



Уильям Миллс Тодд III

.

Социология литературы

Институты,
идеология, нарратив



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /
«Contemporary Western Rusistika»

Уильям Миллс Тодд III

**Социология литературы.
Институты, идеология, нарратив**

«Библиороссика»

2020

УДК 82.02
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Тодд Ш У.

Социология литературы. Институты, идеология, нарратив /
У. Тодд Ш — «Библиороссика», 2020 — («Современная западная
русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6043579-5-8

Статьи, собранные в этой книге, являются результатом многолетних исследований русской культуры в целом и русского романа XIX века в частности. Соединяя метод пристального чтения и изучение культурных, социальных, литературных контекстов, в которых порождались и существовали эти произведения, автор помогает нам лучше понять не только историю, но и современность. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 82.02
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-6043579-5-8

© Тодд Ш У., 2020
© Библиороссика, 2020

Содержание

Предисловие	6
Гарвардский университет	6
Русский контрапункт в истории романа[1]	9
«...лишен европейского вкуса и метода...»	9
Авторы, читатели, цензоры, критики	12
Толстый журнал	17
Первая волна: Пушкин, Лермонтов, Гоголь	19
В поисках большой формы: социальный роман середины века	22
Тургенев, Толстой, Достоевский	25
Конец ознакомительного фрагмента.	27

Уильям М. Тодд III
Социология литературы:
идеология, институты, нарратив

Перевод с английского А. Д. Степанова



© W. M. Todd III, 2020, text

© А. Д. Степанов, перевод с английского, 2020

© Оформление и макет, ООО «БиблиоРоссика», 2020

© Academic Studies Press, 2020

Предисловие

Гарвардский университет

Статьи, собранные в этой книге, – результат моих занятий русской культурой в течение шестидесяти лет. В них нашло отражение мое увлечение русским романом, который пережил подъем в первой половине XIX века и достиг расцвета во второй половине того же столетия. Как заметно по статьям, я являюсь приверженцем метода пристального чтения художественных текстов наряду с изучением литературных, общекультурных и социальных контекстов, в которых эти тексты создавались, публиковались, цензурировались, читались и изучались.

Я начинал свое университетское обучение с математики и к изучению русского языка первоначально обратился для того, чтобы читать математические трактаты. Однако американская система высшего образования позволяет легко менять специализации, а русская литература, культура и история вскоре показали мне гораздо интереснее математики. В то время – в начале 1960-х годов – русская культура, несмотря на холодную войну, пользовалась огромным авторитетом в Соединенных Штатах. Романы Набокова, Солженицына и Пастернака становились бестселлерами. Самая оживленная литературная полемика в Америке велась между Набоковым и Эдмундом Уилсоном относительно переводов «Евгения Онегина». Самым успешным балетмейстером-новатором был Джордж Баланчин, который перенес в Новый Свет традиции воспитавшей его петербургской балетной школы. Уроженец Ораниенбаума Игорь Стравинский считался ведущим американским композитором в сфере классической музыки. Современное искусство невозможно было представить без вклада Казимира Малевича, Василия Кандинского и Марка Шагала (последний из них в 1960-е годы еще здравствовал, был бодр и много работал).

В области литературоведения американцы открывали для себя наследие русских формалистов и пражских структуралистов; в скором времени мы обратились к трудам Бахтина и Московско-тартуской семиотической школы. Это расширяло наш кругозор в области литературы и литературной теории, где в то время господствовала англо-американская Новая критика – направление, практиковавшее пристальное чтение художественных текстов и стремившееся проследить огромное количество тонких взаимодействий между их отдельными элементами. Этот англо-американский способ анализа текста был весьма схож (хотя и без прямой зависимости) со знаменитым замечанием Льва Толстого о «лабиринте сцеплений», который представляет собой роман «Анна Каренина»; еще более существенной была связь этого метода с теорией и практикой раннего формализма и Московско-тартуской школы. Роман Якобсон, внесший важнейший вклад как в русскую формальную школу, так и в труды Пражского лингвистического кружка, занимал должности профессора Гарвардского университета и Массачусетского технологического института и во многом способствовал тому, что западные ученые обратили внимание на достижения славянской теоретической мысли. Несколько позднее, в 1970-е годы, стали известны и работы, указавшие путь преодоления узких рамок Новой критики: среди них были написанные в 1920-е годы работы формалистов по социологии литературы, труды Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского о литературе как одной из систем культуры, книги и статьи М. М. Бахтина о карнавале и полифонизме. Все они широко цитировались западными учеными и включались в учебные планы наших университетов.

В послесталинское время начались академические обмены между СССР и западными странами, что дало молодым ученым моего поколения возможность работать в советских архивах и консультироваться с ведущими учеными, в том числе с такими, как Лидия Яковлевна Гинзбург, которая сформировалась как ученый в плодотворной научной и литературной атмосфере

сфере 1920-х годов. Как и другие участники этих академических обменов, я вскоре осознал, что под видимой ровной поверхностью «эпохи застоя» протекает живая – хотя и неофициальная и потому часто лишенная возможности публикаций – литературная жизнь. Как и некоторые из наших советских коллег, мы изучали литературу и литературную теорию неформально, в «кухонных беседах», характерных для этого культурного андеграунда.

Обучение сравнительному литературоведению дало мне знания многих теоретических направлений, развивавшихся во Франции, Германии, Италии и США. Статьи, собранные в этой книге, обнаруживают и эти подходы, связывая их с российскими литературоведческими теориями для того, чтобы прояснить особенности развития истории русской литературы. Особенно важными оказываются три понятия, которые постоянно возникают в этих статьях: идеология, институты, нарратив. Они помогают читателям, оторванным во времени и пространстве от России XIX века, понять те ценности, надежды и практики, которые читатели и писатели приносили в литературный процесс (идеология); те средства, которыми направлялась литературная жизнь (институты); а также сложную внутреннюю организацию самих художественных текстов (нарратив).

Понятие «идеология» иногда используют для обозначения мировоззрения или философии, а иногда – тактики, которая фальсифицирует историю и материальные условия жизни для того, чтобы поддержать и легитимировать интересы доминирующей в обществе социальной группы. Я пользуюсь этим термином в значении, которое отстоит от обеих этих крайностей, хотя в некоторых случаях может приближаться к значению одного из них. В этой книге идеология составляет ряд практик, ориентацию в мире, приводящую к тому миропониманию, которое мы осмысляем как «здоровый смысл», и направляющую движение отдельной личности в рамках такого миропонимания. В этом смысле идеология помогает людям понимать самих себя и других, признавать одних членов общества близкими себе, отвергать других, а также делать стилистический выбор. Примером могут служить ценности, идеи и образцы поведения образованного европеизированного дворянства, становлению самосознания которого способствовали такие писатели начала XIX века, как Николай Карамзин, Александр Пушкин, а также – в коммерчески успешных периодических изданиях – Осип Сенковский и Фаддей Булгарин.

Под «институтами» понимаются объективированные и устойчивые виды социальной деятельности, в рамках которых установлены определенные роли и функции: правительство, церковь, образование, семья, а также сам язык. Я уже писал (в книге «Литература и общество в эпоху Пушкина», 1986) о том, что язык в качестве живого дискурса, обладающего кодами, конвенциями, адресантами и адресатами, способен функционировать в качестве модели, в соответствии с которой можно анализировать другие институты, и в том числе литературу. Институты становятся наиболее интересны для анализа либо в моменты своего основания, либо когда попадают под внешнее давление, либо когда клонятся к закату. Россия XIX века, в которой современная профессионализация в области секуляризованной литературы развивалась наряду и в соперничестве со старомодным литературным меценатством и любительством, связанным с литературным кружками и салонами, является плодотворной почвой для изучения тех литературных институтов или «литературно-бытовых систем», как назвал это явление Б. М. Эйхенбаум в новаторской литературно-социологической книге «Мой современник» (1929). Позднее французский социолог Пьер Бурдьё проанализировал такие конфликты и переходные процессы в важной работе, которая учитывала в том числе и опыт формалистов: «*Les Regies de l'art*» (1992). Великие русские романисты XIX века часто писали об институциональных возможностях своего времени и принимали активное участие в развитии и критике литературного процесса. «Евгения Онегина» Пушкина можно считать или не считать «энциклопедией русской жизни» (знаменитое определение Белинского), однако этот роман несомненно содержит критику русской литературной и культурной жизни. «Мертвые души» Гоголя, напротив, исследуют доступные русскому писателю ограниченные материальные и институциональные

возможности. Достоевский и Салтыков-Щедрин, каждый по-своему, создавали великую художественную прозу на границе между искусством и публицистикой, используя ресурсы толстых журналов и превращая последние в наиболее мощный культурный институт в России середины XIX столетия. Позднее Чехов и Толстой будут создавать произведения искусства для новых читательских аудиторий в новых средствах информации – газетах и дешевых изданиях, предназначенных для недавно обучившегося грамоте массового читателя.

«Нарратив», понимаемый не только как история, но и как описание этой истории с одной или нескольких точек зрения, объединяет концептуальные рамки, задаваемые идеологиями и институтами. Нарратив может способствовать и часто способствует рефлексии читателя или слушателя о различных верованиях, ценностях и конвенциях. Роман, по утверждению Бахтина, является особо емкой формой нарратива, поскольку способен охватить множество противоречащих друг другу жанров, идеологий и точек зрения. Романы XIX столетия, печатавшиеся с середины века в толстых журналах, соперничали с нефикциональными (юридическими, медицинскими, научными, историческими, философскими, теологическими) текстами, которые публиковались в этих журналах наряду с выходившими по частям романами.

Произведения Достоевского, и в особенности «Братья Карамазовы», дают множество примеров подобного столкновения дискурсов и идеологий, в особенности в изображении суда, где приводятся показания свидетелей и речи юристов – обвинителя и защитника. В этих чрезвычайно искусно построенных в повествовательном отношении романских текстах глубоко исследованы силы, которые не позволяют нарративу представить «истину».

Романы, которые анализируются в этой книге, остаются живыми и влиятельными произведениями русской и мировой литературы в силу того, что воображение их авторов предложило мастерские решения в области художественной формы, а также в силу того, что поднятые в них культурные, социальные и политические вопросы никуда не исчезли. Эти тексты и контексты являются не только частью нашего прошлого, они принадлежат и к нашему настоящему, и я надеюсь, что представленные здесь литературоведческие подходы и интерпретации внесут свой вклад в наше понимание как прошлого, так и настоящего.

Кембридж, Массачусетс
Ноябрь 2019 г.

Русский контрапункт в истории романа¹

История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противоположного. Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого Дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести.

Л. Н. Толстой.

Несколько слов по поводу книги «Война и мир»

«...лишен европейского вкуса и метода...»

«Русский роман», несомненно, весьма влиятельное понятие. С конца XIX века читатели в Европе, Азии, западном полушарии могли наблюдать его повсеместное распространение и ощутить его всепобеждающую силу, едва ли уступающую силам магическим и сакральным. Первый крупный зарубежный исследователь русской литературы Э.-М. де Вогиюэ, который осуждал натурализм в своей родной Франции столь же ревностно, насколько превозносил русский реализм (который выводил в первую очередь из творчества Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого), вознес русской литературе хвалу в словах, до сих пор во многом определяющих отношение к ней иностранцев:

Русская литература создает и совершенствует инструмент, способный выполнить поставленные перед ней задачи, – реализм. Пока Запад все еще колеблется, воспользоваться этим инструментом или нет, русская литература успешно применяет его для изучения как внешнего мира, так и человеческой души.

Этот реализм часто лишен европейского вкуса и метода; он в одно и то же время плохо организован и пронизателен, но он всегда естественен и искренен. А важнее всего то, что он облагорожен моральным чувством, озабочен Божественным и исполнен сострадания к людям. Ни один из упомянутых русских романистов не преследует исключительно литературные цели, их труд подчинен стремлению к двойной цели – истине и справедливости.

Леса, степи, крестьяне, а также изящные описания Исаакиевского собора, украшенного цветными витражами с изображениями Христа, – все это служит де Вогиюэ декорациями для демонстрации русского романа и будущего «великого слова», которое предстоит сказать славянам [Vogue 1886: 341–343]. В похвалах и предсказаниях, которые рассыпает де Вогиюэ, знакомые с русской литературой читатели легко различат отголоски гоголевских отступлений-предсказаний из «Мертвых душ» (лишенные, однако, контрастной противопоставленности менее вдохновляющим фрагментам, которыми изобилует гоголевский роман), а также пророчеств из публицистических статей Достоевского и настойчивых требований «радикальных» русских критиков.

Важнейшими понятиями здесь становятся реализм, духовность, сочувствие, отличие от Запада, искренность (проявляющаяся, в частности, в предполагаемом отсутствии «вкуса» и

¹ The Ruse of the Russian Novel // The Novel. Ed. by Franco Moretti. Princeton and Oxford: Princeton UP, 2006. Vol. 1: History, Geography, and Culture. P. 401–423.

«метода») и нежелание создавать просто «литературу», когда необходимо служить справедливости и возможно провозглашать великие истины. Влиятельные западные критики и литературоведы по-разному вторили этой характеристике. Эрик Ауэрбах в «Мимесисе», Гарри Левин в «Воротах из рога», Дьёрдь Лукач в «Теории романа» (достаточно привести эти три примера) обращались к великим русским писателям, находя у них, соответственно, «непредвзятую, безграничную широту и особую страстность», «противоядие... против смертоносных эпидемий, опустошающих человеческий дух» и возможность ухода от «века полнейшей греховности» [Ауэрбах 1976: 513; Levin 1966: 39; Lukacs 1971: 153]. В каждом из этих авторитетных высказываний подчеркивается то или иное отсутствие: буржуазности западного романа, скученности западного общества, условностей, принятых в западной литературе.

Иногда отсутствие воспринимается как антитеза, и русский роман превращается в средство критики западного общества и искусства после эпохи Просвещения, причем эта критика возникает тогда, когда европейски ориентированное общество и искусство сформировались в самой России. Однако обе теоретические конструкции – отсутствие и антитеза – затемняют тот факт, что русские писатели, заинтересовавшие Европу в период господства натурализма, опирались на определенные тенденции – романтические, исповедальные, мелодраматические, эстетически осознаваемые, готические, – которые были опробованы и отвергнуты Западом в первые десятилетия XIX века. Владимир Набоков мыслил глубже, чем может показаться, когда в своих «Лекциях по русской литературе» обвинял Достоевского в причастности к перечисленным выше тенденциям. Однако он мог бы с той же легкостью приклеить эти ярлыки другим известным русским романистам XIX столетия: все они были воспитаны на сочинениях Лоуренса Стерна, Анны Радклиф, Джорджа Гордона Байрона, Вальтера Скотта, Чарльза Диккенса, Иоганна Вольфганга фон Гёте, Фридриха Шиллера, Эрнста Теодора Амадея Гофмана, Эдгара По, Жан-Жака Руссо, Оноре де Бальзака, Эжена Сю, Жорж Санд и Виктора Гюго. Всех этих авторов в России можно было прочесть и в оригинале, и в многочисленных переводах.

Парадоксальная неспособность европейских критиков и литературоведов осознать, что «инаковость» русской литературы есть в большой степени их собственное литературное прошлое, – это всего лишь один из ряда парадоксов, которые становятся очевидны при внимательном изучении русских писателей, читателей, критиков, издателей и цензоров. В этой статье я постараюсь показать, что именно институциональные обстоятельства бытования русского романа отличают его, например, от английского, французского или американского романа того же времени. Под «институциональными» я имею в виду роли и прецеденты, имевшие значение для существования и развития русской художественной литературы. В оригинальном названии этой работы («The Ruse of the Russian Novel») я выбрал слово «ruse» (уловка, хитрость) вместо обычного «rise» (подъем, расцвет), чтобы подчеркнуть непрочность русской литературной жизни, которая тем не менее привела к появлению ряда романов, сумевших произвести неизгладимое впечатление в России и за рубежом как на писателей, так и на читателей.

Рассматриваемый временной отрезок начинается с публикации романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, печатавшегося отдельными выпусками в 1825–1832 годах, и заканчивается публикацией «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского, выходявшего по частям в журнале в 1879–1880 годах. Начальные и конечные точки определяют историю интересующего нас явления; почему же выбраны именно эти рамки? Начнем с того, что именно данный промежуток времени охватывает канонические романы, которые до сего дня присутствуют в школьной программе и которые уже на рубеже XIX–XX веков стали признанной классикой русской литературы. Как раз в это время церковь, государство и интеллигенция боролись за право определять, каким именно образом Россия будет учиться грамоте: ведь при переписи 1897 года выяснилось, что только 21 % населения империи умеет читать [Brooks 1985: 3; Brooks 1981: 315–334]. Разумеется, романы в России писали и до 1825 года, однако имена ранних романистов сейчас остались в основном только в памяти филологов-эрудитов.

Федор Эмин (1735?-1770), Михаил Чулков (1743?-1792) и Матвей Комаров (1730?—1812) были авторами приключенческих, эпистолярных и плутовских романов. Вопросительный знак, стоящий после дат их рождений, свидетельствует об их темном происхождении и о второстепенных ролях, которые они играли на литературной сцене в век господства имперского покровительства и привнесённой из Западной Европы литературы. Из них троих только Комаров сохранил некоторое значение до XX века: его «Повесть о приключениях английского милорда Георга» (1782) охотно приобретали торговцы лубочными изданиями, и эта книга получила широкое распространение – правда, только в совершенно чуждой художественной литературе среде. Впоследствии Комаровская история о том, как герой воссоединился с «бранденбургской маркграфиней Фридерикой-Луизой» оказалась, как и следовало ожидать, несовместима с догмами марксизма-ленинизма и с приходом советской власти исчезла с книжных прилавков [Шкловский 1929]².

² Библиографический обзор русского романа XVIII века см. в работе [Сиповский 1909–1910]; Дэвид Гасперетти предложил глубокое прочтение Эмина, Чулкова и Комарова [Gasperetti 1998]; Юрий Штридтер проанализировал раннюю традицию плутовского романа [Striedter 1961].

Авторы, читатели, цензоры, критики

Оставив в стороне вопрос о ранних попытках распространения в России нецерковной прозы, обратимся к периоду 1820-80-х годов и зададимся вопросом: кто из писателей в это время добился наибольшего успеха? На протяжении семидесяти лет положение сильно менялось. Поначалу большинство читателей и писателей принадлежало к образованному западно ориентированному дворянству. Затем их круг расширился: в него вошли чиновники, возведенные в дворянское звание благодаря продвижению по государственной службе; выходцы из среды духовенства, стремившиеся получить образование и сделаться юристами, врачами и учителями; просвещенное купечество, почувствовавшее интерес к новой культуре; и, наконец, в гораздо меньшей степени, получившие свободу крепостные и их дети. В 1863 году, по оценке Достоевского, только один русский из пятисот имел доступ к новой литературной культуре [Достоевский 1972–1990: V: 51]. Цифры тиражей и продаж свидетельствуют о том, что точнее было бы сказать «один из тысячи». При характеристике этой новой культурной элиты надо с крайней осторожностью пользоваться такими понятиями, как «буржуазия» или «средний класс»: нельзя забывать, что Россия оставалась по преимуществу аграрной страной.

Кем же были эти писатели? Если под словом «профессионал» подразумевать человека, который постоянно занят некоей работой и поддерживает свое существование, получая деньги за ее выполнение, а также подчиняется кодексу этических правил, выработанных элитой определенной профессиональной группы, то лишь очень немногих русских авторов можно будет назвать «профессиональными литераторами». Большинство писателей оставались помещиками, чиновниками и офицерами, получая значительную часть дохода благодаря этим занятиям. Из первого поколения русских романистов, оставшихся в дальнейшем в культурной памяти, смелее и яснее других оспаривал аристократические предрассудки относительно писательского «ремесла» Александр Пушкин (1799–1837). Однако и ему, несмотря на ранний успех его байронических «южных поэм», не удалось добиться финансовой независимости благодаря литературе; и он оставил после себя чудовищные долги. Роман в стихах «Евгений Онегин» принес Пушкину значительный, но все же недостаточный доход, а исторический роман «Капитанская дочка» (1836) дал совсем мало. Младшие современники Пушкина Михаил Лермонтов (1814–1841) и Николай Гоголь (1809–1852) сделали большой шаг вперед в профессионализации литературной деятельности, однако Лермонтову помогала его богатая родня, а Гоголю – семья, друзья и императорские субсидии. Писатели, получившие известность в середине столетия, получали более высокие гонорары, однако почти все они – за исключением Федора Достоевского (1821–1881), который рано ушел в отставку, а затем отдал свою долю отцовского имения за тысячу рублей, – почти все они не полагались исключительно на литературные доходы. Лев Толстой (1828–1910) унаследовал большое имение (приблизительно 800 облагаемых податями мужских «душ»). Иван Тургенев (1818–1883) владел на паях с братом роскошным имением, за которым числилось четыре тысячи крепостных. Иван Гончаров (1812–1891) и Михаил Салтыков-Щедрин (1826–1889) принадлежали к богатым семьям, и при этом оба сделали значительную карьеру на государственной службе. Салтыков-Щедрин, как и работавший в более раннюю эпоху автор авантюрных романов Фаддей Булгарин (1789–1859), получал больше дохода от редактирования периодических изданий, чем от собственных сочинений.

Ближе к концу рассматриваемого периода, в 1876 году, радикальный публицист С. С. Шашков детально исследовал вопрос о литературном труде в России. В своей работе он утверждал, что в стране полным ходом идет процесс профессионализации литературы – как в смысле ее превращения в постоянное занятие, так и в финансовом отношении. Однако увеличение числа литераторов привело к снижению гонорарных ставок. Литературные гонорары не поспевали за инфляцией, и только немногие писатели с высоким и средним доходом поднимались

над уровнем выживания (две тысячи рублей в год для семейных людей) [Шашков 1876: 3–48]. Третий (этический) смысл «профессионализации», по мнению Шашкова, в русском литературном сообществе, к сожалению, отсутствовал. Он напоминает трогательные истории о писателях, которых обманывали издатели, и о писателях, которые жили в бедности и не получали никакой помощи от своих коллег. Шашков мог бы добавить к этому истории и о том, как писатели обманывали издателей – например, забирая вперед авансы и не выполняя оговоренной работы.

Однако в действительности писатели в это время предпринимали некоторые шаги для развития профессиональной этики. Когда Гончаров обвинил Тургенева в краже сюжета своего романа «Обрыв», Тургенев не вызвал его на дуэль, как, вероятно, поступил бы дворянин в предшествующее десятилетие, а потребовал, чтобы дело разобрал третейский суд, состоящий из коллег-литераторов, который в конечном итоге принял безоговорочное решение в пользу Тургенева. Литература, по крайней мере в данном случае, воспринималась как профессиональная сфера, в которой сложные вопросы должны решаться теми, кто в них хорошо разбирается.

Следующий шаг в направлении профессионализации писательства также был сделан с участием великих русских романистов. Литератор Александр Дружинин (1824–1864), узнав, что Тургенев посетил ежегодный обед, устраиваемый английским Королевским литературным фондом, попросил его описать эту встречу для своего журнала. После этого группа русских писателей составила проект устава аналогичного российского общества, которое получило название Литературного фонда (официальное название – «Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым»); его устав был высочайше утвержден в 1859 году. Общество, как следует из его названия, поддерживало писателей, ученых и их семьи посредством ссуд, пособий и пенсий. Оно собирало пожертвования, а также получало процент с писательских гонораров и платы за публичные чтения, концерты и спектакли. Достоевский и Тургенев были весьма активными членами Литературного фонда и до самой смерти принимали участие в мероприятиях, доходы от которых отчислялись в его пользу.

Однако, несмотря на значимость этих двух событий, профессиональный статус русского писателя в XIX веке оставался шатким. Издатели и литераторы соперничали за немногочисленных читателей, а щедрые гонорары, платившиеся лучшим и наиболее популярным авторам, часто шли во вред начинающим талантам. Литературный гонорар, вошедший в обиход в 1820-е годы (однако получивший распространение только в 1840-е), выплачивался за печатный лист – число знаков, умещавшихся на одной стороне большого типографского бумажного листа. За печатный лист платили от 500 рублей (ставка Льва Толстого) до нескольких рублей (ставка переводчиков европейских романов). О высоких гонорарах обычно становилось известно публике, и романисты (подобно современным спортсменам) приравнивали ставку гонорара к общественному признанию. Достоевский, который был в наибольшей степени «профессионалом» среди писателей, отличался особой чувствительностью к подобным градациям. Его гонорары в 1860–1870-е годы колебались от 150 до 300 рублей за печатный лист: больше, чем у Тургенева, но меньше, чем у Толстого, и приблизительно на одном уровне с Салтыковым-Щедриным, Гончаровым, Надеждой Хвощинской (наиболее известной женщиной-писательницей того времени; 1824–1889) и Алексеем Писемским (1821–1881). Публикация «Подростка» Достоевского в 1875 году хорошо иллюстрирует эти вопросы. Писатель дал согласие на публикацию романа по частям в «Отечественных записках» в обмен на щедрый аванс и гонорар в 250 рублей за лист. «Русский вестник», где Достоевский обычно печатался, в это же время заключил договор с Толстым на издание «Анны Карениной» по ставке 500 рублей за лист. Однако «Русский вестник», не желая терять ценного сотрудника, вскоре предложил Достоевскому компромисс, который, впрочем, вряд ли польстил его писательскому самолюбию: он мог получить дополнительную плату за новый роман при условии хранить об этом молчание, чтобы другие литераторы не запросили более высоких ставок. Достоевский резко

отверг это предложение и вернулся в катковский журнал уже только для публикации романа «Братья Карамазовы», за который получал 300 рублей за лист [Рейтблат 2009: 83-100]³.

Такая ситуация оказывала прямое воздействие на российское «романное производство». Ни один из русских романистов первого ряда не мог похвастаться количественными показателями, которые демонстрировали европейские коллеги: Оноре де Бальзак, Жорж Санд, Эмиль Золя, Чарльз Диккенс, Энтони Троллоп и Томас Харди. За 25-летнюю творческую деятельность (не считая каторги и ссылки) Достоевский опубликовал только семь больших романов; Тургенев – шесть романов за сорок лет; Толстой – только три за шестьдесят лет; Гончаров – три за двадцать лет. Большинство книг Салтыкова-Щедрина трудно назвать романами, так как они представляют собой циклы очерков. Заметим, что первое поколение русских романистов было еще менее продуктивным: Пушкин написал два романа, Гоголь и Лермонтов – по одному.

С формальной точки зрения это означает, что русские романисты не могли набрать тот творческий темп, которым отличались их современники в Европе. Только тургеневские романы схожи с теми масштабными проектами, которые осуществляли Бальзак, Золя или Троллоп, выпуская серии взаимосвязанных романов. В случае Тургенева это была беллетризованная история интеллигенции середины века, начиная с гегельянцев 1840-х и далее к нигилистам 1860-х и народникам 1870-х годов. Хотя романы Тургенева похожи друг на друга принципами сюжето-сложения, характеристик персонажей и описаний, различия здесь более существенны, чем сходства, поскольку каждое из этих произведений открывает нечто новое в области формы и демонстрирует новые возможности жанра.

Сделаем отступление, чтобы продемонстрировать один из таких случаев «борьбы с жанром». Даже беглая характеристика литературной ситуации 1879 года, когда начали печататься «Братья Карамазовы», показывает слабость художественной литературы как института в «золотой век русского романа», как назвал эту эпоху наиболее влиятельный англоязычный историк русской литературы Д. П. Святополк-Мирский [Mirsky 1949].

Помимо последнего романа Достоевского, повестей и рассказов Николая Лескова и Всеволода Гаршина, а также некоторых очерков Салтыкова-Щедрина, «улов» русской прозы в этом году был совсем не богат. За весь год только 13 писателей удостоились рецензий. Из этих замеченных критиками авторов в культурной памяти впоследствии остались только Яков Полонский и Надежда Хвощинская, однако и они не входят в канон русского романа: первый из них – поэт, а вторая была забыта вплоть до недавнего времени, когда среди ученых (по преимуществу на Западе) стал проявляться интерес к ее тонким и умным сочинениям. Остальные одиннадцать – и среди них четыре женщины – остались только в узкоспециальных академических комментариях и в литературных энциклопедиях [Todd 1991: 296–297].

Другие институциональные факторы литературного процесса оставались в России столь же нестабильными, в особенности роль читающей публики. Растущая коммерциализация русской литературы начала приводить к тому «безжалостному разводу» читателя и писателя, который Ролан Барт считал характерной чертой современной литературы, и уже в 1835 году Гоголь задавался вопросом: «На какой степени образования стоит русская публика и что такое русская публика?» [Гоголь 1937–1952: VIII: 172]. О публике, читавшей художественную литературу, мы можем сказать, что она была невелика, если судить по тиражам отдельных изданий (на протяжении всего обсуждаемого периода они обычно не превышали 1200–2000 экземпляров) и по ограниченному числу подписчиков толстых журналов, в которых печаталась художественная литература (в редких случаях больше 8000, в то время как – если верить Достоевскому – при тираже менее 2500 экземпляров журнал прогорал). Ежегодные отчеты Императорской Публичной библиотеки предоставляют информацию о ее посетителях. Мы можем судить о соци-

³ К информации, сообщаемой А. И. Рейтблатом, нужно относиться с осторожностью, поскольку она не совпадает с данными отдельных договоров. О предложении «Русского вестника» Достоевскому см. [Любимов 1874].

альном статусе и благосостоянии читателей по высоким ценам на книги и на подписку в тех библиотеках, где можно было брать книги на дом (наиболее известная из них, библиотека А. Ф. Смирдина, брала 50 рублей в год, что составляло примерно 5 % годового жалованья чиновника средней руки). Случается, что в архивах обнаруживается дневник или переписка, свидетельствующие о читательских привычках современников наших романистов, но такие документы чрезвычайно редки. Один из наиболее ярких примеров такого рода – дневник князя В. Н. Голицына (1847–1932), где нашла отражение реакция этого чиновника (преимущественно по моральным и социальным вопросам) на фрагменты романа «Анна Каренина» по мере их появления в журнале «Русский вестник». Эти записи показывают среди прочего, насколько серьезно адюльтер Анны (и толстовский «реализм» в его изображении) нарушал литературные приличия своего времени [Голицын 1875–1877]. Современники обращались к известным писателям за личным советом, что указывает на внеэстетическую роль художественной литературы в трактовке социальных и психологических проблем, однако читательские письма, многие из которых сохранились в российских архивах, мало говорят о том, как именно происходил сам процесс чтения текущей художественной литературы.

Два специфических типа читателей – цензоры и критики, – напротив, оставили массу материала, по которому можно судить о практиках чтения в XIX веке. Цензоры, обязанные по цензурным уставам 1804 и 1828 годов защищать религиозные догмы, правительство, нравственность и честь отдельных лиц, были далеко не самыми большими злодеями в литературном процессе. Обычно эту роль исполняли сами литераторы – критики, поэты, преподаватели литературы, а также известные романисты, такие как И. А. Гончаров и С. Т. Аксаков (1791–1859). Один из цензоров, А. В. Никитенко (1804–1877), оставил ценный дневник, охватывающий почти весь период, рассматриваемый в данной статье. Соответственно, эти люди не сильно отличались по своим идеям и вкусам от остальной образованной публики. Как заметил Дональд Фангер, они обычно читали то же, что и интеллигенция, предполагая при этом, что отношения между литературой и действительностью в конечном счете никак не опосредованы литературными условностями или воображением автора [Fanger 1978: 74]. На самом деле официальная цензура практически не касалась художественной литературы, сосредотачиваясь по преимуществу на критиках, публицистах и журналах в целом. Случалось, она даже оказывала писателю неожиданную услугу: так, Достоевский жаловался брату на то, что цензура вычеркнула из «Записок из подполья» пассаж о необходимости веры. По словам самого автора, этот кусок мог сильно ослабить повесть, сделав собственные умозаключения читателя менее обязательными.

Правительство жило в постоянном страхе перед теми качествами печатного слова, которые император Александр II задолго до Мишеля Фуко называл неуправляемостью и крайностями⁴. Но оно жило также и надеждой на то, что печатное слово начнет служить его целям, пропагандируя официальную доктрину «православия, самодержавия и народности». Предпринимая дополнительные меры по сдерживанию печати и пытаясь приручить этих рыскающих в поисках добычи словесных чудовищ, правительство вредило профессионализации литературы гораздо больше, чем цензура. К примеру, в 1750–1854 годы частные типографии то разрешались, то запрещались, то снова разрешались; двусмысленные пассажи в текстах сначала трактовались не в пользу автора, потом пропускались, потом де-факто снова прочитывались не в его пользу; ввоз иностранных книг сначала запрещался, потом сделался свободным, потом был резко сокращен. Осуществлявшие цензуру ведомства множились, и часто их решения противоречили друг другу; к концу описываемого периода их насчитывалось не менее двенадцати. Однако этот неблагоприятный и быстро меняющийся политический климат не был сам по себе главной проблемой, с которой сталкивались писатели, читатели и издатели. Законы, как бы быстро они ни менялись, позволяли писателям, издателям и цензорам предугадывать

⁴ См. об этом [Ruud 1986: 186].

последствия своих действий. Некоторые из законов могли быть даже благотворными: закон об авторском праве 1828 года, например, давал российскому автору права, которые превращали сочинительство в устойчивое в финансовом отношении занятие. Однако главной проблемой для литераторов была непредсказуемость и случайность решений правительства, «защитный» характер действий всех представителей власти, от императора до любого департаментского чиновника. Цензор Никитенко – сам критик и издатель – имел все основания сетовать на то, что «на земле русской нет и тени законности» [Никитенко 1955: 95].

Трудно подобрать лучший пример подобной случайности, чем ряд действий правительства, предпринятых в 1863 году, когда умеренный журнал Достоевского «Время» был закрыт из-за сравнительно безобидной статьи по польскому вопросу одного из постоянных авторов. Это произошло как раз в тот момент, когда Н. Г. Чернышевскому позволили напечатать в гораздо более радикальном журнале «Современник» написанный в крепости роман «Что делать?». Достоевский – русский националист, изображавший чуть ли не во всех своих романах несимпатичных персонажей-поляков, был вынужден влезть в огромные долги из-за закрытия журнала, в то время как роман Чернышевского стал кодексом правил поведения, если не библией для радикально настроенной молодежи, в том числе и для В. И. Ленина.

Относительное – но только относительное – освобождение художественной литературы от государственного давления в описываемый период позволило роману занять привилегированное положение в культуре России XIX века, и второе поколение интересующихся именно романами читателей и критиков вскоре вывело обсуждение романов на центральное место в формировавшейся российской публичной сфере – пространстве, где можно было обсуждать насущные социальные и культурные проблемы не так, как предписывало правительство. В одной из первых рецензий на «Евгения Онегина» было высказано суждение, часто потом применявшееся к роману вообще: «Что есть роман? Роман есть теория жизни человеческой» [Зелинский 1887: 97]. Если не считать нескольких романтически настроенных эссеистов, относившихся к литературе как к форме искусства, то можно смело сказать, что большинство рецензентов видело в писателе своего рода лаборанта, собирающего материал для исследователей, который они потом смогут преобразовать в критику российской культуры и общества. Знаменитое определение В. Г. Белинским «Евгения Онегина» как «энциклопедии русской жизни» показывает предел, до которого доходили критики в своем отношении к романам как к справочной литературе, помогающей им в их собственных исследованиях [Белинский 1976–1982: VI: 425]. Результаты этих исследований, в свою очередь, становились предметом полемических разборов, и тогда критики в пылу спора «переписывали» рецензируемое произведение. Под пером Дмитрия Писарева трагический герой романа «Отцы и дети» Тургенева приобретает длинную биографию, его деятельность становится более плодотворной, успех у женщин более значительным – по мере того как критик использует рассказ о герое в качестве повода преподать радикально настроенным молодым читателям уроки правильного поведения и необходимых для жизни навыков. Впрочем, при этом Тургенев называется «великим художником и честным гражданином России» [Писарев 1981: I: 281]. Н. Г. Чернышевский и Н. А. Добролюбов использовали литературную критику, чтобы выделить типы человеческих характеров и типические ситуации, необходимые для критического анализа. Однако нельзя сказать, что все эти знаменитые и влиятельные критики были полностью слепы по отношению к литературной форме и новаторству: Писарев сделал ряд блестящих наблюдений над структурой тургеневского романа, а Чернышевский написал глубокую статью об открытой Толстым технике внутреннего монолога. Но, как часто замечалось, литературная критика давала этим авторам лучшую и часто единственную возможность заняться социальной критикой. И тем жанром, который предоставлял им наибольшее количество материала, был роман.

Толстый журнал

В период 1840-1880-х годов объединяющим русских романистов, читателей, критиков и цензоров началом были в первую очередь толстые журналы. Других форм публикации было совсем немного. В России романы печатались и в газетах: множество таких романов-фельетонов, в особенности переведенных с французского, стало появляться после 1860-х годов, когда возросло число газет. Однако романы печатались там очень короткими выпусками, и это отталкивало лучших романистов. Что касается того способа публикации, которым пользовались Диккенс, Тrollop и другие британские писатели, – выпуск романа в виде отдельных иллюстрированных брошюр, раскупавшихся читателями без предварительной подписки, – то он вообще не практиковался в России, если не считать пушкинского «Евгения Онегина». Такие издания были возможны при условии наличия у писателя большого числа поклонников, серьезного развития издательского дела и эффективности системы распространения: все это в России отсутствовало. Очень немногие примечательные произведения были опубликованы вне толстых журналов: выручка за публиковавшиеся в них по частям романы могла в десять раз превышать доход, получаемый за отдельные издания. Наиболее известным исключением стал гоголевский роман «Мертвые души»: автор противился выпуску по частям из опасения, что такая публикация ослабит ожидаемое им воздействие на читающую публику. В тех стесненных условиях, связанных с малочисленностью читателей и непостоянством правительственной политики, журналы давали русским писателям нечто схожее с той стабильностью, которую в Англии обеспечивали известные публичные библиотеки (такие как библиотека Мьюди), способные приобрести права на огромные романы и гарантировать постоянный доход как издателям, так и авторам [Sutherland 1976: 9-40]. Во время пребывания Достоевского за границей в 1867–1871 годах авансы от редакции «Русского вестника» служили ему чем-то вроде постоянного жалованья.

Ведущее место на литературном рынке занимали немногие журналы, такие как «Библиотека для чтения» (1834–1864), «Современник» (1837–1866), «Отечественные записки» (1839–1884), «Русский вестник» (1856–1906), «Русское слово» (1859–1866), «Время» (1861–1863), «Вестник Европы» (1866–1918) и «Русское богатство» (1876–1918); здесь перечислены только те периодические издания, которые публиковали художественную прозу, интересующую нас в данной статье. Шесть из этих восьми журналов были закрыты по инициативе сверху: в четырех случаях – по распоряжениям царского, а в двух – советского правительства. Строго говоря, эти журналы не были чисто литературными, как, скажем, диккенсовский «Круглый год». Фрагменты печатавшихся по частям романов, завершения которых читатели могли ожидать в течение года, оказывались «зажаты» между литературно-критическими статьями и статьями, посвященными естественным наукам, технике, социальным вопросам, истории. Освещали журналы и текущие события, хотя они уже не могли соперничать в этом с газетами, число которых постоянно росло после Крымской войны. Многие из нелитературных публикаций также выходили по частям.

Современных читателей, привыкших четко различать художественную литературу и публицистику и знакомящихся с романами только посредством отдельных книжных изданий, опыт чтения романа в журнале по выпускам из-за подобной разноголосицы мог бы даже ошеломить, поскольку журналы бок о бок с романами помещали произведения самых разных жанров. Наверное, неслучайно, что М. М. Бахтин – теоретик романа, лучше всех изучивший вопросы включения романного слова в другие жанры и дискурсы и его взаимодействия с ними, – был русским, который рос в эпоху заката толстых журналов. Он застал время, когда рецензенты писали о романах, публикация которых продолжалась, и отзывались о них как о части того, что напечатано в данном журнале, а не как об отдельном эстетически завершенном целом. В

памяти Бахтина могли сохраниться случаи, когда журнальный рецензент занимал критическую позицию по отношению к роману, печатавшемуся в том же самом журнале (так было с «Анной Карениной» в «Русском вестнике»), или когда роман вступал в спор с мнениями, созвучными фундаментальным политическим убеждениям редактора или издателя. Последнее также случилось с «Анной Карениной»: заключительная часть этого романа крайне негативно трактовала участие России в войне на Балканах, что вызвало гнев ура-патриотически настроенного редактора журнала, в результате чего он отказался печатать эту часть, и Толстой был вынужден издать ее отдельной брошюрой. Бывали и случаи, когда два романа, появлявшиеся в одном и том же журнале, выражали разное отношение к какой-то теме. Так произошло в 1866 году, когда в «Русском вестнике» печатались одновременно «Преступление и наказание» и «Война и мир» – романы, авторы которых одинаково критически, но с существенными нюансами истолковывали наследие Наполеона. Или же роман мог вызвать бурю различных нарративных интерпретаций – так произошло с книгой «Русский инок» из «Братьев Карамазовых», за которой в «Русском вестнике» последовала публикация трех различных биографий монахов⁵.

⁵ О бахтинском понимании разноречия см. его работу «Слово в романе» [Бахтин 1975]. Ни в этой работе, ни в «Проблемах поэтики Достоевского» [Бахтин 1963] автор не обращается прямо к проблеме печатания романов в журналах по частям и сопутствующему вопросу о романах, которые не были завершены в момент начала такой публикации. О «сореvнующихся» с Достоевским биографиях монахов см. [Todd 1994].

Первая волна: Пушкин, Лермонтов, Гоголь

Отмеченные нами институциональные черты русской литературы: слабо развитый институт профессионального писательства, нестабильная читательская аудитория, непрочное положение книгоиздания и особая роль периодической печати – проявлялись в течение всех рассматриваемых в этой статье семидесяти лет, и потому в разное время на первый план выходили разные проблемы. Романисты на них реагировали по-своему, хотя и оглядывались на то, как действовали другие. Чтобы провести сравнительный анализ и показать некоторые особенности этой эволюции, я разделю весь изучаемый период на три части: первые попытки создания романов; расцвет социального романа; век серийных изданий.

Первые классические русские романы – «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Мертвые души» Н. В. Гоголя – писались для узкого круга читателей, способных распознать отзвуки произведений Байрона, Руссо, Вальтера Скотта, Стерна и других современных европейских авторов, но мало знакомых с отечественными сочинениями, превышавшими по объему рассказ. Эти читатели едва ли знали о существовании литературы, о которой не говорили при дворе или в хорошем обществе, и, скорее всего, вообще не были знакомы с современной русской художественной прозой. Поэтому неудивительно, что Пушкин, Лермонтов и Гоголь делали предметом изображения в своих романах сам процесс написания этих романов. Они не могли положиться на проницательных критиков, способных разъяснить их произведения публике. Соответственно писатели играли в собственных романах роль критиков, объяснявших читателям такие элементарные понятия, как «ирония» (Лермонтов), «красота» (Гоголь) и «роман» (Пушкин). Подобными разъяснениями занимается в той или иной степени любой автор, однако ранние русские романисты делали это особенно настойчиво. Татьяна, героиня пушкинского романа, по мере развития сюжета начинает лучше разбираться в литературе и становится для автора-рассказчика «идеалом» читателя и культурно развитого человека. Два авторских предисловия к лермонтовскому роману используют прием отрицательных предположений, чтобы воспитать читателя, непохожего на «провинциала». А Гоголь в предисловии ко второму изданию «Мертвых душ» отчаянно призывает своих читателей творчески поспособствовать ему, так как содействия близкого окружения ему уже недостаточно.

Каждый из этих романов одновременно делает открытия в области формы и исследует особенности своих персонажей и природу их окружения. В «Евгении Онегине» Пушкин действует сразу на двух пересекающихся нарративных уровнях: на фикциональном уровне, где герои действуют сами, и на уровне создания вымышленного текста, где этих героев заставляет действовать рефлексирующий автор. Начиная с провокативного жанрового подзаголовка («роман в стихах») и заканчивая финальной метафорой («роман жизни») «Евгений Онегин» поднимает вопросы отношений между литературой и жизнью общества, которая приобрела эстетические качества в рамках дворянских представлений о «хорошем обществе». На каждом из этих уровней автор исследует ограничения, налагаемые на общественно значимые действия и художественно значимое выражение синкретической российской культуры с помощью социальных условностей, моды и традиций. Сбивая с толку читателя, автор-рассказчик сам вступает в этот вымышленный мир, превращаясь в «приятеля» Онегина. Муза рассказчика постепенно превращается в Татьяну. Татьяна, Евгений и Ленский пытаются действовать, следуя моделям прочитанной ими литературы – сентименталистских романов, Байрона и Константа, немецкой романтической поэзии. Как Евгений (денди), так и Татьяна (хозяйка салона) играют роли, объединяющие социальное и эстетическое начала. Тем временем автор-рассказчик с помощью изобретенной им сложной строфы из четырнадцати стихов пунктиром обозначает развитие своей творческой биографии в направлении «суровой прозы» и жанра романа.

Роман, писавшийся более восьми лет, охватывающий шесть лет жизни персонажей и публиковавшийся частями в течение семи лет, использует течение времени, чтобы показать взросление своих героев и в том числе самого автора как процесс совершения выбора при дальнейшем столкновении с его последствиями. Начав роман задолго до того, как стал ясен финал, Пушкин сумел изобразить этот процесс открытым или, по крайней мере, случайным – но не предопределенным заранее. В итоге ему удалось внедрить в текст различные реакции на события, происходившие в это время в русской литературе и общественной жизни.

«Герой нашего времени» Лермонтова был единственным из этих трех романов, появившихся в журнале «Отечественные записки» (1839–1840). Однако он не печатался как обычный «роман с продолжением»: публикация включала только три повести из пяти и не содержала обоих предисловий, вошедших в полную версию произведения (1842). Если понадобилось бы указать только на одно произведение, подходящее под вынесенное в эпиграф к этой статье толстовское определение, то лучше всего подошел бы именно лермонтовский текст. Пять повестей являют собой различные прозаические жанры или их смешение: путевые записки и авантюрная повесть («Бэла»), физиогномическое описание («Максим Максимыч»), повесть о сверхъестественном страхе («Тамань»), исповедальный рассказ и светская повесть («Княжна Мэри»), философский рассказ («Фаталист»). Как заметил уже Белинский при появлении этих частей, они необыкновенно изящно соединены в тематическом и психологическом отношении ради постепенного раскрытия сознания героя: рассказ внешнего наблюдателя, далекого от Печорина в культурном отношении, – рассказ гораздо более близкого к герою путешествующего офицера – три рассказа от лица самого Печорина, которые позволяют все глубже проникать в его внутренний мир по мере того, как он отказывается от театрализованных приличий хорошего общества. Лермонтов сводит множество показанных в пушкинском романе культурных возможностей к минимуму, конструируя каждую из романских социальных ситуаций как небольшую сцену и оставляя герою лишь малую долю морального сознания, достаточную для того, чтобы он избегал участия в царящей в обществе всеобщей «соревновательности». Дьёрдь Лукач различал два типа романа: первый, в котором герой «шире», чем мир, в котором он действует, и второй – где герой оказывается «уже» этого мира [Lukacs 1971: 97]. «Герой нашего времени» самим своим названием как бы призывает читателя судить о себе по этим критериям. Однако за полтора века критики и литературоведы так и не смогли точно определить его принадлежность к той или иной категории.

Гоголь дал своему великому комическому роману подзаголовок «поэма» (имея в виду нарративную, эпическую поэму), что явно подразумевало противопоставление «роману в стихах» Пушкина. Именно Пушкин, по заверениям Гоголя, подарил ему сюжет «Мертвых душ» – чудовищный замысел Чичикова заложить не вычеркнутых из ревизских сказок крепостных, умерших в период между двумя ревизиями. На первый и очень поверхностный взгляд «Мертвые души» могут показаться возвращением к европейской традиции XVIII столетия – плутовскому роману и развившемуся после Филдинга несколько более сложному комическому роману. Гоголевское повествование действительно напоминает историю приключений бездомного сироты (в данном случае это посещения гротескных обитателей деревенских усадеб и провинциального города), в ходе которых прибывший извне герой знакомится с миром мертвых ценностей и пустых форм и в конечном итоге обретает свое место в этом мире. Однако если и считать «Мертвые души» пикареской, то многомерной – как бы сборником множества связанных друг с другом произведений плутовского жанра, с биографиями умерших крепостных и «поэмой» о разбойнике Копейкине. Все это придает описанию путешествия Чичикова особую культурную и идейную остроту и выразительность. Сюжетную линию Чичикова можно рассматривать как двойную пикареску: в финале автор-рассказчик, для того чтобы «припрячь подлеца», добавляет к первым десяти главам, посвященным путешествиям героя и начинавшимся *in medias res*, еще одну, довольно традиционную биографию плута. В резуль-

тате начальные эпизоды посещения имений, отличавшиеся открытостью и допускавшие возможность расширения, оказываются отчасти «закрыты» также открытым и дающим возможность продолжения заключением, где герой, рассказчик и читатель продолжают движение все по той же дороге. Впрочем, развитие плутовской линии в «Мертвых душах» уже выходит за пределы эпизодов, где герой представляет себе биографии умерших крестьян, а рассказчик обращается к прошлому героя. В середине романа сам рассказчик предстает бездомным и чуждым этому миру скитальцем – сначала ребенком, одаренным живым восприятием и воображением, а затем утомленным и равнодушным взрослым. По мере разворачивания этих взаимосвязанных повествований роман представляет не только персонажей и местами рассказчика, действующих в разобщенном и эгоистичном мире, но также и своего вымышленного читателя. Комический взрыв, происходящий в последних главах, когда жители города пытаются понять чичиковский обман, разрывает связь между означающим и означаемым, уничтожает социальные условности и культурные надежды воображающего себя просвещенным общества.

В поисках большой формы: социальный роман середины века

Первый золотой век русской прозы закончился так же внезапно, как и начался. Пушкин и Лермонтов умерли молодыми, а Гоголь посвятил все последнее десятилетие своей жизни попыткам продолжить «Мертвые души» таким образом, чтобы получилось что-то вроде перехода от дантовского «Ада» (опубликованного первого тома) к «Чистилищу» и «Раю», надеясь добиться искупления не только для своего полиморфного героя, но и для себя самого. Второй том «Мертвых душ» Гоголь сжег незадолго до смерти. Несколько сохранившихся глав показывают, что он двигался к новому, более реалистическому стилю и к большей психологической разработке характеров персонажей.

Следующее поколение романистов не игнорировало наследие Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Герои и положения новых произведений часто представляли собой заимствования, приспособленные для выполнения определенных функций в других литературных структурах и для участия в других культурных спорах. «Евгений Онегин», действие которого происходит в Петербурге, деревне и Москве, задал воображаемую географию русской прозы, хотя Толстой, например, в романах «Война и мир» и «Анна Каренина» переоценил культурное значение, приписанное Пушкиным Петербургу как месту пустой «формы», а не «содержания». В размышлениях Достоевского о русской культуре пушкинская Татьяна, оторванная от своего институционального, идеологического и фикционального окружения, представляется воплощением русской женственности и образцом для создания образов сильных женщин в романах Тургенева. Онегин и Печорин вошли в галерею персонажей, названных критиками и писателями «лишними людьми»; при этом было забыто об участии пушкинского и лермонтовского героев в принятых в обществе ритуалах и состязаниях. Чичиков по мере развития новых экономических отношений стал интерпретироваться как капиталист, типичный представитель эпохи первоначального накопления. Имена гоголевских помещиков – Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича, Плюшкина – сделались синонимами определенных отрицательных человеческих черт, и эти нарицательные наименования используются по сей день.

К середине 1840-х годов критики уже считали, что произведения Пушкина и Лермонтова устарели; к 1847 году Белинский пришел к выводу об отличиях Гоголя от писателей «натуральной школы», которые, по его мысли, продолжали линию гоголевских произведений [Белинский 1976–1982: IX: 682]. Эти новые писатели, отвечая на потребность в больших текстах, взяли за образец роман и «Петербургские повести» Гоголя, игнорируя при этом его гротескный юмор, в котором смешивались воедино черты людей, животных и даже неодушевленных предметов. Вместо этого писатели переняли патетические интонации гоголевских рассказчиков и его критическое отношение к раздробленной, лишенной органической целостности современности. Лучшие из этих писателей-обличителей опирались на немецкую идеалистическую философию и французский социально окрашенный романтизм, к которому принадлежал и утопический социализм. Они начали публиковать художественную прозу в толстых журналах, создав прецедент для великих романов 1860-1870-х годов.

Автором, создавшим первый полномасштабный социальный роман, был не кто иной, как 24-летний Достоевский. Его «Бедные люди» (1845) были написаны вскоре после выхода его же перевода «Евгении Гранде» Бальзака. Используя эпистолярную форму, чтобы показать отношения между бедным чиновником и провинциальной девушкой, Достоевский не столько упрощал Гоголя – как поступало большинство писателей его времени, – сколько полемизировал с ним, поскольку его бедный чиновник, в отличие от гоголевского переписчика в «Шинели», достаточно «человечен», чтобы сочинять письма, а не только копировать их, и способен влюбиться (пусть и безрезультатно) уже не в шинель, а в женщину. Однако вскоре Достоевского

опередили другие молодые авторы. Тургенев начал публиковать потрясающие рассказы, составившие впоследствии цикл «Записки охотника». Круг персонажей повести Александра Герцена «Кто виноват?» (1847) оказался гораздо шире, чем в «Бедных людях». Роман Гончарова «Обыкновенная история» (1847) вызвал одобрение критики противопоставлением наивного романтизма и практической жизни. Дмитрий Григорович необыкновенно подробно описал крестьянскую жизнь в двух повестях – «Деревня» (1846) и «Антон-Горемыка» (1847). Александр Дружинин сказал новое слово в литературе (по крайней мере, русской), обратившись к теме эмансипированной женщины в «Полиньке Сакс» (1847). Но все же лучшая проза 1830-1840-х годов относилась к малым формам: физиологическим очеркам, фантастическим рассказам, а также сборникам рассказов.

В 1840-1850-е годы авторы мемуаров, автобиографий и беллетризованных автобиографий часто предлагали своим читателям тексты, написанные более образным и складным языком, чем романы того же времени, вроде интересно построенного романа в стихах и прозе Каролины Павловой «Двойная жизнь» (1848). Ряд таких историй сочинил Сергей Аксаков: «Семейная хроника» (отдельное издание 1856 года) и «Детские годы Багрова-внука» (отдельное издание 1858 года). Оба произведения печатались по частям в целом ряде журналов, и поэтому нельзя сказать, что они функционировали как связные повествования до выхода отдельных изданий. Первыми большими произведениями Льва Толстого были три части его псевдоавтобиографической трилогии «Детство. Отрочество. Юность», публиковавшиеся в «Современнике» в течение целых пяти лет (1852, 1854 и 1857-й соответственно). Эти тексты, как убедительно показал Эндрю Вахтель, создавали миф о счастливом детстве, который другие авторы будут повторять и в XX веке [Wachtel 1990]. Более важно, однако, то, что предметом изображения в них стала уже не жизнь современного города, а сельская помещичья жизнь. В течение следующих десятилетий лучшие русские романисты будут оспаривать «пасторальный» взгляд на деревню или дотошно исследовать те аспекты жизни города и деревни, которые авторы подобных произведений игнорировали. Михаил Салтыков-Щедрин выступит с язвительной пародией на них в своем лучшем произведении – романе «Господа Головлевы» (печатался по частям в 1875–1881 годах в «Отечественных записках»), где он превратил патриархальность в матриархат, любовь – в ненависть, плодородное имение – в бессмысленное производство, счастливое детство – в настоящий кошмар, религиозную веру – в предлог для присвоения чужой собственности и соблазнения.

Через несколько лет Достоевский придал совсем другой импульс беллетризованным воспоминаниям в своих «Записках из Мертвого дома» (выходившим по частям в период цензурных послаблений в журнале «Время» в 1861–1862 годах). Из его произведений именно оно имело наибольший успех. Современники решили, что Достоевский изображает в беллетризованной форме собственный опыт пребывания на каторге, и игнорировали элементы вымысла, в особенности мастерски разработанную рамочную конструкцию, призванную показать разрушительное воздействие заключения на преступника после его освобождения. Достоевский, в ранних произведениях отдавший дань утопическому социализму и представлениям о том, что преступление обусловлено воздействием социальной «среды», в «Записках» воплотил свое новое понимание преступности. Хотя он и не отбрасывал полностью обстоятельства жизни каторжников (а большинство из них не принадлежало к числу образованных дворян), но истолковывал преступность как явление, которое могло иметь своим истоком любой психологический аспект личности – разум, волю, инстинкт. Более того, он понял, что простые люди рассматривают преступление как «несчастье», но при этом считают, что преступник должен понести за него наказание. Религиозные представления, давшие Достоевскому ключ к пониманию преступления, стали основой для психологизма его романов и особенного «реализма», который он попытается определить через несколько лет следующим образом: «...при полном реализме найти в человеке человека. Это – русская черта по преимуществу, и в этом смысле я,

конечно, народен (ибо направление мое истекает из глубин христианского духа народного)... <...> Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» [Достоевский 1972–1990: XX–VII: 65].

ИмPLICITная полемика Достоевского со своими прежними взглядами и с более материалистической версией социализма, с которой он познакомился после возвращения в Петербург в 1859 году, относилась уже к третьей «волне» художественной литературы, когда толстые журналы стали полностью доминировать и когда одной из важнейших тем стала тема развития русской интеллигенции. Русские романисты, в особенности Тургенев, Толстой и Достоевский, научились воплощать в своих произведениях современные идеи, сделав художественную литературу главным предметом политических и культурных дискуссий.

Тургенев, Толстой, Достоевский

Хронологически первые четыре романа Тургенева – «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860) и «Отцы и дети» (1862) – были первыми в ряду новых русских романов. Ни один из них по объему не превышал повести, и публикация лучшего из них – «Отцов и детей» – заняла только один номер «Русского вестника». Однако они сделали роман инструментом споров современников из-за тех идей, которые обсуждались литературными героями в гостиных за чаепитием. Герой «Отцов и детей» Базаров воплощал, как уже говорилось, идеи Чернышевского, Добролюбова и радикальной молодежи – тех, кого Тургенев назвал «нигилистами» за их нежелание принимать на веру какое-либо положение, которое не может быть проверено эмпирически. Этот роман, элегантно выстроенный в виде эпизодов посещения героем ряда имений разного масштаба и уровня благосостояния, изображал тщательно продуманные столкновения колоритных персонажей и, как и другие тургеневские романы, показывал испытание героя любовью. Сможет ли Базаров, с его преданностью экспериментальной медицине, материалистическими взглядами на жизнь и искусство, выдержать опыт влюбленности? Тургенев дает отрицательный ответ. Неудавшаяся любовь Базарова к богатой молодой вдове Одинцовой охлаждает его решимость, и он трагически умирает от инфекции, полученной во время неосторожно проведенного вскрытия. Тургенев наделяет своего героя трагической гордостью, и это вызывает негативную реакцию со стороны представителей всех характерных для того времени политических взглядов. Радикалы, за исключением Писарева, увидели в романе сатиру на свои идеи, а консерваторы – их прославление.

Черeda последовавших за романом «Отцы и дети» произведений, в том числе написанных Чернышевским и Достоевским, протянулась до XX века: в роман В. В. Набокова «Дар» включена убийственная пародия на «Что делать?», утопический роман Чернышевского, который придал идеям радикальной молодежи – материализму, феминизму, социализму, сциентизму – некий оттенок успеха. Достоевский выступил со своим первым идеологическим романом «Записки из подполья» (1864) – возможно, своим самым вызывающим художественным произведением, в наименьшей степени понятым и оцененным современниками. В его первой части показан «антигерой» (понятие, которое Достоевский изобрел для обозначения своего «подпольного человека»), пытающийся принять идеи радикальной молодежи, но доводящий их до той черты, за которой они кажутся абсурдными. Во второй части «подпольный человек» отстывает на 14 лет в прошлое, чтобы подвергнуть такому же отрицанию более человеколюбивый утопический социализм, в который Достоевский веровал в юности. В каждом случае радикальные идеи, подобные базаровским, не выдерживают испытания жизнью.

Вся эта борьба разворачивалась в толстых журналах, привлекая к определенным идеям беспрецедентное для России общественное внимание. Достоевский и Толстой написали свои лучшие произведения после этой контroversы начала 1860-х годов, однако сделали они это по-разному. Толстой, оставив редакции толстых журналов и городскую литературную жизнь, обратился, как показал Б. М. Эйхенбаум в своем многотомном исследовании [Эйхенбаум 2009], к нарочито «устаревшим» формам – историческому роману в случае «Войны и мира» и светской повести в случае «Анны Карениной», наполнив их современными идеями, западной рациональностью в беспрецедентно широких контекстах и беспрецедентно смелых литературных структурах. В «Войне и мире», своем самом масштабном произведении, он обратился к Наполеоновским войнам, чтобы проверить свои смелые идеи о возможности влияния отдельного человека на историю, и подверг осмеянию не только тех, кто пытался это влияние оказывать (администраторов, полководцев, императоров). В историческом трактате, составившем вторую часть эпилога романа, он подверг осмеянию и историков, которые стремились подробно описать их деятельность и найти в ней смысл. Этот роман, частично напечатанный в номерах «Рус-

ского вестника» в 1865–1866 годах, выходил затем отдельными изданиями в 1867–1878, 1873 и 1886 годах. Роман провоцировал все существовавшие на тот момент политические силы, но тем не менее принес автору самый большой успех с точки зрения полученных критических замечаний и был оценен как лучший роман своего времени, хотя сам Толстой возражал против всех жанровых определений, которые интерпретаторы давали его книге.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.