерживающий непостоянство Фортуны, такой шаткой за своим штурвалом и на волнах, с завязанными глазами, с развевающимися по ветру одеждами... Посмотрите на здания банков, построенные в ибсеновские времена: колонны, урны, балконы, шары, статуи. Тяжеловесность. А затем действие начинает развиваться — и не остается ничего надежного и стабильного, ни одного слова, которое не казалось бы пустым звоном. Люди терзаются. Болеют. Умирают. Это первый всеобщий кризис европейского капитализма: долгая депрессия 1873—1896 годов, за которой двенадцать пьес Ибсена (1877—1899) следуют почти год за годом.

Кризис показывает, кто стал жертвами буржуазного столетия: *I vinti*, «Побежденные», как Верга через год после выхода «Столпов общества» озаглавил свой план цикла романов, в котором «Мастер-Дон Джезуальдо» был вторым (и, как оказалось, последним) томом. Кругстад из «Кукольного дома», старик Экдал и его сын из «Дикой утки», Брувик и его сын из «Строителя Сольнеса», Фулдал и его дочь, но также Боркман и его сын из «Йуна Габриэля Боркмана». Экдал и сын, Брувик и сын... В этой натуралистической четверти века неудача передается от одного поколения другому как сифилис. И для ибсеновских проигравших нет воздаяния: они — жертвы капитализма, конечно,

но жертвы *буржуазные*, сделанные из того же теста, что и их угнетатели. Как только борьба заканчивается, неудачника нанимает тот, кто пустил его по миру, превращая его в несуразного Арлекина, наполовину приживалу, наполовину работника, конфидента, льстеца... «Зачем вы засунули нас в эту маленькую коробочку, где все не правы?» — спросила меня однажды студентка о «Дикой утке». Она права, там можно задохнуться.

Нет, непримиримые противоречия между честным буржуа и буржуа-мошенником — это не для Ибсена. В предыстории многих его пьес бывает так, что кто-то нечестно *поступал*, но его антагонист чаще скорее более глуп, чем более честен — да вообще к этому времени уже стал бесчестен и перестал быть антагонистом. Единственный конфликт между хорошим *Bürger* и коррумпированным финансистом можно найти во «Враге народа», единственной посредственной пьесе Ибсена (которую викторианцы любили). Но в целом «очищение» буржуазии от ее сомнительной стороны — это проект не Ибсена, а Бернарда Шоу. Это Виви Уоррен [«Профессия миссис Уоррен»] бросит свою мать, жениха, деньги, все и — согласно последней сценической редакции — «с головой окунется в работу». Когда то же самое делает Нора в конце «Кукольного дома», она уходит в ночь и никакая милая конторская работа ее не ждет.

Что влечет Ибсена в эту серую зону? Не столкновение хорошей и плохой буржуазии. Уж точно не интерес к жертвам. Может быть, победители? Возьмем старика Верле из «Дикой утки». Он занимает в структуре пьесы ту же самую позицию, что и Клавдий в «Гамлете» или Филипп в «Доне Карлосе»: он не является главным героем пьесы (им является его сын Греггерс — так же, как Гамлет

или Карлос), но у него, безусловно, власти больше, чем у всех остальных; он контролирует всех женщин на сцене; покупает молчание других людей, или даже их привязанность, и делает это без нажима, почти с мягкостью. Но в его прошлом есть что-то нехорошее. Задолго до этого, после снятия «неверных планов» участков<sup>6</sup>, его компаньон Экдал «затеял незаконную порубку на казенной земле»<sup>7</sup>. Экдал был осужден, Верле пережил это, затем добился успеха. Как обычно первоначальный акт двусмысленен: была ли порубка действительно результатом снятия неверных планов? Было ли это мошенничеством? Действовал ли Экдал в одиночку? Знал ли Верле — «расставил сети»<sup>8</sup> Экдалу, как предполагает Грегерс? В пьесе ничего об этом не сказано. «Но факт тот, что он был осуж-

---

6. Как мне объяснила Сара Эллисон, эти «неверные планы» — очень серая зона: слово *uefterrettelig* переводится как *false*, *mistaken* [«ложное, ошибочное»] в словаре Бринильдсена *Norsk-Engelsk Ordbog* (Kristiania, 1917) и как *misleading* [вводящее в заблуждение] в издании Майкла Мейера 1980 года для «Methuen», как *inaccurate* [неточный] у Кристофера Хэмптона (Лондон, 1980), *fraudulent* [мошеннический] у Дунии В. Кристиани (London, 1980), *disastrously false* [катастрофически фальшивые] у Брайена Джонсона (Lyme, NH, 1996) и *crooked* [кривой] у Стефена Малрина (London, 2006). Этимология *uefterrettelig* — отрицательная приставка *u+efter* (после)+*rettel* (правильный)+суффикс *ig*, указывающий на то, что это прилагательное обозначает что-то или кого-то, на кого нельзя наверняка положиться: обманчивый, ненадежный, вероломный кажутся наилучшими (хотя и частичными) эквивалентами для слова, в котором объективное вероломство не подразумевает, но и не исключает субъективного намерения предоставить ложную информацию.

7. Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, p. 405; Генрик Ибсен, «Дикая утка» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 3, с. 649.

8. Ibid., p. 449; там же, с. 696.

ден, а я оправдан», — говорит Верле<sup>9</sup>. Да, отвечает его сын, «Знаю, что улик против тебя не оказалось». На что Верле парирует: «Оправдан — значит оправдан».

У Ролана Барта в «Мифологиях» есть глосса «Расин — это Расин» о высокомерии тавтологии, этого тропа, который «сопротивляется мысли», как он пишет, подобно «владельцу собаки, натягивающему поводок». Натягивать поводок — это, конечно, в духе Верле, но здесь дело не в этом; оправдан — значит оправдан, то есть исход судебного процесса — это юридический акт, а законность — не этическая справедливость, которой требует Греггерс, а формальное, не сущностное понятие. Верле принимает это расхождение между двумя сферами, и Ибсен тоже: как мы видели, в большинстве его пьес смесь аморальности и законности — предпосылка буржуазного успеха. Другие писатели реагируют иначе. Возьмем, например, шедевр буржуазной Британии. В «Миддлмарче» банкир Булстрод начинает свою карьеру с того, что присваивает состояние женщины с ребенком. Банкир — и на самом деле благочестивый *христианский* банкир — находится в серой зоне: это триумф буржуазной двусмысленности, которая еще больше усиливается из-за того, что Элиот использует несобственно-прямую речь, тем самым практически лишая нас возможности найти такую точку, с которой можно было бы критиковать Булстрода.

Чья-то душа погибла, а тебе идут барыши, где провести черту... какие сделки недозволены? А может быть сам Господь спасает так своих избранных?

---

9. Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, p. 405; Генрик Ибсен, «Дикая утка», с. 649.

<...> Кто воспользовался бы своим положением и деньгами лучше, чем намеревался ими воспользоваться он? Кто превзошел бы его в самоуничтожении и в возвышении дела Господня?<sup>10</sup>

Это был бы триумф двусмысленности, если бы Элиот на этом остановилась. Но она не смогла. Мелкий мошенник Рафлс знает об этой старой истории, и в результате ряда совпадений это «ожившее прошлое»<sup>11</sup>, как это совершенно в духе Ибсена формулирует Элиот, настигает и Булстрода, и ребенка. Приехав в дом к Булстроду, чтобы его шантажировать, Рафлс заболевает; Булстрод зовет врача, получает его распоряжения и следует им, однако позднее позволяет хозяйке ими пренебречь. Он не сам ей это подсказывает, просто не мешает — и Рафлс умирает. «Невозможно доказать, что он чем-то ускорил кончину этого человека»<sup>12</sup>, — сообщает рассказчик. «Невозможно доказать», «улик не оказалось». Но нам не нужны улики; мы *видели*, что он согласился на убийство. Серое стало черным; нечестность привела к пролитию крови. «Натяжка», потому что такое сцепление событий столь малоубедительно, что с трудом верится, что Элиот, с таким уважением относившаяся к причинности, могла такое написать.

Но она написала; а когда великий романист вступает в столь откровенное противоречие со своими принципами, на карту поставлено нечто очень важное. По всей видимости, это идея несправедливости, защищенной покровом законности: Бул-

---

10. Eliot, *Middlemarch*, pp. 616, 619; Джордж Элиот, *Миддлмарч*. М.: Астрель, 2012, с. 617–618, 620.

11. Ibid., p. 523; там же, с. 520.

12. Ibid., p. 717; там же, с. 627.

строг, виновный, богатый и не понесший никакого ущерба из-за предшествующих событий, представлял для Элиот слишком мрачную картину общества. Заметьте, так *вот* капитализм и работает: экспроприация и завоевание под видом «улучшения» и «цивилизации» («Кто воспользовался бы своим положением и деньгами лучше...»). Прошлая сила становится теперь правом. Но викторианская культура — даже в своих лучших проявлениях («первая английская книга, написанная для взрослых», — сказала о «Миддлмарче» Вирджиния Вулф) — не может смириться с идеей мира, в котором господствует *совершенно законная несправедливость*. Это противоречие невыносимо: законность должна стать справедливой или несправедливость — незаконной, так или иначе, форма и сущность должны отвечать друг другу. Если капитализм не может быть все время морально правильным, он должен быть по крайней мере морально *четким*.

Только не для Ибсена. В «Столпах общества» есть намек на это, когда Берник позволяет своему «живому прошлому» сесть на корабль, который, как он знает, потонет, подобно Булстроуду с его хозяйкой. Но затем Ибсен меняет концовку и никогда больше ничего подобного не делает. Он может смотреть на двусмысленность буржуазии, необязательно приводя ее к какой-то развязке; «знаки против знаков», как говорят в «Женщине с моря» (1888): моральные знаки говорят одно, юридические — другое.

Знаки против знаков. Но точно так же, как у Ибсена нет реального конфликта между жертвами и их угнетателями, так и «против» не означает оппозицию в обычном драматическом смысле слова. Это больше похоже на парадокс: законная/



несправедливость, нечестная/законность, прилагательное и существительное сталкиваются и крошатся, как мел об доску. Огромный дискомфорт, но никакого действия. Почему Ибсена тянет в серую зону, спрашивал я выше... Вот почему: в ней с абсолютной ясностью раскрывается *неразрешимый диссонанс буржуазной жизни*. Не конфликт, диссонанс. Кричащий, неприятный — Гедда и ее пистолеты — именно потому, что нет альтернатив. «Дикая утка», пишет теоретик диссонанса, не разрешает противоречия буржуазной морали, но артикулирует его неразрешимую природу<sup>13</sup>. Именно отсюда берется клаустрофобия Ибсена, коробка, в которой все не правы, паралич, если воспользоваться метафорой раннего Джойса, который был одним из его великих поклонников. Это та же тюрьма других заклятых врагов порядка, установившегося после 1848 года: Бодлера, Флобера, Мане, Машаду, Малера. Они только и делают что критикуют буржуазную жизнь, но все, что они видят вокруг, и есть буржуазная жизнь. *Hypocrite lecteur — mon semblable — mon frère!* [Читатель-лжец, мой брат и мой двойник].

### 3. Буржуазная проза, капиталистическая поэзия

До сих пор я говорил о том, что герои Ибсена «делают» в пьесах. Теперь я хочу обратиться к манере их речи, точнее, к тому, как они используют метафоры. (В конце концов, заглавия первых пяти пьес цикла — «Столпы общества», «Кукольный дом»,

---

13. Theodor W. Adorno, *Problems of Moral Philosophy*, Palo Alto, CA, 2001 (1963), p. 161; Теодор В. Адорно, *Проблемы философии морали*. М.: Республика, 2000, с. 184.

«Привидения», «Враг народа», «Дикая утка» — это все метафоры.) Возьмем «Столпы общества». Столпы: Берник и его компаньоны, эксплуататоры, которых метафора превращает в благодетелей с помощью семантического сальто, характерного для идеологии. Тогда возникает второе значение: столп — это (бутафорский) «нравственный авторитет»<sup>14</sup>, который спас Берника от банкротства в прошлом и который теперь снова ему понадобился ради спасения его инвестиций. И тогда в последних строчках пьесы происходят еще две трансформации: «В эти дни я узнал также, что истинные столпы общества — это вы, женщины!» — говорит Берник. А Лона ему отвечает: «Нет, дух правды и дух свободы — вот столпы общества!»<sup>15</sup>

Одно слово, четыре разных значения. Здесь метафора гибкая: она как уже существующий семантический осадок, который герои могут приспособить для своих целей. В другом месте это более тревожный знак мира, отказывающегося умирать:

Но я готова думать, что и все мы такие выходцы, пастор Мандерс. В нас сказывается не только то, что перешло к нам по наследству от отца с матерью, но дают себя знать и всякие старые отжившие понятия, верования и тому подобное. Все это уже не живет в нас, но все-таки сидит еще так крепко, что от него не отделаться. Стоит мне взять в руки газету, и я уже вижу, как шмыгают между строками эти могильные выходцы. Да, верно, вся страна кишит такими привидениями<sup>16</sup>.

---

14. Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, p. 78; Генрик Ибсен, «Столпы общества» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 3, с. 325.

15. Ibid., p. 118; там же, с. 368.

16. Ibid., p. 238; Ибсен, «Привидения», т. 3, с. 493.

Сидит так крепко, что от него не отделаться. Но одна из ибсеновских героинь способна это сделать:

Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними. Вот в чем состоял наш брак, Торвальд<sup>17</sup>.

Одна большая детская. Это откровение для Норы. И что делает эту метафору по-настоящему незабываемой, это то, что она вводит совершенно новый стиль. «Тебе не приходит в голову, что это ведь в первый раз мы с тобой, муж с женою, сели поговорить серьезно?» — говорит Нора, переодеваясь из костюма для тарантеллы в повседневную одежду<sup>18</sup>. Серьезный, это важное буржуазное слово; серьезный как беспощадный в этой горькой сцене, но также как трезвый, сосредоточенный, точный. Серьезная Нора берет идолов этического дискурса («долг», «доверие», «счастье», «брак») и сравнивает их с реальным поведением. Она годами ждала, чтобы метафора воплотилась в жизнь: «самая замечательная вещь на свете» (или «величайшее чудо», как это также переводят); теперь мир в лице ее мужа вынудил ее начать «слушаться голоса рассудка»<sup>19</sup>. «Сведем счеты, Торвальд». Что ты такое говоришь, реагирует он; я тебя не понимаю, что это? Что ты

---

17. Ibid., p. 191; Генрик Ибсен, «Кукольный дом» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 3, с. 448.

18. Ibid., p. 190; там же, с. 447.

19. Ibid., p. 206; там же, с. 431.

имеешь в виду? Что ты такое говоришь?.. И, конечно же, дело не в том, что он не понимает, что она говорит, а в том, что для него язык никогда не должен был быть таким... серьезным. Он никогда не должен был быть *прозой*.

Теперь читатели книги уже знают, что ее истинный герой — проза. Замысел у нее был иной, просто так получилось, когда я пытался отдать должное достижениям буржуазной культуры. Проза как *сугубо* буржуазный стиль в самом широком смысле слова; способ *бытия* в мире, а не простого его презентации. Проза как анализ, прежде всего; гегелевская «четкая определенность и ясная понятность» или веберовская «ясность». Проза как... нет, не вдохновение — этот до нелепости незаслуженный дар небес — как труд: тяжелый, движущийся на ощупь, неуверенно («Это не просто сказать, Торвальд»), далекий от совершенства. И проза как рациональная полемика: эмоции Норы, подкрепленные мыслью. Такая у Ибсена идея свободы: стиль, понимающий обманчивость метафор и оставляющий их позади. Женщина, понимающая мужчину и уходящая от него.

Разоблачения Норы в конце «Кукольного дома» — одна из великих страниц буржуазной культуры, не уступающая словам Канта о Просвещении или Милля о свободе. Весьма показательно, что этот миг должен быть краток. Начиная с «Дикой утки» количество метафор умножается — отсюда так называемый символизм позднего Ибсена — и уже сложно представить себе прозу раннего периода. И на этот раз метафоры — уже не «отжившие понятия» прошлого или иллюзии неопытной молодой девушки, но порождение деятельности самой буржуазии. Два очень похожих отрывка из монологов Берника и Боркмана — двух предпринима-

телей-финансистов, соответственно открывающих и завершающих цикл — пояснят, что я имею в виду. Вот Берник описывает, что железная дорога даст экономике:

Каким это послужит могучим рычагом для подъема всего нашего общества! Подумайте только, какие лесные уголья станут доступными, какие богатые рудники откроются для разработки. А горные речки с бесчисленными водопадами? Какое широкое поле для фабричной деятельности!<sup>20</sup>

Берник взволнован: предложения короткие, восклицательные, с этим «подумайте!», которым пытаются разбередить воображение слушателей, тогда как множественное число (лесные уголья, рудники, горные речки) множит результаты на наших глазах. Это пассаж, полный страсти, но по сути своей описательный. А вот Боркман:

Видишь ли там, *вдали*, ряды скал? <...> Вот оно, мое бесконечное, необъятное царство с неистощимыми богатствами! <...> [Ветер] вдыхает в меня жизнь, словно приносит мне привет от подвластных духов. Я чутьем угадываю эти скованные миллионы, ощущаю присутствие этих рудных жил, которые тянутся ко мне, точно узловатые, разветвляющиеся, манящие руки. Я видел их... они вставали передо мной, как ожившие тени, в ту ночь, когда я стоял с фонарем в руках в кладовой банка... Вы просились на волю, и я пытался освободить вас. Но не справился. Сокровища опять погрузились в бездну. (*Простирая руки.*) Но я хочу шепнуть вам в этой ночной тишине, что я люблю вас, погребенные заживо в бездне, во мраке, мни-

---

20. Ibid., p. 32; Ибсен, «Столпы общества», с. 291.

моумершие! Я люблю вас, жаждущие жизни сокровища, со всей вашей блестящей свитой почестей и власти. Люблю, люблю, люблю вас!<sup>21</sup>

У Берника мир лесов, рудников и водопадов; у Боргмана — духов, теней и любви. Капитализм дереализовался: «рудники» стали царством, дыханием, жизнью, смертью, аурой, рождением, славой... Проза перенасыщена тропами: привет от подвластных духов, рудные жилы, которые тянутся как манящие руки, сокровища, погружившиеся в бездну, сокровища, просящиеся на волю... Метафоры — это самый длинный ряд метафор во всем цикле — больше не интерпретируют мир; они стирают, а затем переделывают его, как ночной пожар, который расчищает путь строителю Сольнесу. Созидательное разрушение: серая зона становится соблазнительной. Предпринимателю, пишет Зомбарт, присуща «поэтическая способность вызывать перед глазами других картины увлекающего очарования и пестрого великолепия... Сам он со своею страстью переживает мечту о своем счастливо проведенном до конца, увенчанном успехом предприятии»<sup>22</sup>.

Переживает мечту... Мечты — не ложь. Но и не истина. Спекуляция, пишет один из ее историков, «сохраняет нечто от своего первоначального философ-

21. Ibid., p. 1021; Генрик Ибсен, «Йун Габриэль Боргман» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 4, с. 421–422.

22. Sombart, *The Quintessence of Capitalism*, pp. 91–92; Зомбарт, «Буржуа», с. 76. Невозможно не заметить эротический подтекст слов Зомбарта; неслучайно он видел «классический тип предпринимателя» в Фаусте, самом разрушительном — и созидательном — соблазнителе. У Ибсена метафорическое видение предпринимателя тоже имеет эротическую составляющую, как в случае истерически целомудренного романа Сольнеса с Хильдой или подавленной любви Боргмана к сестре его жены.

ского значения — размышлять или строить теории без твердого фактического основания»<sup>23</sup>. Боркман говорит в том же «пророческом» стиле, что и директор «Компании Южных морей» (одного из первых пузырей современного капитализма)<sup>24</sup>; великое — и слепое — видение умирающего Фауста; вера в то, «что золотой век лежит у человечества не позади, а впереди», которую Гершенкрон считал «сильным лекарством», необходимым для экономического старта.

Я вижу вдаль... Пароходы приходят и уходят.  
<...> А слышишь там, внизу, на горных речках?..  
Шумят и гудят фабрики, заводы! *Мои* заводы!  
Все те, которые я хотел создать. Послушай только, какой шум! Работает ночная смена. Работа кипит и днем и ночью<sup>25</sup>.

Визионерский, деспотический, разрушительный, саморазрушительный — таков предприниматель у Ибсена. Боркман отказывается от любви к золоту, подобно Альбериху в «Кольце нибелунга», попадает в тюрьму, сам себя запирает дома еще на восемь лет и, захваченный своим видением, идет по льду к верной смерти. Поэтому-то предприниматель так важен у позднего Ибсена: он возвращает гордыню обратно в мир — отсюда и возникает трагедия. Он — современный тиран: в 1620-м году «Йун Габриэль Боркман» назывался бы «Трагедией банкира». Головокружение у Сольнеса — идеальный знак такого положения вещей: отчаянная попыт-

---

23. Edward Chancellor, *Devil Take the Hindmost: A History of Financial Speculation*, New York 1999, p. xii.

24. Ibid., p. 74.

25. Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, p. 1020; Генрик Ибсен, «Йун Габриэль Боркман», с. 422.

ка тела сохранить себя, защитившись от смертельно опасного дерзания, которое нужно для того, чтобы закладывать царства. Но дух сильнее: Сольнес *все-таки* поднимется на крышу дома, который только что построил, бросит вызов Богу («Слушай меня, всемогущий владыка, и суди, как хочешь. Но с этих пор я буду строить лишь чудо из чудес!...»<sup>26</sup>), помашет толпе, собравшейся внизу... и упадет. И этот странный акт самопожертвования — подходящая прелюдия к моему последнему вопросу: так какой же вердикт выносит Ибсен европейской буржуазии? Что этот класс принес в мир?

Ответ лежит в более широкой исторической плоскости, чем 1880-е и 1990-е годы, в плоскости, в центре которой находится великая индустриальная трансформация XIX века. До этих пор буржуа хотел, чтобы его оставили в покое, как в знаменитом ответе Фридриху Великому; или самое большое — его признали и приняли. Он, если на то пошло, слишком скромен в своих амбициях, слишком узок, как отец Робинзона Крузо или Вильгельма Мейстера. Он стремится к «комфорту» — к этому почти что медицинскому понятию на полпути между работой и отдыхом — удовольствию как чистому благополучию. Захваченный непрерывной борьбой с превратностями *Fortuna*, этот ранний буржуа аккуратен, осторожен, отличается «почти религиозным уважением к фактам», как у первых Будденброков. Он — человек деталей. Он — проза истории капитализма.

После индустриализации, хотя и медленнее, чем мы могли подумать, — хронологически весь Ибсен падает на эпоху «упорства старого режима» Арно Мейера — буржуазия становится господствующим

---

26. Ibid., p. 856; Генрик Ибсен, «Строитель Сольнес» // Генрик Ибсен, *Собрание сочинений в 4 т.* Т. 4. С. 271.



классом и таким классом, в распоряжении которого находятся колоссальные средства производства. Буржуа-реалиста вытесняет созидательный разрушитель; аналитическую прозу — трансформирующие мир метафоры. Драма лучше, чем роман, улавливает суть этого этапа, на котором временная ось смещается от трезвого фиксирования прошлого — двойная бухгалтерия «Робинзона» и «Вильгельма Мейстера» — к самоуверенному формированию будущего, типичному для драматического диалога. В «Фаусте», в «Кольце нибелунга», у позднего Ибсена герои «спекулируют», заглядывая далеко в будущее. Детали затмеваются воображением, реальное — возможным. Это поэзия капиталистического развития.

Поэзия возможного... Великая буржуазная добродетель, написал я выше, — честность, но честность ретроспективна: ты честен, если в прошлом не сделал ничего дурного. Ты не можешь быть честным в будущем времени — которое является временем предпринимателя. Что такое «честный» прогноз цены на нефть или на что-нибудь еще, не важно что, через пять лет? Даже если вы *хотите* быть честным, вы не можете им быть, потому что честность требует твердых фактов, которых «спекуляции» — даже в самом нейтральном ее смысле — не хватает. В истории с *Enron*, например, большим шагом в сторону грандиозной аферы было принятие так называемой системы учета по рыночной стоимости [mark-to-market] — учета в качестве реально существующих доходов, которые пока еще находятся в будущем (порой будут получены спустя много лет). В тот день, когда Комиссия по ценным бумагам и биржам разрешила эту «спекуляцию» с ценами активов, Джефф Скиллинг принес в офис шампанское: с бухгалтерским учетом как с «профессио-

нальным скептицизмом», как гласило классическое определение (и как это напоминает поэтику реализма), было покончено. Теперь учет стал видением. «Это не была работа, это была миссия... Мы занимались богоугодным делом»<sup>27</sup>. Это слова Скиллинга после приговора. Он совершенно как Боргман, который больше не в состоянии проводить различия между гипотезой, желанием, мечтой, галлюцинацией и просто-напросто аферой.

Что буржуазия принесла в мир? Это безумное расхождение между гораздо более рациональным и гораздо более *иррациональным* управлением обществом. Два идеальных типа, один до, а другой после индустриализации, запечатленные Вебером и Шумпетером. Выходец из страны, куда капитализм пришел поздно и не встретил особых препятствий, Ибсен имел счастливую возможность — и гениальный дар — спрессовать историю столетий в двадцать лет. Буржуа-реалист населяет ранние пьесы: Лона, Нора, возможно, Регина в «Привидениях». Женщина-реалист — странный выбор для того времени («Сердце тьмы»: «странно, насколько женщины теряют контакт с реальностью»). И выбор радикальный, конечно, в духе «Подчиненности женщины» Милля. Но также выбор, говорящий о глубоком пессимизме относительно того, что может охватить буржуазный «реализм»: представимый в интимной сфере, — как разрушитель нуклеарной семьи и ее обманов — но не в обществе в целом. Проза Норы в конце «Кукольного дома» резонирует с произведениями Уолстонкрафт,

---

27. Bethany McLean and Peter Elkind, *The Smartest Guys in the Room: The Amazing Rise and Scandalous Fall of Enron*, London 2003, p. xxv.

Фуллер, Мартино<sup>28</sup>, но их публичные аргументы отныне заперты в пределах гостиной (в знаменитой постановке Бергмана — в спальне). Какой парадокс, драма, шокирующая европейскую публичную сферу, но по-настоящему не *верящая* в публичную сферу. А затем возникает созидательное разрушение, не осталось Нор, чтобы восстать против разрушительных метафор Боркмана и Сольнеса; наоборот, Хильда поддерживает «своего строителя»<sup>29</sup> в его суицидальной галлюцинации. Чем нужнее становится реализм, тем менее он возможен.

Вспомним немецкого банкира с его «непримиримыми противоречиями» между хорошим *Bürger* и беспардонным финансистом. Ибсен, конечно, понимал разницу между ними и был драматургом, искавшим объективную коллизию, которая могла бы стать фундаментом для творчества. Почему бы не использовать это противоречие внутри буржуазии? Это было бы так логично для Ибсена. Так логично стать Бернардом Шоу, перестав быть Ибсеном. Но он сделал то, что сделал, потому что различие между двумя этими буржуазными фигурами пусть и «непримиримое», но все равно не является настоящим *противоречием*: у хорошего *Bürger* никогда не хватит сил восстать против созидательного разрушителя и воспротивиться его воле. Признание бессилия буржуазного реализма перед лицом капиталистической мегаломании — в этом заключается важный урок, который сегодняшний мир может извлечь из Ибсена.

---

28. Источник речи Норы был идентифицирован Джоан Темплтон; см.: Alisa Solomon, *Re-Dressing the Canon: Essays on Theater and Gender*, London/New York, p. 50.

29. Ibsen, *Complete Major Prose Plays*, p. 29; Ибсен, «Строитель Сольнес», с. 270.

## Иллюстрации

Введение: Ян Стен. «Жители Делфта» (Jan Steen, *The Burgher of Delft and his Daughter*), 1655. С разрешения Bridgeman Art Library.

Глава I: Авторский фронтиспис «Робизона Крузо». Тушь, акварель, бумага. 76x57 см. С разрешения Studio Percoli.

Глава II: Ян Вермеер. «Дама в голубом, читающая письмо» (Johannes Vermeer, *Woman in Blue Reading Letter*), 1663, холст, масло, 47x39 см. С разрешения Bridgeman Art Library.

Вермеер. «Любовное письмо» (Vermeer, *Love Letter*), 1669, холст, масло, 44x38 см. С разрешения Bridgeman Art Library.

Вермеер. «Офицер и смеющаяся девушка» (Vermeer, *Officer and Laughing Girl*), 1657. С любезного согласия Frick Collection.

Гюстав Кайботт. «Парижская улица в дождливый день. Этюд» (Gustave Caillebotte, *Study for a Paris Street, Rainy Day*), 1877, масло, холст. С разрешения Bridgeman Art Library.

Глава III: Эдуар Мане. «Олимпия» (Édouard Manet, *Olympia*), 1863, масло, холст. С разрешения Bridgeman Art Library.

Жан Огюст Доминик Энгр «Венера Анадиомена» (Jean Auguste Dominique Ingres, *Venus Anadyomene*), 1848, масло, холст. С разрешения Bridgeman Art Library.

Джон Эверетт Милле. «Странствующий рыцарь» (John Everett Millais, *A Knight Errant*), 1870. С разрешения Bridgeman Art Library.

ФРАНКО МОРЕТТИ  
БУРЖУА  
между историей и литературой

Главный редактор издательства ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ  
Научный редактор издательства АРТЕМ СМЕРНОВ  
Выпускающий редактор ЕЛЕНА ПОПОВА  
Корректор ОЛЬГА ЧЕРКАСОВА  
Художник серии ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ  
Верстка ЯРОСЛАВА АГЕЕВА

Издательство Института Гайдара  
125993, Москва, Газетный пер., д. 3-5, стр. 1



Подписано в печать 10.07.14.  
Тираж 1000 экз. Формат 84×108/32. Заказ № 4145.  
Отпечатано в филиале «Чеховский печатный двор»  
ОАО «Первая образцовая типография»  
www.chpd.ru. Факс (496) 726-54-10, (495) 988-63-87  
142300, г. Чехов, ул. Полиграфистов, 1.