

СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА



У.М.Тодд III

ЛИТЕРАТУРА  
И ОБЩЕСТВО  
В ЭПОХУ ПУШКИНА.

У.М.Тодд III







ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО



СОВРЕМЕННАЯ  
ЗАПАДНАЯ  
РУСИСТИКА

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

«АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ»

УИЛЬЯМ  
МИЛЛЗ ТОДД III

ЛИТЕРАТУРА  
И ОБЩЕСТВО  
В ЭПОХУ  
ПУШКИНА



МСМХСVI

83.34 США  
Т 50

Перевод с английского  
*А. Ю. Миролюбовой*

Научные редакторы  
*Я. А. Гордин,*  
*К. А. Кумпан*

Председатель редакционной  
коллегии серии  
«Современная западная русистика»  
доктор филологических наук  
*Б. Ф. Егоров*

Издательский директор серии  
кандидат филологических наук  
*И. В. Немировский*

ISBN 5-7331-0037-0

© А. Ю. Миролюбова, перевод, 1996

© Harvard University Press, 1986

© Гуманитарное агентство «Академический проект», 1996

## ВВЕДЕНИЕ

В десять лет внутри России столько совершается событий, сколько в другом государстве не совершится в полвека.

*Н. В. Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями*

Немногие периоды в истории литературы столь нуждаются в анализе с точки зрения общественной ситуации и с таким трудом поддаются этому анализу, как первые десятилетия XIX века в Российской империи. Череда бурных событий (убийство Павла I, вторжение Наполеона, восстание декабристов, эпидемия холеры, польский мятеж) сопровождает важнейшие исторические процессы эпохи: обеднение дворянства, секуляризацию русской культуры, увеличение числа учебных заведений и средств массовой информации, распространение влияния имперской бюрократии на все стороны жизни и растущее сопротивление образованного общества этой бюрократии. В тонкой, едва уловимой связи с этими событиями и процессами российская словесность развивается с необычайной стремительностью: начинают появляться те шедевры, что ныне признаны классикой как русской, так и мировой литературы. Потомки нарекли ту эпоху «золотым веком» российской словесности со всей сентиментальностью, ностальгией и мифической аурой, какие несет в себе подобное определение.

Тогдашнюю литературную ситуацию характеризует изобилие (часто хаотическое) возможностей. В России XVIII века зарождающаяся светская литература пользовалась покровительством и Академии наук, и государства. Это продолжалось и в следующем веке, однако первые сорок лет XIX столетия отмечены бурным ростом салонов и литературных кружков, где находили приют дилетанты из дворянской среды; затем на литературном горизонте внезапно появились профессиональные литераторы, защищенные законом об авторском праве, литераторы, чьи произведения оплачивались журналами и книготорговцами и поглощались постоянно растущей (хотя еще и не поддающейся определению) читающей публикой, писатели, критики



и журналисты, в число которых входили теперь люди как благородного, так и не слишком благородного происхождения.

Такая быстрая смена — и в немалой степени сосуществование — в корне отличных друг от друга институтов литературы сопровождалась не менее разнородным сочетанием интернациональных стилей и литературных направлений: классицизма, просвещения, сентиментализма, романтизма и реализма, — если перечислить лишь самые общепринятые ярлыки из тех, какие литературоведы за последние сто пятьдесят лет умудрились прикрепить к литературным тенденциям эпохи. То, что ученые продолжают вести войны за передел границ и населения каждой из этих суверенных держав (один из последних набегов имел своей целью отвоевать всю площадь для Ренессанса <sup>1)</sup>, только доказывает наличие живого синкретизма в культуре означенных десятилетий.

Разнообразие форм и литературных стилей, не говоря уже о богатстве жанров, связанных с этими стилями, указывает в свою очередь на еще более существенную черту русской культуры начала XIX века — ее попытку всего за несколько десятков лет и почти одновременно решить сложный комплекс проблем, к которому западные культуры обращались более последовательно на протяжении ряда столетий: секуляризация культуры; природа литературы и ее место в светской культуре; роль национального языка в литературе; упорядочение этого языка и использование всех его богатств; ориентация культуры на ее собственные традиции (фольклорные, религиозные) и на общемировые модели (Афины, Рим, Париж); место личности в обществе. Обратившись к этим проблемам, русские писатели начала XIX века создавали тексты (устные и письменные) в количестве, доселе не виданном в культуре. Но, в отличие от своих французских или английских собратьев, они имели дело с литературным языком, который сформировался лишь недавно, со сравнительно узким кругом читающей публики и с национальной литературной традицией, едва насчитывающей столетие.

Чтобы рассмотреть каждую из этих проблем с должной полнотой, потребовались бы многие тома. К счастью, иные из этих томов уже написаны: В. В. Виноградов, В. Д. Левин, Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский провели замечательно глубокий анализ вопросов языка и литературы; Дональд Фэнгер осветил творчество Гоголя, тщательно проследив взаимоотношения писателя с публикой, реальной и воображаемой; Андре Мейнье, как и Борис Эйхенбаум, изучал Пушкина в контексте литературного профессионализма; одни ученые занимались стилями и литературными

ми группировками в России начала XIX века, другие — литературными жанрами; историки изучали политические движения (в особенности — движение декабристов), народное образование, экономическую ситуацию и основные течения общественной мысли. Я должен выразить глубокую признательность всем этим исследователям.

И все же в своей книге я ставлю перед собой цель, существенно иную как по отбору материала, так и по способу его подачи. Цель эта более или менее ограничена — рассмотреть три первых русских романа, созданных в изучаемые десятилетия; мало того, проанализировать их в социальном контексте, сформированном образованной русской публикой — «обществом», как оно само себя туманно определяло. Разительно несхожими средствами пушкинский «Евгений Онегин: Роман в стихах» (1833, первое издание), «Герой нашего времени» Лермонтова (1840) и «Мертвые души», поэма в прозе Гоголя (1842), выстраивают повествовательные модели «светского общества» своей культуры; причем в каждом произведении, по-своему богатым и сложным, предлагается разнообразие взглядов на возможности и пределы этой культурной формации, которая не была еще интеллигенцией или богемой и менее всего буржуазией по западному образцу. В то же самое время критический анализ «идеальной» модели поведения господствующей культурной группы — образованного, ориентированного на Запад дворянства — сможет не только пролить свет на фигуру подлинного социального адресата литературы начала XIX века, включая и эти три романа, но и разъяснить саму их структуру, общественные функции и подразумевающиеся отношения автора с читателем.

Представители салонов, начавшие свою деятельность в эпоху русского Просвещения \*, главенствовавшие в русской культуре в пору юности Пушкина и частично сохранившие свою жизнеспособность и продуктивность до начала сороковых годов, рассматривали парижское светское общество XVII—XVIII веков как общемировую норму. Как замечает Эрнст Кассирер об аналогичном периоде в европейской культуре, эстетические идеалы становятся общественными <sup>2</sup>; столь же верно и обратное утверждение (об эстетизации общественных идеалов). Критики находили высшее эстетическое качество — «правдоподобие» — в тех лите-

---

\* Термин «Просвещение» здесь и далее употребляется в более широком значении, чем в русской литературоведческой традиции: это обширный круг западноевропейских идей, характерных для передовых мыслителей XVIII века. (Прим. автора)

ратурных произведениях, которые моделировали идеализированные взаимоотношения между членами светского общества. Подобная норма тогда была связана с «la belle nature» \*, столь характерной для классицистической эстетики; она имела мало общего с исторической, социальной и экономической детерминированностью литературного реализма <sup>3</sup>. Локальные отклонения от универсальных стандартов светского общества могли возникнуть в литературных произведениях только как материал для комедии или сатиры, а социальное поведение, расходящееся с этими нормами, определялось (в зависимости от обстоятельств) как смехотворное, эксцентрическое или безумное. Более того, такие критики, как М. Н. Муравьев, Н. М. Карамзин и К. Н. Батюшков, рекомендовали русским поэтам участвовать в жизни светского общества, развлекать его, сообразуясь с его интересами, и говорить его изысканным языком <sup>4</sup>. Светское общество возвысило присущие ему формы общения — письма, беседы, общественные собрания — до статуса эстетической категории, а также культивировало литературные формы, соответствующие его интересам и ограниченному диапазону деятельности, — стихи «в альбом», буриме, эпиграммы. Светское общество сделалось арбитром не только в области эстетических и социальных норм, но и в частной жизни (гармоничная личность, honnête homme \*\*, позднее — денди), и в морали (благовоспитанность, дружба, общественное согласие). Таким образом, оно являло собой — как в конкретном, так и в абстрактном, идеологическом плане — ту среду, где воспринимались и бурно обсуждались все многообразные литературные формы и течения. Об этой жизненно важной гармонизирующей функции свидетельствует дневниковая запись князя Вяземского, в которой тот изумляется способности Александра Тургенева, одаренного распространителя культуры и завсегдатая лучших салонов мира, и Петра Чаадаева, по праву претендующего на звание первого светского философа России, создавшего свою систему, отлично ладить друг с другом: «Одни точки соприкосновения, существовавшие между ними, были: ум, образованность, благородство, честная независимость, вежливость (не только в смысле учтивости, а более в смысле благовоспитания, одним словом, цивилизации понятий, воззрений, правил обхождения, цивилизации, которая, мимоходом будь сказано, прививается и развивается в одной благоприятной и временем разработанной среде). Этих условий, этих свойств сродства дос-

---

\* Прекрасная природа (*фр.*). Здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, примечания редакции.

\*\* Порядочный человек (*фр.*).

таточно, чтоб и при некотором разноречии в мнениях и разности в характерах порядочные люди группировались на одной стороне и сходились на нейтральной почве общих сочувствий. Вот несомненные признаки людей, воспитавшихся в школе истинно высшего и избранного общества. Этих условий и держались Чадаев и Тургенев»<sup>5</sup>.

Тем не менее, даже самый поверхностный взгляд на русскую историю обнаруживает, что этот идеал цивилизованного светского общества, введенный в России Петром Великим (пусть искусственно, посредством «ассамблей» и учебников хорошего тона), идеал, развивавшийся на протяжении XVIII и начала XIX века и все же недоступный огромному большинству оставшегося неграмотным населения, был чрезвычайно хрупок. Самодержавие находило более жесткие пути для того, чтобы поддерживать порядок среди своих подданных; оппозиция изыскивала еще более радикальные способы сопротивления. По мере того как надежды на последовательное улучшение русского общества посредством распространения цивилизации меркли, а появление новых литературных течений и новых писателей (Байрон, Руссо, Скотт, позже Бальзак и Жорж Санд) способствовало распространению в российской культуре противоречивых взглядов на светское общество вообще, для многих русских мыслителей — декабристов, Грибоедова, авторов «светских повестей», но особенно для Пушкина, Лермонтова и Гоголя, делались все очевиднее присущие «свету» непостоянство, замкнутость, лицемерие и самообман.

Хотя в «большом свете» происходит действие только первой и последней глав «Евгения Онегина», но и все остальные главы тоже связаны со светской идеологией, представлениями о приличиях, традициях и условностях. Большая часть романа отражает местные вариации социально-эстетических норм жизни русского дворянства: балы, письма, салоны. Роман показывает гармонизирующую силу этих форм с точки зрения различных литературно-идеологических позиций, которые мог тогда занимать представитель дворянства: романтическое отчуждение, сентименталистский культ дружбы и любви, светская непринужденность автора-дворянина. Самыми содержательными являются образы тех персонажей (например, героиня и автор-рассказчик), которые могут приспособляться к большему числу литературных и общественных условностей. Но «Евгений Онегин» — роман, богатый пародиями, подражаниями, металитературными комментариями, — явился первым в русской литературе произведением, которое должным образом представило всю полноту и противоречивость русской культуры послепетровской эпохи и

в котором ни одному из героев (включая автора-рассказчика) не дано уклониться от взаимодействия со многими речевыми составляющими (народная речь, аристократическая, «русская», ориентированная на Запад). Герои не могут найти прибежища ни в природе, ни в мечте, ни в искусстве, ибо все это связано так или иначе с означенными культурными детерминантами; для них нет иного пути общения, кроме того, что регулируется этими культурными нормами, и, таким образом, все пушкинские персонажи переживают трагедию несвоевременности и непонимания, столь частую в синкретичной культуре.

В самой длинной новелле «Героя нашего времени» («Княжна Мери») Лермонтов описывает один из фешенебельных курортов Кавказа. Другие новеллы романа, написанные в разнообразных жанрах романтической прозы, дают этнографический, метафизический и беллетристический взгляд на жестокое соперничество внутри светского общества, соперничество, пришедшее на смену изысканным, сглаживающим противоречия нормам светского общения, описанным в «Евгении Онегине». Идеологический гибрид эстетических, общественных и моральных норм распадается на составные части; формы общественной жизни (балы, собрания, прогулки) остаются, но их очевидная, самодовлеющая театральность не позволяет им выполнять какую-либо облагораживающую функцию. В отличие от Пушкина в его романе, Лермонтов не только ставит под сомнение полноту и свободу культуры, но сводит их фактически на нет, подчеркивая, напротив, власть светского общества, приводящую все к общему знаменателю.

Казалось бы, вряд ли найдется писатель, столь далекий от интересов «света», как автор «Тараса Бульбы» и «Записок сумасшедшего», однако в «Мертвых душах» Гоголя главный герой обманывает множество людей, манипулируя хорошими манерами и условностями речи, присущими светскому обществу. Действие последних глав романа происходит в обстановке некоей карикатуры на высший свет — общество, представленное там, задает балы с преувеличенной церемонностью, обменивается визитными карточками и говорит о пустяках пышными парафразами. Первая сцена бала в «Мертвых душах» собирает героев романа воедино, а заключительная — это взрыв, уничтожающий все связи: дружбу, любовное влечение, знакомства, даже связи между лингвистическими знаками, обозначающими героя и его адресатов. Некоторая «вымышленность» светской беседы уступает место беспардонному вранью Ноздрева и зловещему замыслу Чичикова. Хорошие манеры здесь не более чем хрупкая пре-

града, стоящая на пути хаоса и темных страстей, не поддающихся никакому облагораживанию, и в то же время — маска, скрывающая под собой этот хаос и эти страсти.

В каждом из трех романов идеология светского общества ставится под сомнение не только героями, но и осознающим свою литературную функцию повествователем, который вынужден спорить с предрассудками, пристрастиями, условностями и стилистическими ожиданиями публики, на какую он может рассчитывать. Эстетические и социальные проблемы, с которыми автор-рассказчик и герои сталкиваются на соответствующих онтологических уровнях, высвечивают и автора, и героев, а вместе с тем и оба эти уровня — высвечивают самыми разнообразными способами, требующими от читателя как социальной, так и литературной осведомленности. Может показаться, что само прочтение этих романов в контексте литературной ситуации, сложившейся ко времени их написания, — неразрешимая дилемма: исследователь должен представить отдельные части (тексты) в контексте целого, однако знает это целое лишь по составляющим его текстам. Такая проблема не встает перед исследователем, когда «целое» хорошо изучено (как, например, романтизм, европейский роман, буржуазное общество), но от нее невозможно отмахнуться, когда рассматриваемое «целое», в нашем случае — светское общество, не установилось еще как научная категория (ни как историческая форма социальной организации, ни как идеология) и при этом систематическое описание его не оставил ни один из современников.

Я предлагаю решить эту проблему следующим образом: превратить герменевтический круг, так сказать, в сферу. Я смогу проверить свои гипотезы относительно светского общества и романа и прийти к каким-то выводам, воссоздав светское общество с учетом различных точек зрения на него. Светское общество, хотя в самоослеплении и рисовало себе собственный образ гармоничным и однородным по составу, на самом деле представляло собой ткань, сплетенную из многих нитей (личности, группировки, институты культуры), и точки зрения разных людей соответствовали различным узлам этой хитросплетенной ткани. Это происходило не только потому, что писатели различались между собой талантом, широтой кругозора и жизненным опытом, но и потому еще, что сам текст, в соответствии со своей природой, вступал в функционально различные отношения со светским обществом. Иные из жанров (личная переписка, светская беседа, стихи «в альбом», например) были для него определяющими. Комедия — любимое развлечение русских бар, —

постоянно высмеивавшая русских галломанов<sup>6</sup>, подразумевала «зрительскую» точку зрения. «Светские повести» 1830-х годов представляли это общество с нереальной точки зрения незаурядного главного героя, либо изгнанного за его пределы, либо получившего от соприкосновения с ним душевную рану<sup>7</sup>. Романы и альманахи, популярность которых росла на протяжении первых десятилетий века, играли периферийную роль в жизни светского общества, иногда будучи включенными в нее, иногда — нет. Соответственно, они вступали в сложные отношения со светским обществом и создавали множественность точек зрения, о которых я еще скажу. Но из всех этих форм роман, обладающий, по Бахтину, разительным многоголосием, жанровым и идейным многообразием<sup>8</sup>, остается самым богатым источником сведений, если не прямых, так косвенных, о нашем предмете, раскрывая перед критическим взглядом все несообразности, лакуны и обманчивые прелести «света».

Кроме того, перейдя к иному измерению — интертекстуальной конфронтации, — я дополню сравнительное изложение взглядов на светское общество современников и позднейших великосветских мемуаристов критическими интерпретациями последующих поколений читателей, а также современными работами по теории литературы и общества, в которых рассматриваются такие проблемы, как условность, самопрезентация (self-presentation), речевое воплощение, ритуал, конфликт, то есть те вопросы, которые были поставлены в романах Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Предполагаемый путь решения проблемы «литература и общество» ставит, в свою очередь, еще более серьезную проблему эстетического характера. Сравнивая данные романы с внелитературными текстами (включая бытовые) и применяя к ним категории внелитературных дисциплин (таких, как социология познания или общественная история), не рискую ли я стереть грань между социальным и эстетическим и тем самым оставить в тени саму специфику словесного творчества? Подобные опасения по поводу социологии литературы высказывались как западными, так и советскими учеными, которые осознавали необходимость защитить художественную литературу от вульгарного социологического и грубого практического использования, которому она часто подвергалась<sup>9</sup>.

Ответить на это можно по-разному. Во-первых, я объединил социальное и эстетическое в соответствии с культурной практикой начала XIX века, когда повседневная жизнь ориентированного на Запад дворянина эстетизировалась, а ее содер-

жание и форма переносились в литературу. Светские формы общения превращались в эстетическую категорию, а литературные образцы моделировали светское поведение и его оценку. Тем самым различия между нормами интерпретации вымысла и не-вымысла были не столь резкими, как при нынешнем состоянии литературы. Современные читатели, стремящиеся понять тексты начала XIX века, не должны игнорировать этот факт.

Во-вторых, исследования, ограничивающиеся традиционными эстетическими категориями (такими, как сюжет, образ, язык), обходили молчанием важнейшие фрагменты указанных романов: сцены в салоне Татьяны, светские собрания и иные формы общения в «Герое нашего времени», городские сцены в «Мертвых душах», составляющие чуть ли не половину романа. Изучение культурного контекста поможет нам также определить и объяснить, почему и каким образом авторы этих романов, восприняв традиционные категории, воплотили их в столь часто упоминаемые исследователями отнюдь не традиционные формы: бессюжетность, повествовательные сдвиги и особый способ взаимоотношения героя с окружающей средой. Однако следует иметь в виду, что то, что современному читателю кажется «бессюжетным», могло представляться связной цепью значащих событий для иного времени и места; сдвиги в повествовании, которые исследователем XX века воспринимаются как образцы блестящей техники, могли казаться естественными в культуре, рассматривавшей человеческую личность иначе, чем мы; внезапные перемены в характере героя тоже могли быть детерминированы типом культуры.

Наконец, как в России начала XIX века пренебрегали «чистой» эстетикой, заставляя общественные и эстетические идеалы служить друг другу ради общей цели — трансформации культуры, так и понятия, используемые мною для исследования этого периода, являются гибридными: они заимствованы современными социальными теориями из литературоведения и лингвистики для собственных социологических целей. Я имею в виду, например, исследование Эрвинга Гоффмана о саморепрезентации в повседневной жизни, построенной на метафоре театра; его же работу о структурном анализе (frame analysis), где развиваются высказанные в литературоведческих трудах мысли о точке зрения; исследование Клиффорда Гиртца об интерпретации культур, основанное на понимании культуры как текста, а также «культурологические» исследования Ю. М. Лотмана, где культура рассматривается как совокупность по-разному оформленных семиотических систем. Когда литературоведение ис-



пользует подобные теории для интерпретации текстов, оно лишь возвращает себе собственное достояние, приобретенное при соприкосновении с другими дисциплинами более широкую перспективу и (зачастую) бóльшую теоретическую стройность <sup>10</sup>.

В последующих главах — об идеологии светского общества, институтах литературы \* и о трех романах — я особо подчеркну такие их характеристики, как изобилие, напряженность и сдвиги. Уже давно установлено, что эти три исследуемых нами произведения — первые в ряду русских социально-психологических романов и что их авторы (во всяком случае, это касается Пушкина и Гоголя) немало способствовали созданию современных институтов литературы в России <sup>11</sup>. Когда в конце XIX — начале XX века русские классики были признаны таковыми, эти романы в числе первых подверглись канонизации, и сама эта канонизация сгладила многие шероховатости, например постоянное присутствие в них автора и его критической позиции. Иначе говоря, канонизация заставила читателей не замечать напряженные отношения между текстами и породившей их культурой <sup>12</sup>. Но парадоксальным образом именно установка на литературность, критическая направленность и напряженность в этот конкретный исторический момент помогли заложить основы того великого и уникального института, каким вскоре должна была стать русская литература.

Настоящее исследование, написанное в эпоху, когда литература опять пробует свои силы в разных областях, ставит целью вновь рассмотреть предпринятые в этих романах попытки найти свое место среди еще не определившихся институтов литературы, указать на вызов общепринятой идеологии, брошенный ими, и вскрыть ту эффективную форму, в которую им удалось облечь этот вызов и эти поиски. Поскольку понятия «институт» и «идеология» в любом контексте неоднозначны, мне придется в начале первых двух глав определить, в каком смысле я употребляю их. Общие вопросы, связанные с каждым из трех романов, я буду рассматривать отдельно, поскольку «Евгений Онегин», «Герой нашего времени» и «Мертвые души» очень разными способами расширяют до предела представления о романе, близкие нам, и не только нам, но и тем, кто впервые прочел их полтора-два столетия тому назад.

---

\* Этому малоразработанному в русской научной мысли понятию отведена вторая глава настоящего исследования.

# I

## РУССКАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Трудно назвать эпоху русской жизни, в которую устная речь: разговоры, дружеские речи, беседы, проповеди, гневные филиппики — играла бы такую роль.

*Ю. М. Лотман. Декабристы в повседневной жизни*

В течение первых четырех десятилетий XIX века в элегантном особняке Лавалей на Английской набережной в Санкт-Петербурге жизнь была ключом: на блестящие балы съезжался весь высший свет столицы, императорская семья и представители иностранных держав; оживленный литературный салон числил среди своих посетителей мадам де Сталь, Мицкевича, Карамзина, Грибоедова, Пушкина и Лермонтова; до декабря 1825 года здесь проходили встречи членов Северного общества декабристов, которые проводил зять хозяина, князь С. П. Трубецкой, и где присутствовали не столь аристократические литераторы: Корнилович, Рылеев и Бестужев, а также многие другие представители «света»<sup>1</sup>.

Идеология, которая в большой степени обуславливала и утверждала структуру российской словесности начала XIX века, ее социальную функцию и отношения между автором и читателем, не поддается строгому определению, как и состав общественной формации, к которой и авторы, и читатели принадлежали. Но образ дома Лавалей, кипящая в нем бурная общественная жизнь с ее водоротом интересов, космополитизмом, стремлением к свободной беседе и общественным преобразованиям, люди разных призваний, из разных общественных групп, посещающие его, — образ этого дома предоставит нам подходящую точку отсчета для разговора о данной группе и данной идеологии. Термин «общество» может быть применен и к группе людей, и к их идеологии, если использовать его не в широком смысле («все члены некоей совокупности людей»), но в смысле исключительном, какой предпочитали такие писатели, как Карам-

зин, Жуковский, Пушкин и Лермонтов («высший свет, круг людей, принадлежащих к аристократии»<sup>2</sup>). Русское слово «свет», которое использовалось как синоним слова «общество» в его исключительном смысле, — калька с французского «monde», как и английское «world»<sup>3</sup>. Этот параллельный семантический сдвиг, имевший место и в русском, и в английском языках, свидетельствует о необычайном влиянии французской культуры, о ее просветительстве, которое Николас Рязановский назвал «последней поистине единой идеологией Западного мира»<sup>4</sup>.

Перед тем как определить эту конкретную идеологию и проследить ее преломление в русском романе, я вынужден из-за многозначности термина «идеология» и взрывоопасных его импликаций найти место моему пониманию этого термина среди всех иных прошлых и будущих его толкований. Определив понятие «идеология» и подчеркнув ее проявления в повседневной жизни и в словоупотреблении, а также осмыслив определение, какое «общество» дало само себе, я рассмотрю некоторые черты идеологии «света», политику языкового исключения (изгнания церковной и чиновничьей речи) и языкового проникновения (в сферы, где господствуют изгоняемые речевые стихии). От этих тем я перейду к рассмотрению «разговора», ключевого для данного периода вида речевой деятельности, и его решающего влияния на художественную практику, индивидуальное самосознание, общественные ритуалы и политические движения эпохи.

## ИДЕОЛОГИЯ

Идеология, таким образом, не может быть сведена к аберрации сознания: ее следует рассматривать как ряд практических отношений с «реальным».

*Терри Игтон. Идеология. Вымысел.  
Художественная проза.*

Две оси координат помогут исследователю идеологии задать направление и составить карту<sup>5</sup>. Первая поместит идеологию между философией и социальной тактикой. Один из лучших словарей современного русского языка, словарь Ушакова (1939—1940) впадает в крайность, заданную философским толкованием, «мировоззрение, система взглядов и идей» — определение, разделяемое составителями других русских словарей и такими русскими литературоведами, как Бахтин и Успенский<sup>6</sup>.

Это позволило Ушакову привести словосочетания: «идеология марксизма», «пролетарская идеология», — в правомерности которых сомневался сам Маркс. Маркс считал, что идеология исчезнет, когда власть пролетариата положит конец отчуждению и разделению труда, и предлагал свое «научное» видение реальности в противовес видению, искаженному идеологией<sup>7</sup>. Так, Маркс сводит определение идеологии к сознательной или бессознательной социальной тактике, и такое понятие идеологии прослеживается сейчас в творчестве столь несхожих мыслителей, как Солженицын и Ролан Барт. Маркс считает идеологию намеренной мистификацией или ложным сознанием, призванными возвести в ранг закона господствующие производственные отношения, упрочить иллюзии правящего класса относительно своей исключительности, преобразить историческое (преходящее) во вневременное (данное от природы), дать ложные ответы и исключить саму постановку новых вопросов<sup>8</sup>. С этой точки зрения, любой «философский» подход к идеологии показался бы попыткой деполитизировать мысль, удалить ее от практики.

В действительности именно тактическое, пейоративное определение идеологии, доведенное до предела, обратил против самих последователей Маркса Солженицын. В «Архипелаге ГУЛАГ» идеологическое мышление предстает как корень всех зол нашего времени: оправдывает бесчинства, способные уничтожить всякую любовь, любые человеческие чувства и даже простую человеческую порядочность. Тут идеология становится не более и не менее как общественной теорией, обеляющей любое злодейство, и Солженицын приводит целый список примеров, охватывающий всю послесредневековую историю Запада: таковой теорией являлось «христианство» для инквизиции, «цивилизация» для колониальных держав, «раса» для нацистов и (отголосок Достоевского) «равенство, братство и счастье грядущих поколений» для французских якобинцев и их последователей<sup>9</sup>. Вполне оправданный в подобном контексте, этот подход, однако, никак не поможет нам разобраться в хитросплетении обычаев и мнений, составлявших «светское общество» в России начала XIX века; я здесь постараюсь избегать его по мере возможности, хотя исключения, заданные конкретной идеологией, не могут, конечно, сбрасываться со счетов.

Другая ось дефиниции проходит через проблему сознания: в какой степени идеолог намеренно выстраивает систему или манипулирует ею, а в какой — является невинной или «сведенной с ума» жертвой иллюзии или же того, кто извлекает из этой

иллюзии выгоду. Так же, как и первая ось: философия — социальная тактика, — эта вторая перегружена сатирическими коннотациями. «Идеолог» — исследователь идей в забытом этимологическом смысле слова — не постесняется выставить носителей какой-то иной идеологии близорукими глупцами или далекими от жизни прожектерами; тут приходят на ум насмешки Маркса над последователями гегелевского идеализма, сарказм Ролана Барта по поводу всеми оплеванной, но неумирающей буржуазии или карикатуры на нэпманов в плакатах «Окон РОСТА». Иной подход к идеологии содержится в психоаналитическом исследовании о Достоевском, автор которого, развивая теорию «бессознательного», представляет творчество писателя «в идеологическом плане» как продукт случайных неконтролируемых душевных движений<sup>10</sup>. Каковы бы ни были недостатки или достоинства этого этюда в части, относящейся к анализу психики самого Достоевского, в нем четко прослеживается развитие его идеологизирующих героев: именно идеи приводят их к неистовым противоречиям, горячке мозга и самоубийству. Интересно сравнить такой подход с позицией Солженицына, который применяет прототипическую, выработанную Просвещением (ср. Кондорсе) концепцию идеологии как сознательного обмана, *le trahison des clercs* \*, чтобы возложить на вооруженных идеологией злодеев моральную ответственность.

Романисты, как правило, трактовали идеологию как сюжетное движение между полюсом бессознательного и полюсом сознательного, но эта схема принадлежит не им одним. Гегель, чей термин «дух народа» несколько похож на то определение идеологии, какое я назвал «философским», предлагает в своем «Общем введении в философию истории» сюжетную схему, которая своеобразным путем движется вдоль второй оси от бессознательного к сознательному и, наконец, к полному раздроблению<sup>11</sup>. Сам Маркс, поставивший диалектику Гегеля «с головы на ноги», считал сознание процессом развития, что неизбежно предполагало сюжетную схему<sup>12</sup>.

Определение идеологии с помощью оппозиций: философия/социальная тактика, сознательное/бессознательное — поможет провести анализ конкретной идеологии внутри какой-либо культуры или литературного произведения, особенно если исследователь хорошо ощущает градации движения по обеим осям. И все же ученые, использующие только эти две оси, — особенно те, что берут на вооружение технику инвективы или сатиру, —

---

\* Предательство грамотеев (*фр.*).

рискует утратить критическую перспективу. Безусловно, всякая работа по идеологии неизбежно будет сама проникнута идеологией, но та из них, которая начинается с обозначения круга рассматриваемых вопросов и осмысления используемых в них категорий, обнаружит более тонкое понимание предмета своего исследования, чем любая другая.

Отсутствие критической перспективы, в свою очередь, ограничивает способность идеологических исследований разобраться в некоторых основополагающих лингвистических связях между литературным произведением и миром. По формулировке Волошинова, слово само по себе «всегда наполнено идеологическим или жизненным содержанием и значением»<sup>13</sup>. Соответственно, речь многофункциональна — это и поле битвы, и оружие, и сама цель идеологического сражения. Если считать, что литература — один из видов речевой деятельности, всякий критический подход к проблеме литературы и идеологии должен начинаться со значений слов, динамики речи и институализации лингвистических и общих кодов. Ключевой вопрос литературоведческого исследования, проводимого в такой плоскости, — взаимоотношения литературы с другими видами речевой деятельности.

Большой вклад в обнаружение и описание подобных связей внесли многочисленные недавно появившиеся работы. В статье «Слово в романе» Бахтин рассматривает этот жанр как место столкновения «языков», включая авторский, каждый из которых несет свою идеологию. В «Мифологиях» Ролана Барта исследуется риторика идеологии и то, как она скрытно, исподтишка завладевает знаками. Ю. М. Лотман в работе о декабристах в повседневной жизни отказывается сводить свое исследование к их открытым политическим программам, демонстрируя вместо того поэтику поведения, которую они завещали русской культуре; в другой статье он и Б. А. Успенский анализируют лингвистические дискуссии в России начала XIX века, освещая такие понятия, как «благородный язык», с точки зрения лингвистики, истории литературы и социологии<sup>14</sup>.

Однако, может быть, самые детальные исследования связи литературы и идеологии были проведены постальтюссериянскими марксистами, такими, как Пьер Машери, Терри Иглтон или Фредрик Джеймсон, которые при рассмотрении проблемы использовали понятия и методы анализа, взятые из множества различных источников, — лаканианский психоанализ (который, в отличие от классического, трактует «эго» как нечто раздробленное, децентрализованное), марксистские взгляды на обще-

ство (скорее синхронические, чем позитивистские или историологические) и постструктуралистское осознание расколотого литературного текста как столкновения различных кодов, прочитываемых тем, кто владеет знаковой системой<sup>15</sup>. В этих исследованиях идеология не предстает перед нами как легко устранимый фильтр между индивидуальным и «реальным» или между текстом и «реальностью». Она, напротив, включается в «опыт», в «здоровый смысл», в понятие вкуса, в речь, во все акты, обладающие значением<sup>16</sup>. Художественная литература перерабатывает идеологию, которая проникает в текст посредством языка, и, по Машери, перековывает ее в новую, неидеологизированную (но и ненаучную в марксистском понимании) форму посредством техники обособления, окарикатуривания и аллегии, а также проявляя скрытые в ней лакуны и противоречия<sup>17</sup>. Иглтон, однако, оспаривает такое явное предпочтение литературной формы, потому что оно заставляет пренебрегать устойчивым единством идеологии и еще потому, что для Иглтона идеология не только мистифицирует или затемняет историю. По его определению, литературная форма — не уход от «позора чистой идеологии», а возведение идеологического во вторую степень; она делает для идеологии то, что идеология делает для истории (преподносит как бы данной от века, природной).

«Но произведение одновременно открывает (критику, если неслучайному, вдумчивому читателю), что эта естественность, «природность» является результатом сознательных усилий. Пусть даже текст кажется «естественным» — он все равно проявляет себя как искусственно выстроенный артефакт; и в этом дуализме как раз и прослеживается его отношение к идеологии»<sup>18</sup>.

Эта последняя мысль особенно важна для наших трех романов, организованных в высшей степени сознательно. В них «разговор», лингвистическая база светского общества, фиксируется на печатной странице и соотносится с героями, действиями и положениями в вымышленном мире, который читатель волен связать со своим собственным. Современные читатели не улавливают исходящий от далекой культуры «рокот и гул скрытых смыслов» (по удачному выражению Лайонела Триллинга), но они несомненно могут различить черты этой культуры в условности «Онегина», театральности «Героя нашего времени» и в откровенном розыгрыше «Мертвых душ», поскольку эти моменты останавливают на себе читательское внимание. Анализ развеивает иллюзию непосредственности, прямого жизненного

опыта, которую эти романы создают, и раскрывает перед читателем систему приемов и оценок, присущих текстам<sup>19</sup>.

Кроме того, Иглтон утверждает, что субформации общей идеологии, которые он называет «авторской идеологией» и «эстетической идеологией» (последняя включает в себя литературные условности, теорию литературы и литературные традиции), своей многочисленностью, взаимодействием и потенциальными противоречиями усложняют продуцирование текстом идеологии вообще. Более того, взаимодействие субформаций делает методологически несостоятельным традиционный научный подход, при котором осуществляются попытки установить простое соответствие между способом производства, господствующей идеологией и произведением литературы, попытки, которые как раз и выставили литературную социологию мишенью для нападков и обвинений в ошибочности выводов<sup>20</sup>. Не прибегая к зыбким понятиям сознательного или бессознательного творчества, Иглтон, согласно логике своих доводов, признает, что каждый автор и его произведение продуцируют до некоторой степени уникальную идеологию и вырабатывают набор критических методов, необычайно важных для отбора, сравнения и интертекстуальных сопоставлений, что в результате позволяет определить и изучить идеологические формации.

## ОБЩЕСТВО

...В лучшем обществе научились они угадывать тайную игру страстей, наблюдать нравы, сохранять все условия и отношения светские и говорить ясно, легко и приятно.

*К. Н. Батошков. Речь о влиянии легкой поэзии на язык*

Вооружившись представлением об идеологии как о субъективном, предполагающем определенную тактику поведения своде ценностей и понятий, который проявляется через язык в культурно значимых произведениях и в повседневной жизни (группы людей или отдельно взятой личности), мы можем приступить к анализу идеологии светского общества. Однако подобное исследование изначально затруднено не только из-за отсутствия подробной социальной истории изучаемой эпохи, но еще в большей степени из-за отсутствия четкого определения того социального слоя, который породил господствовавшую в данный период идеологию и самые выдающиеся достижения культуры<sup>21</sup>.



Среди современных определений этой группы — уже в самой своей расплывчатости идеологически значимых — мы находим термины «общество» и «свет» в различных вариациях: «лучшие дома» (Карамзин, 1802)<sup>22</sup>, «большой свет» (Пушкин. «Евгений Онегин», I : 42; Жуковский, 1808; Гоголь, 1832)<sup>23</sup>, «лучшее общество» (Гоголь, 1847, VIII, 409) или «хорошее общество» (П. И. Макаров, 1803)<sup>24</sup>. Замечание Пушкина по поводу «хорошего общества», что оно «может существовать и не в высшем кругу, а везде, где есть люди честные, умные и образованные» (XI, 98), показывает зыбкость этой терминологии и кажущуюся широту идеала, который она представляет; «кажущуюся» потому, что часто ум (как остроумие) и образование, как понимал все это Пушкин, в основном представляли собой достояние узкого круга российского общества.

Включившись в споры по поводу литературной «аристократии», которых я коснусь в следующей главе, Пушкин вскоре пришел к более конкретному определению: «просвещенное дворянство» (XI, 172). Вскоре после этого, в 1836 году, Гоголь уже отличал высококомпетентную, «просвещенную» часть читающей публики от «читателей ограниченных» (VIII, 166). Это, однако, лишь затемняет предмет, ибо «просвещение» в России начала XIX века имело широкий спектр значений, многие из которых могли бы скорее быть связаны с европейской реакцией против Французской революции — анти-Просвещением. Определение Просвещения, данное Жуковским: «Искусство жить, искусство действовать и совершенствоваться в том круге, в который заключила нас рука Промысла...»<sup>25</sup>, — показывает пиетистские, масонские коннотации, заключающиеся в этом слове. Данное С. С. Уваровым перечисление «всего», что обсуждают люди, движимые любовью к просвещению, — «литературные новости: вновь появившиеся стихотворения, известия о театрах, о книгах, о картинах»<sup>26</sup>, — подчеркивает важность эстетических интересов для этого русского «Просвещения». Когда в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (1847) Гоголь напоминает читателям, что слово «просвещение» произносилось церковью уже тысячу лет (VIII, 285), он, по своему обыкновению, гиперболизирует почти до неузнаваемости еле намечавшуюся тенденцию в культуре. Из современных определений термин Анджея Валицкого — «образованное, ориентированное на Запад дворянство»<sup>27</sup> — «более точно указывает на культурные атрибуты, отличающие членов этой социальной формации от не-членов.

Среди современников Пушкина, Лермонтова и Гоголя один Жуковский, пожалуй, предпринял наиболее связную попытку

определить ценности, основные черты и отношения, свойственные «обществу»: «...круг людей отборных — не скажу лучших, — превосходных пред другими состоянием, образованностью, сном, происхождением; это республика, имеющая особенные свои законы, покорная собственному, идеальному и всякую минуту произвольно сменяемому правителю — моде, где существует общее мнение, где царствует разборчивый вкус, где раздаются все награды, где происходит оценка и добродетелей и талантов. Вообразите множество людей обоего пола, одаренных от фортуны или избытком, или знатностью, соединенных одни с другими естественною склонностью к общежитию, поставляющих целью своего соединения одно удовольствие, заключенное в том единственно, чтобы взаимно друг другу нравиться, — и вы получите довольно ясное понятие о том, что называется большим светом... обширном театре, где всякий есть в одно время и действующий, и зритель»<sup>28</sup>. Жуковский пишет исключительно об уравнивающей и воспитующей роли «общества». В общих чертах это высказывание сходно с концептом «образованное, ориентированное на Запад дворянство», хотя определение Жуковского шире, ибо указывает на идеальную динамику группы, и вместе с тем уже, ибо не признает западного влияния, каковое очевидно в самом стиле и тематике приведенного отрывка, так же как и его источника — одной немецкой статьи, которую Жуковский переложил для «Вестника Европы»<sup>29</sup>. Кроме того, Жуковский не применяет к группе ее историческое название — «дворянство» — и не упоминает о ее исторической функции — государственная служба. Это выведение «общества» за рамки истории, подчеркнутое в выражении Жуковского «естественная склонность», лишний раз демонстрирует одну из ярчайших черт идеологии тогдашнего общества — придание его практике всеобщей значимости.

Взгляд Жуковского на элитарное общество и на место писателя в нем далек от пессимизма, хотя поэт и отмечает, что некоторое отчуждение неизбежно: писателю необходимо время и уединение, чтобы писать, а также небольшой круг друзей, поставляющих благожелательную критику. Такой кружок признает писателя, даже если этого не сделает «большой свет», от которого писатель может отойти из-за своей страсти к писанию, авторского тщеславия и стесненных обстоятельств. В этой статье рассматриваются разные аспекты общественной жизни, а идеология светского общества соединяется с надеждами едва нарождающегося в России слоя профессиональных литераторов. Такая точка зрения — дань чрезвычайной привлекательности гар-

монизирующей силы «большого света» (с его удовольствиями и развлечениями, с его заимствованным из сентиментализма образом писателя в дружеском и семейном кругу) — не согласуется ни с заботами литератора, который вынужден сам добывать себе средства к существованию, ни с изначально подозрительным отношением аристократии к журнализму, сознательно ведущему свое начало от «Зрителя» Аддисона и Стиля<sup>30</sup>. Эти скрытые противоречия, а также и представления Жуковского, что богатство и положение в конечном счете имеют вес и что идеология общества исключительно элитарна, предвещают возникновение проблем, которые, как мы увидим в следующей главе, будут подтачивать и в конце концов сведут на нет литературу дружеского круга, где утверждалось превосходство таланта над знатностью и богатством. Ненавязчиво, едва различимо текст Жуковского обнаруживает трещины, которые позже в русской литературной жизни и в русском романе (жанре, маргинальном по отношению к ритуалам светского общества) станут зияющими пропастями.

Приведенные выше цитаты из Жуковского и Пушкина дают нам, хотя и в достаточно расплывчатом виде, ряд взаимосвязанных характеристик (просвещенность, космополитизм, честь, вкус), которые помогают отделить членов «общества» от не-членов — людей совершенно неотесанных, от тех, кто получил образование лишь ради церковной или бюрократической карьеры, от тех, кто недавно вошел в число знати благодаря государственной службе, но лишен культуры и внешней утонченности, и, наконец, от низших слоев провинциального дворянства, «не просвещенных» западным образованием. Карамзин, сознательно используя нерусскую костюмировку, изобразил идеальный набор атрибутов дворянства: «Я люблю воображать себе Российских дворян не только с мечом в руке, не только с весами Фемиды, но и с лаврами Аполлона, с жезлом бога Искусств, с символами богини земледелия»<sup>31</sup>.

Дворянин-мужчина мог играть многие роли в русской жизни начала XIX века: государственного служащего, православного христианина, землевладельца, душевладельца, по-модному рачительного хозяина, отца семейства, поэта-любителя и представителя светского общества. Но мастерство в исполнении последней роли, предполагающей изысканный язык и манеры, больше всего значило для общества и помогало добиться успеха в освоении всех прочих ролей.

## РЕЧЕВЫЕ ВКЛЮЧЕНИЯ И ИСКЛЮЧЕНИЯ

Пора, пора нам осмеять les précieuses ridicules \* нашей словесности, людей, толкующих вечно о прекрасных читательницах, которых у них не бывало, о высшем обществе, куда их не просят, и все это слогом камердинера профессора Тредьяковского.

*А. С. Пушкин. Письмо по поводу «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, 1831 г.*

Идеология общества, в одно и то же время проникающая всюду и не поддающаяся точному определению, настаивала на изобильности, живости и открытости «света». Но он мог быть и вполне закрытым. Этот парадокс станет яснее, если мы попытаемся представить локусы сбора общества (балы, салоны, семейные приемы, но временами также и присутственные места, усадьбы, казармы и кабинеты), круг его членов (якобы открытый для всякого талантливому и образованному человеку, но на деле ограниченный незначительной частью дворянства) и правила языка, которые оно насаждало — в литературе, в общении и временами даже в канцеляриях, — правила той речи, которую в разные времена называют «новым слогом», «салонным стилем», «щегольским наречием», «дамским языком» и «социальным жаргоном дворянской элиты»<sup>32</sup>. Этот слог предполагал словоупотребление, свободное от социальной и канцелярской терминологии (которую избегали с помощью иносказаний), фразу менее пышную, не такую длинную, как те, что культивировались в церковной литературе предшествующего периода, и тщательно отделанную небрежность — стиль образованного светского человека, посещавшего французские салоны XVII и XVIII веков.

Карамзин, который привлек внимание общества к продолжавшимся едва ли не пятьдесят лет попыткам сделать подобный язык нормативным для русской литературы (его программа была предметом ученых дискуссий вплоть до 1840-х годов), сформулировал ключевую задачу, которую надобно решить, чтобы приспособить литературу к обществу: писатель должен уметь писать так, как говорит, что давно уже практикуют французы, и при этом заботиться о приятности языка, дабы не оскорбить чувствительный слух светских женщин. Карамзин понимал, что

---

\* Смешных жеманниц (фр.).

в 1802 году, когда он опубликовал свою программу, это было еще невозможно в русской культуре, поскольку светские женщины предпочитали в письмах и беседах пользоваться французским языком; поэтому он советовал писателю «выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!»<sup>33</sup>. Короче говоря, Карамзин предложил программу взаимного влияния: от общества писатель возьмет его вкус и его интересы, а взамен даст отточенный русский стиль, который сможет сделаться языком светского общения, потеснив французский, даже превзойдя его широтой и сладкозвучностью, столь ценимыми светским обществом: «Оставим нашим любезным светским дамам утверждать, что русский язык груб и неприятен; что *charmant, seduisant, expansion, vapeurs* \* не могут быть на нем выражены. <...> Язык наш выразителен не только для высокого красноречия, для громкой, живописной поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности. Он богаче гармониею, нежели французский; способнее для излияния души в тонах; представляет более *аналогических* слов, то есть сообразных с выражаемым действием: выгода, которую имеют одни коренные языки!»<sup>34</sup>

Подобный обмен казался столь привлекательным, что критики продолжали выступать в его защиту и предлагали его снова и снова вплоть до 1840-х годов, хотя вопрос, какой же стиль наиболее приемлем для светского общества, всегда (в силу идеологических причин) оставался спорным.

Прежде чем перейти к описанию идеологии общества, следует отметить, что этот обмен (ставший темой романов Пушкина, Лермонтова и Гоголя) гарантировал большую литературную свободу, но одновременно давал право на исключения. Иначе говоря, новый стандарт — идеальная устная практика социальной элиты — освобождал литературу от прежних ограничений, но вместе с тем и устанавливал социальный барьер в русской культуре<sup>35</sup>. Прежний литературный язык, церковнославянский, мог быть изучен по текстам, доступным всей православной русской культуре. Например, Ломоносов, сын рыбака, заявлял, что три книги на этом языке открыли ему весь мир литературы<sup>36</sup>. «Салонный стиль», впитавший все богатство европейской культуры, вне всякого сомнения, безмерно обогатил русский язык и позволил выразить на нем многое из того, что прежде оставалось ему

---

\* Прелестный, обольстительный, излияние, воспарения (*фр.*).

недоступным; но в то же время новый слог, с его изяществом, тонкостью, кажущейся небрежностью и гармонической разнородностью, оказался недостижим для большинства населения: для тех 95%, которые были неграмотны, для тех, кто обучался в семинариях или у деревенских дьячков в усадьбе, а также для чиновников и купцов, которые использовали свои скудные познания в грамоте лишь для отправления служебных обязанностей<sup>37</sup>.

Русский дворянин был, как правило, православным христианином (пусть и не всегда слишком набожным и часто приверженным модным заграничным верованиям), а также верно-подданным, имеющим официальный чин по военному или гражданскому ведомству. Однако специальные языки, связанные с этими сторонами его существования (церковнославянский и канцелярский), исключались из светского общения; вторжение их туда возможно было лишь в ироническом контексте или (это касается старославянского языка) с целью придать возвышенное звучание письменному или устному высказыванию. Такая лингвистическая установка, казалось бы, превращала светские собрания в место, где царили свобода (от ограничений службы, от ритуального церковного благочестия, от денежных забот), остроумие, фантазия, блестящие преувеличения и словесные импровизации. Благодаря подобной установке литература, приверженная к таким формам светского общения, должна была вдохновляться этими собраниями, где ценились сильные чувства и красивые стороны человеческих взаимоотношений. Но эта же установка позволяла исключать из числа членов общества тех людей, чей жизненный опыт связывал их с менее приемлемой лингвистической практикой. Например, в годы, описываемые настоящим исследованием, пренебрежительное, социально окрашенное определение «семинарист» применялось по отношению к критикам, которые не желали мириться с принижением роли старославянского языка в литературе. В «Евгении Онегине» автор-рассказчик так защищает свою героиню, пишущую по-французски:

Не дай мне Бог сойтись на бале  
Иль при разъезде на крыльце  
С семинаристом в желтой шале  
Иль с академиком в чепце!

(3 : 28)

Критик той эпохи П. И. Макаров отверг язык «семинаристов» в еще более резких выражениях: «Слог церковных книг не имеет никакого сходства с тем, которого требуют от писателей светских»<sup>38</sup>.

Иногда лингвистические «исключения» (изъятия) кажутся оправданными, как, например, в совете Пушкина молодому журналисту: «...избегайте ученых терминов, и старайтесь их переводить, то есть перефразировать: это будет и приятно неучам, и полезно нашему младенчеству языку» (XV, 9; Письмо от 4 апреля 1832 года И. В. Киреевскому). А иной раз направленность такой стилистической стратегии на социальное расслоение проявляется с особой резкостью, например когда Пушкин создает ироническую дистанцию между собой и «техническим [финансовым. — У. Т.] языком» своего меркантильного издателя (XV, 27; Письмо от 11 июля 1832 года М. П. Погодину).

Идеологическая стратегия лингвистического обогащения и «исключения» становится особенно очевидной, если обратиться к роли моды и вкуса, на которых Жуковский как раз и основывает свое определение общества. Мода — из-за своего деспотизма, о котором он упоминает, а вкус, не будучи подчинен заданным формулировкам, вроде тех, которые встречались в широко распространенных в XVIII веке учебниках по риторике и грамматике, постоянно служил подвижным барьером для тех, кто желал бы проникнуть в «общество» со стороны<sup>38</sup>. Удачно найденные Жуковским слова «правитель» и «царствует» точно передают власть вкуса и моды, которую он, как и Пушкин в «Евгении Онегине» (ср. стих «Лихая мода, наш тиран» — V, 42), уподобляет самодержавной власти. Государство могло произвольно вмешиваться в творческий процесс почти что на любой его стадии (в следующей главе я покажу, как это происходило) — то же самое, по мнению Пушкина и Жуковского, могла совершать и мода. Особенно наглядно эта тирания проявлялась тогда, когда для укрепления подвижных границ светской идеологии применялась дополнительная стратегия: путаница, смешение категорий и произвольные сдвиги между наблюдаемым (реальным) и идеальным состоянием общества.

Филологи могут составить прекрасное представление о языковом вкусе начала XIX века, ознакомившись с многочисленными письменными суждениями и рассуждениями на этот счет современников. Всеобщая забота о стиле была так велика, что это являлось постоянной темой разговоров: хорошо построенная беседа тут же упоминалась в письмах, дневниках, мемуарах, записях и специальных подборках, вроде пушкинского Table-talk. При этом наблюдалось изрядное расхождение между эмпирическим и желаемым стилистическим уровнем, точно так же как и определения «общества» колебались между реальным, доступным для наблюдения «высшим светом» и «хорошим обществом», которое

могло по-разному соотноситься с реальным. Так, серьезные журналисты 1820—1840-х годов продолжали упрекать писателей за то, что те не следуют лингвистическим предписаниям светского общества, в то время как Пушкин, эмпирический наблюдатель, сознает социальные различия и высмеивает старания критиков, защищая богатство и широту языка высшего света: «Но не смешно ли им судить о том, что принято или не принято в свете, что могут, чего не могут читать наши дамы, какое выражение принадлежит гостиней (или будуару, как говорят эти господа). Не забавно ли видеть их опекунами высшего общества, куда, вероятно, им и некогда и вовсе не нужно являться. <...> Почему им знать, что в лучш<ем обществе> жеманство и напыщенность еще нестерпимее, чем простонародность (*vulgarité*) и что оно-то именно и обличает незнание света? Почему им знать, что откровенные, оригинальные выражения простолюдинов повторяются и в высшем обществе, не оскорбляя слуха, — между тем как чопорные обиняки провинциальной вежливости возбудили бы общую невольную улыбку? <...> Эта охота выдавать себя за членов высшего общества вводила иногда наших журналистов в забавные промахи. Один из них думал, что невозможно говорить при дамах о блохах, и дал за них строгий выговор — кому же — одному из молодых блестящих царедворцев. <...> Недавно ист<орический> роман обратил на себя внимание всеобщее, и отвлек на несколько дней всех наших дам от fashionable tales \* и исторических записок. Что же? Газета дала заметить автору, что в его простонародных сценах находятся слова ужасные: „сукин сын“» (XI, 98).

Вскоре после того князь Вяземский защищал сочную прозу Гоголя в таких же элитарно-исключительных терминах: только «уроженцу» света доступна присущая ему свобода выражения, свобода, которая позволяет Гоголю полеты лингвистической фантазии и быстрые перепады от возвышенного к низменному<sup>40</sup>. Вот еще пример, показывающий, как трудно овладеть стилем общества тому, кто в него не вхож.

«Я встретился с Надеждиным у Погодина. Он показался мне весьма простонародным, vulgar, скучен, заносчив и безо всякого приличия. Например, он поднял платок, мною уроненный. Критики его были очень глупо написаны, но с живостью, а иногда и с красноречием. В них не было мыслей, но было движение; шутки были плоски» (XII, 159).

Это жестокое замечание по поводу воспитанного в семинарии критика, приведенное в Table-talk Пушкина, относится и к

---

\* Модных повестей (англ.).



стилю поведения Надеждина, и к стилю его речи, устной и письменной. При этом и поведенческая и речевая манеры критика оцениваются Пушкиным отрицательно по элитарным меркам ума, изысканности, изящества, живости, чувства меры и приличий. Хотя для историков литературного стиля важно отделить высказывания о словесной манере от всех прочих суждений (пушкинская оценка была спровоцирована обидной для поэта критической статьей Надеждина), для исследователя идеологии не менее важно отметить здесь сложное переплетение интересов. Жесты, манеры — поразительно, что на это обращает внимание писатель при оценке своего собрата, — делаются столь же значимыми, как и слова, в культуре, воспринявшей устное общение как норму для письменной речи и литературной жизни<sup>41</sup>. Поскольку же манеры могут быть усвоены и усовершенствованы только в обществе, их значимость способствует утверждению контроля общества над выявлением и продвижением таланта.

Наконец, та же самая потребность в гибком литературном языке, которая вначале заставила Пушкина согласиться с тезисом о богатстве и разнообразии светского разговора, в дальнейшем привела его к отказу от разговорной нормы, предложенной поколением Карамзина и принятой светским обществом: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному... Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отречься от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка» (XII, 96).

В этом пушкинском «Письме к издателю», однако, не стоит вопрос о том, чтобы отказаться от дряхлеющих целый век попыток сделать разговорную речь образованного, ориентированного на Запад дворянства базой для литературного языка. Сжатый, эллиптический синтаксис Пушкина, его разговорные обороты и его непринужденно примирительный тон на деле свидетельствуют не об отказе, а о развитии указанной тенденции. Защищая в своей статье употребление неразговорных лексико-морфологических форм (некоторых указательных местоимений и причастий), он все же как-то увязывает их с речевой нормой: дает несколько примеров разговорных выражений, сохраняющих (в застывшей форме) книжные указательные местоимения («сей-час»), и утверждает, что книжные причастные обороты могут придать языку «выразитель-

ную краткость». Более того, Пушкин старательно отмежевывается от лингвистических консерваторов эпохи, а свою статью излагает в эпистолярной форме, которая с начала XVIII века связывалась в России с нормами разговорной речи<sup>42</sup>. Таким образом, осуждая одну из сторон идеологии общества — исключение некоторых лингвистических употреблений, — Пушкин остается верен чувству свободы, легкости лингвистических включений, «живости» и «богатству» (как он сам это формулирует), характерным для языка светского общения.

Сам способ, которым Пушкин ведет свою умеренную защиту книжных, традиционных элементов в письменном языке, показывает, до какой степени синтаксис, лексика и общий образ космополитического языка света — вместе с присущим тому же свету образом мыслей — вошли в плоть и кровь того узкого слоя общества, который, используя возможности своей синкретической культуры, готовил начало «золотого века» российской словесности. В этой связи уместно вспомнить замечание Мериме о том, что фраза Пушкина звучит совсем по-французски, наблюдение Н. А. Полевого, что все творчество поэта несет на себе отпечаток «общества» и карамзинистского воспитания, и подобострастное письмо к Пушкину Сенковского, где тот хвалит «Пиковую даму» за "bon goût", "langage civilisé", "langue qu'on parle et qu'on peut parler entre les gens comme il faut" и "langage de la bonne société" \*<sup>43</sup>.

Лингвистический анализ, проделанный как современниками, так и позднейшими исследователями, не только установил, что этот европеизированный русский язык является основным субстратом языка Пушкина или Карамзина, но и обнаружил следы его влияния в речи противников нового стиля, таких, как адмирал Шишков, боровшийся с ним на протяжении десятилетий. Поразительный пример содержится в речи адмирала при открытии «Беседы любителей русского слова», объединяющей, казалось бы, приверженцев лингвистического консерватизма; в эту речь включен салонный, «политесный» отрывок, подчеркивающий действенность обмена, предложенного Карамзиным.

«Женщины, сия прелестнейшая половина рода человеческого, сия душа бесед, сии любезные учительницы, внушающие в нас язык ласки и вежливости, язык чувств и страсти, женщины, говорю, суть те высокие вдохновения, которые воспламеняют дух наш к пению. <...> Трудолюбивые умы вымышляют, пишут, со-

---

\* Хороший вкус; язык, вполне обработанный; язык, на каком говорят и могут говорить благовоспитанные люди; язык хорошего общества (*фр.*).

ставляют выражения, определяют слова; женщины, читая их, научаются чистоте и правильности языка; но сей язык, проходя чрез уста их, становится яснее, глаже, приятнее, слаще»<sup>44</sup>.

Шишков предпочитает русское слово «женщины» заимствованному из французского «дамы», но в остальном весь отрывок пестрит лексикой, довольно далекой от до-просвещенческой, до-западной Руси, боготворимой Шишковым. «Прелестнейшая» (в положительном смысле) «душа» с дополнением («душа бесед», ср. *l'âme des conversations*) или «язык» (в узком смысле, как «слова») показывают, насколько глубоко новый стиль проник в самый образ мысли русского дворянства. Шишков выступал против этого проникновения и возмущался его крайностями, однако не мог избежать его в своем собственном языке, когда вынужден был обратиться к такому явлению, как роль женщины в литературной жизни<sup>45</sup>. Более того, импрессионистические критерии Шишкова (ясность, гладкость, приятность, сладость) полностью сочетаются с идеологией светского общества, так же как и его трактовка роли светской женщины, которая, будучи «свободна» от коммерческих и государственных обязанностей, не говоря уже о каком-либо активном участии в создании церковной литературы, представляла собой идеальный пробный камень для нового стиля с его лингвистическими ограничениями.

## СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ИМПЕРИАЛИЗМ

...Язык... который недаром был на время позабыт нашим лучшим обществом.

*Гоголь. Выбранные места из переписки с друзьями*

До сих пор я пытался измерить мощь идеологии, с которой были связаны Пушкин, Лермонтов и Гоголь, акцентируя внимание на ее способности отсрывать от себя другие стили речи и связанные с ними социальные слои (бюрократический, церковный, купеческий). Но едва ли менее показательным был факт вторжения речи светского общества вместе с сопутствующими ей нормами поведения в сферы, исконно занимаемые иными стилями речи, особенно в церковную и бюрократическую, учитывая изначальную непроницаемость этих областей культуры.

С 1790-х годов изысканный «новый стиль» начал успешно отвоевывать себе пространство в канцеляриях, где когда-то процветал особый, специфический язык («приказный»). Так, Ивана Дмитриева — поэта, основного корреспондента Карамзина, бу-

душего министра юстиции — высоко ценили именно за светские качества: чистоту и приятность языка его официальных писаний<sup>46</sup>. Пушкин позже пародировал канцелярский стиль в одном дружеском послании (XIII, 210—211, 14—15 августа 1825 г., В. Л. Пушкину); однако свою собственную официальную переписку он вел по-французски, а записку о воспитании для Николая I (1826) написал в стиле, практически свободном от официальных формулировок. Будущий государственный деятель М. М. Сперанский, несмотря на семинарское образование, написал «Правила высшего красноречия» (1792), установки которых современные ученые находят чрезвычайно близкими к «новому стилю»<sup>47</sup>. С этого времени провинциальные и мелкие чиновники, выражающиеся канцелярским языком, могли быть уволены как «полуграмотные» вышестоящими начальниками, которые придерживались других языковых позиций, как, например, Сперанский<sup>48</sup>. В то же время посещение салонов и других дружеских сообществ, где культивировался «новый стиль», могло способствовать продвижению по службе.

Бюрократизм всячески изгонялся из светского общества, поскольку идеология последнего требовала от его членов забыть о недавнем историческом прошлом данной социальной группы, дворянства, которое в начале XVIII века было переформировано в класс государственных служащих<sup>49</sup>. Принадлежность к русской знати в ту пору обуславливалась достижением определенного чина в «Табели о рангах», учрежденной Петром I в 1722 году. Хотя в 1762 году дворяне были освобождены от обязательной государственной службы, а в 1785 году им была дарована Жалованная грамота и после преобразований XVIII века дворянское звание стало наследственным и могло принадлежать лицам, не числящимся на государственной службе (этот факт был признан Уложением 1833 г.), служба, однако, предоставляла возможность выбиться в знать. И тем не менее образованное, ориентированное на Запад дворянство почитало службу честью, гражданским долгом и привилегией (а не возможностью выслужиться) — отношение, более свойственное старинной, владеющей землями английской или французской аристократии; такое отношение к службе ярче всего проявлялось именно в презрении к канцелярскому языку.

Итак, большинство знатных дворян продолжало служить в армии или в бюрократическом аппарате, рассматривая службу самодержавию как одну из главных своих привилегий. И потому эти знатные дворяне препятствовали введению обязательного образования и университетским реформам, т. е. тем прави-

вительственным мерам, которые бы позволили лицам недворянского происхождения поступить на государственную службу и сделать карьеру<sup>50</sup>. В течение всего интересующего нас периода на государственной службе, особенно в столице, в преобладающем числе состояли русские дворяне и иностранцы благородного происхождения<sup>51</sup>. Чины, награды и другие знаки императорского благоволения продолжали привлекать дворян до такой степени, что Гоголь в них, а не в любви видел «электричество» драматической интриги (V, 142).

Но общество настойчиво стремилось осуществлять службу согласно собственным правилам. Дух этих правил хорошо выразил Грибоедов—Чацкий в знаменитом каламбуре: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Чувство гражданской ответственности, обострявшееся в ситуации национального кризиса (например, во время войны 1812 года), превращало службу в дело чести. Но честь предполагала независимость характера. Поэтому графа А. Х. Бенкендорфа, несмотря на его благородное происхождение и высокий чин, третировали в высшем свете за его должность и низкие поступки<sup>52</sup>. Карамзин, который дважды отказался от губернаторства, чтобы сохранить за собой столь любимый им пост историографа, выказал более лояльное отношение к государственной службе, отмеченное как духом независимости, так и чувством ответственности перед нацией<sup>53</sup>. Демонстративный отказ от службы также мог поддерживать в дворянине чувство личного превосходства над официальной иерархией, и карательные меры Николая I в связи с попытками Пушкина и Лермонтова выйти в отставку свидетельствовали, что подобные умонастроения были хорошо известны императору. Дуэль, которая для дворянина была альтернативой суду, представляла собой, по мысли Ледницкого, еще более крайнюю степень уклонения от бюрократических процедур<sup>54</sup>. Высокое чувство гражданской ответственности, которое влекло знатных дворян на государственную службу, временами приводило и к тому, что те же самые дворяне могли променять службу на дебаты в салонах или дружеских кружках, или на реорганизацию своих деревенских владений, или даже (как это было с декабристами) на политический заговор.

Идеология общества позволяла дворянину не принимать всерьез его положение на государственной службе или рассматривать это положение всего лишь как одну из ролей, каковую *honnête homme* \* был волен избрать. Выход дворянина в отставку через несколько лет после поступления на гражданскую или

---

\* Честный человек (*фр.*).

военную службу было явлением распространенным: так поступил Гоголь и пытались сделать Пушкин и Лермонтов. Статистические данные за 1811 год показывают, что 112 200 дворян жили в русских городах, нигде не служа, т. е. вели себя, как герои «Евгения Онегина» и «Мертвых душ»<sup>55</sup>. В 1843 году, несмотря на то что Николай I настаивал на обязательности пожизненной, бессрочной службы, около трети столичных дворян нигде не служили<sup>56</sup>. Тот же, кто служил и достиг определенного уровня, как, например, герой лермонтовского романа, находил свои обязанности не слишком обременительными. На рубеже веков день офицера начинался рано — проверкой в шестом часу утра, — но заканчивался к полудню; штатский чиновник появлялся в своей канцелярии позже и заканчивал службу в час дня<sup>57</sup>. В мрачное царствование Николая I рабочий день продолжительностью в три или четыре часа был еще довольно обычным, хотя в канцеляриях, где более добросовестно относились к делу, требовалось восьмичасовое «присутствие»<sup>58</sup>.

Общество не только указывало, должен или не должен дворянин служить или как долго и как добросовестно он должен нести службу, но также и где он должен служить. Мода устанавливала иерархию полков (кавалерийские, например, ставились выше пехотных; гвардейские — выше армейских) и гражданской службы (дипломатическая ценилась выше прочих). «Архивны юноши» — группа молодых литераторов — пользовались престижной синекурой в московских архивах Министерства иностранных дел. И, влияя на язык и состав государственных служащих, светское общество оставляло за собой право определять свой собственный состав, как мы это видели в случае с Бенкендорфом. Иерархия чинов в обществе не всегда совпадала с иерархией служебной; проводив толпу сенаторов, Карамзин сообщил Пушкину, что ни один из них не принадлежит к «хорошему обществу»<sup>59</sup>.

Наряду с бюрократической другая культурно-лингвистическая зона — русская православная церковь — тоже оказалась проницаемой для языка и манер светского общества, несмотря на барьеры, поставленные образованием, ориентацией на Запад и знатностью, барьеры, из-за которых в конце XVII века служители церкви, духовенство, сделались отдельной кастой, особой субкультурой в составе русского общества<sup>60</sup>. В этой связи бесполезно будет вспомнить, для сравнения, что приходскими священниками англиканской церкви часто становились млад-

шие сыновья и бедные родственники земледельческой знати, как, например, Эдмунд Бертрам в романе Джейн Остин «Мэнсфилд Парк» (1814), представители знаменитых родов занимали ключевые посты в Римской католической церкви. Но в России дворяне очень редко вступали в белое или черное духовенство, ибо это влекло за собой утрату дворянского звания и целый ряд трудностей правового, экономического и социального характера. Кандидаты в российское духовенство учились в семинариях, предназначенных для детей священников, а дворяне — до того, как в 1820-х годах университеты сделали социально респектабельными, — воспитывались дома, в военных училищах или частных пансионах. Духовные лица изучали церковнославянский язык, которого в свете старались избегать, а в старших классах — латынь, в память о начале вестернизации России в XVII веке. Образованные, ориентированные на Запад дворяне изучали современные языки, в первую очередь французский, но также (в порядке убывания) немецкий, итальянский и английский. Латынь им была ни к чему, во всяком случае торжественный, ораторский латинский язык, каким пичкали учеников в семинариях. Автор-рассказчик в «Евгении Онегине» подчеркивает это резким хиазмом:

Читал охотно Апулея,  
А Цицерона не читал.  
(8 : 1)

Главный герой романа, находя, что латынь «из моды вышла», поступает точно так же (1 : 6).

Закончив обучение, дети священников тоже принимали духовный сан или занимали низшие должности в провинциальных канцеляриях; иногда они продолжали образование и становились юристами, врачами или учителями, приобретая профессии, которыми дворянство пренебрегало<sup>61</sup>. Дворянство тяготело к военной службе, к важным гражданским должностям в столицах или к жизни в своих поместьях. Позже, в 1820-е годы, когда начинает сказываться влияние новых эстетических школ (особенно немецкого идеализма), университетские профессора из духовной среды (такие, как Раич или Надеждин) сделались важными распространителями культуры и стали вхожи в московские салоны и литературные кружки. Но такие случаи можно считать исключениями, и, как мы видели по недоброму отношению Пушкина к Надеждину, стезя этих людей отнюдь не была гладкой.

Но даже в более ранний период в прочной стене, разделяющей дворянскую и церковную субкультуры, появились бреши.

Некоторые священнослужители, видя растущую изоляцию своей социальной группы, попытались сравняться с дворянством, усвоив его язык и манеры. Замечательно просвещенный (во всех смыслах этого слова) митрополит Московский Платон Левшин (1775—1812) сам говорил по-французски и настаивал, чтобы семинаристы, вверенные его попечению, изучали правила поведения за столом, хорошие манеры, «благородное рвение» и — краеугольный камень идеологии общества — искусство разговора; в других семинариях воспитанников немного учили французскому и немецкому, чтобы те могли получить доступ в дворянские дома<sup>62</sup>. Была ли программа по внедрению семинаристов в светские салоны успешной, можно судить по трем романам, которые мы собрались рассмотреть: священники появляются там только на пути проезжающей коляски гоголевского героя или тогда, когда нужно похоронить дядю Евгения. Обе роли без слов.

Отметим и иного рода экспансию. Эпизод в «Евгении Онегине», когда герой возвращается из путешествия и попадает на великосветский раут в Петербурге (осенью 1824 года), гости которого подозревают, что он «щеголяет» маской «квакера» или «ханжи» (т. е. религиозного фанатика; 8: 8), высвечивает два мощнейших антипросветительских направления. Протестантизм и православный экстремизм, которые питали русскую культуру в последние годы царствования Александра, вначале сходились, а затем, в начале 1824 года, вступили в конфликт между собою, встав на путь политических интриг. С разной степенью театрализованности (образ «маски» оказывается в романе Пушкина как нельзя более кстати) и подлинного рвения еще в конце XVIII века русские вельможи начали дополнять (и подменять) преисполненное таинствами православие элементами западных религиозных систем, прежде всего франкмасонством, потом римским католицизмом, пиетизмом, учением методистов. Таким образом, в то время как некоторые православные священники пытались подражать светским манерам, многие представители высшего общества — среди них в числе первых император Александр I — были увлечены потоком религиозного мистицизма различного толка. Князь Вяземский в своей записной книжке приводит разговор на эту тему, в котором прекрасно прослеживаются активные культурные и языковые пересечения: «Во дни процветания библейских обществ, манифестов Шишкова и злоупотребления, часто совершенно не у места, текстами из Священного писания, Дмитриев говорил: «С тех пор как наши светские писатели просят в духовные, духовные стараются применить язык свой к светскому». К нему ходил один московский



священник, довольно образованный и до того сведущий во французском языке, что, когда проходил по церкви мимо барынь с кадиллом в руках, говорил им: "Pardon, mesdames" \*. Он не любил митрополита Филарета и критиковал язык и слог проповедей его. Дмитриев никогда не был большим приверженцем Филарета, но в этом случае защищал его. „Да помилуйте, ваше превосходительство, — сказал ему однажды священник, — ну таким ли языком писана ваша «Модная жена?»»<sup>63</sup>

Приверженность этого священника к новому стилю даже при отправлении пастырских обязанностей доказывает престиж и влияние подобного языка. Хотя Библейское общество в конце 1810-х годов обряжало речи и сообщения в пышную старославянскую риторику, языковые нормы западных методистов заметно вторглись в русскую религиозную жизнь благодаря активности этой организации<sup>64</sup>. Библейское общество, образовавшееся в Британии, основало свой филиал в Санкт-Петербурге с благословения и при финансовой поддержке императора, а затем распространило свое влияние по всей империи, пока в результате политических интриг не было вынуждено свернуть свою деятельность в середине 1820-х годов. Александр I, считавший церковнославянский язык преградой для понимания Библии, настаивал на ее переводе на «новый русский язык». Библейское общество исполнило волю царя, выпустив двуязычное (русско-старославянское) издание Евангелий (1818), затем русские Псалтырь и Новый Завет, которые вышли большими тиражами<sup>65</sup>. Использование национального языка в религиозных целях не ограничивалось одним лишь переводом Библии, чтение которой в частных домах не было для русской церкви столь жизненно важным, как для протестантского вероисповедания, так приглянувшегося императору. В 1823 году митрополит Филарет выпустил Православный катехизис на русском языке и был за это награжден орденом Александра Невского. Княгиня Мещерская, богатая покровительница Библейского общества, напечатала за свой счет 420 000 экземпляров религиозных трактатов, переведенных с английского и церковнославянского. Роберт Пинкертон, член Британского и Иностранного Библейского общества, активно работавший в России, так писал об этих произведениях: «Их публикация в России явилась новой эрой в том, что касается религиозных книг, ибо все дидактические и религиозные труды обычно пишутся здесь церковнославянским шрифтом и языком; то есть, когда появились эти трактаты, где использо-

---

\* Простите, сударыни (*фр.*).

вались современное письмо и современный язык, написанные к тому же простым и изящным слогом вместо застывшей схоластики прежних церковных сочинений, религия, явившись в более привлекательном одеянии, стала ближе и понятней читателям разных сословий. Лишь с появлением этих трудов Новый Завет сбросил плотное церковнославянское покрывало, которое носил с X века»<sup>66</sup>.

Книга Пинкертонa, скорее наивная, чем пронизательная, имеет для нас ценность, так как ее образность несет на себе следы влияния идеологии светского общества («привлекательное одеяние», «плотное покрывало») и его стилистических критериев («простота», «изящество»).

## ИДЕОЛОГИЯ «РАЗГОВОРА»

Важнейшее средство сохранения реальности — это беседа.

*Питер Л. Бергер и Томас Лукманн. Социальная конструкция реальности*

Рассматривая данную идеологию с точки зрения ее языковых и стилистических предпочтений, — эти два аспекта речевого употребления часто смешиваются в письменных памятниках начала XIX века, — я упомянул некоторые основные тенденции: ориентация письменного сообщения на «разговор» образованного, прозападного дворянства за счет стилей речи других сословий; постоянное подчеркивание богатства и гармоничности светского разговора; закрепление в письменной форме хорошей, искусно построенной беседы; возведение в ранг культурного арбитра «вкуса», а не установленных правил; колебание между практикой и идеалом как норма культуры; смешение стилистических и социальных оценок и всеобщее молчаливое согласие по поводу универсальной значимости этой космополитической нормы. Другие важные проявления этой идеологии — бытовое поведение, нравственные идеалы, характер социальных связей, политическая деятельность и литературная жизнь данной группы — проистекают из ориентации идеологии на разговор. Но для того чтобы перейти к анализу этих моментов, необходимо дать иное значение «разговора» не только в смысле отбора языковых стилей (как я это делал до сих пор), но и в более широком социально-психологическом контексте.

«Разговор», по блестящему наблюдению Эрвинга Гоффмана, связан не с далеко идущими планами на будущее, а с прохо-

дящим или прошедшим моментом. Его небрежность и, как правило, свободные синтаксические и семантические связи обуславливают ослабление отношений с референтом и могут оправдать и непоследовательность, и многообразные игровые приемы, с помощью которых говорящий добивается от слушателей сочувствия и понимания, одновременно маскируя и свою сущность, и свою игру от слишком пристального взгляда. Цитаты (прямые и косвенные), пословицы (как коллективная мудрость), остроты, апарты, перемена интонации и жесты — вот приемы, с помощью которых говорящий ведет свою игру и маскирует ее, если только нарушение каких-то норм не приводит к противоположному эффекту (как, например, интонации и жесты Надеждина в его беседе с Пушкиным)<sup>67</sup>.

Эта в общем-то негативная концепция разговора может показаться более применимой к одним видам общественной деятельности, нежели к другим. Разумеется, болтовня в бальной зале и запомнившиеся всем дискуссии в салоне сильно отличаются по глубине, но различия между ними скорее количественные, чем структурные. Героиня пушкинского прозаического отрывка «Рославлев» проговаривается об этом, пытаясь определить разницу между московской застольной беседой и салонными разговорами, к которым, по ее мнению, привыкла заезжая мадам де Сталь: «Как ничтожно должно было показаться наше большое общество этой необыкновенной женщине! Она привыкла быть окружена людьми, которые ее понимают, для которых блестящее замечание, сильное движение сердца, вдохновенное слово никогда не потеряны; она привыкла к увлекательному разговору высшей образованности. А здесь ... Она увидела, чего им было надобно, что могли понять эти обезьяны просвещения, и кинула им каламбур» (VIII, 151).

Неспособность Полины представить себе структурную альтернативу светскому разговору явствует уже из того, что мадам де Сталь фигурирует в этой негодующей тираде не как автор романов и пространных критических исследований, но как салонная собеседница. Особенности салонной беседы Полина фиксирует, восхваляя ее краткость («замечание», «слово»), театральность (гостя, исполняющая спектакль перед восторженной публикой) и разнообразие (блеск ума, сильные чувства). Разговор «высшей образованности», как видим, требует блестящего остроумия — русское «слово» здесь ощущается как калька с французского «mot» (ср. *bon mot* \*<sup>68</sup>). И именно эти качества — ост-

---

\* Острое слово (*фр.*).

роумие, театральность, краткость, разнообразие — старались в себе воспитать злосчастные «обезьяны просвещения».

Краткость, фрагментарность и полиморфность разговора формировали не только такие запоминающиеся явления, как салоны, литературные кружки или рауты, но и общественный водоворот в целом: череду обедов, визитов, посещения театров, случайные встречи, балы и ужины, длящиеся до рассвета. Эта полнота возможностей в культуре вестернизированной России предстает не только в искрометной первой главе «Евгения Онегина»: она звучит и в мемуарах той эпохи, включая воспоминания Сергея Аксакова об адмирале Шишкове, который, вернувшись после короткого присутствия в Адмиралтействе, уходил к себе в кабинет и «коптел» над переводами из Тассо и старинными церковнославянскими рукописями, затем съедал «диетный немецкий обед» в обществе жены-лютеранки и ее говорящих по-французски родственников, а после вступал с гостями в лингвистическую дискуссию или отправлялся с визитами или в клуб играть в карты<sup>69</sup>.

В следующей главе я детально рассмотрю возведение разговора в ранг института в русской литературе начала XIX века и важную роль, какую этот институт сыграл в тогдашнем образовании, культурной политике и государственной службе. Сейчас достаточно вспомнить мысль Юрия Тынянова о том, что ориентация на разговор (в противовес другим речевым узусам, например свойственным ораторскому искусству) способствовала оформлению общих предпочтений, характерных для того периода<sup>70</sup>. Дружеские письма, эссе, стихотворные послания, сатиры, стихи «в альбом» и другие жанры ограниченного объема, в которых могла отразиться языковая практика светского общества, поднялись на новый уровень. В соответствии с этой ориентацией на дружеский разговор в литературных текстах изменились отношения между автором и читателем: нравоучительный тон уступил место фамильярной непринужденности, которая в основном характеризует повествовательную манеру наших трех романов. Требование Пушкина, предъявленное к роману, — он должен обладать «всею свободою разговора или письма» — обобщает этот процесс (XIII, 245; письмо от 30 ноября 1825 г. А. А. Бестужеву).

## ЛИЧНОСТЬ В ОБЩЕСТВЕ

«Человек» еще совсем не значит «индивидуальность».

Ч. С. Пирс. Сущность прагматизма

Та конкретная идеология, которую я рассматриваю, с ее ориентацией на светский разговор, современному исследователю может показаться исключением из теории Луи Альтюссера о том, что задача всякой идеологии — утвердить индивидуальность как субъект<sup>71</sup>. С точки зрения стороннего наблюдателя или ученого последующей эпохи или, например, с точки зрения религиозной или постромантической, идеология светского общества навязывала его членам раздробление личности, которое мешало им сделаться цельными субъектами.

В этом, во всяком случае, я вижу исходный толчок письма будущего митрополита Филарета к его отцу, священнику: «Первая часть *науки жить в свете* есть наука быть более или менее — хамелеоном»<sup>72</sup>. Владимир Соловьев, рассуждая о Пушкине, делает сходное наблюдение, отмечая, что тот более, чем кто-либо другой, воплотил эстетический потенциал этой идеологии: «У Пушкина такого господствующего центрального содержания личности [как у Байрона и Мицкевича. — У. Т.] никогда не было; а была просто живая, открытая, необыкновенно восприимчивая и отзывчивая ко всему душа — и больше ничего»<sup>73</sup>.

Из этого и из целой серии подобных замечаний о национальном поэте России и о времени, в котором он жил, мы можем вывести важную черту: культурное изобилие, к которому стремилось общество, участие в светском водовороте требовали от светского человека значительной приспособляемости и широкого диапазона ролей. От членов светского общества ожидался не только многообразный выбор костюмов, качеств, личностных характеристик и стилей языка на разные случаи жизни, от них требовалось также, чтобы они подстраивали и разговоры, и письма к характеру собеседника или корреспондента. Идея-фикс была бы серьезным недостатком разговора, что обыграл Сенковский в своей «Теории образованной беседы»<sup>74</sup>. Потенциальная способность этой нормы поведения вдохновлять людей на обман скоро сделалась важнейшим источником литературных сюжетов, особенно для Гоголя, но первоначально такое умножение «личностей» воспринималось не как отсутствие искренности, а как высоконравственное поведение, необходимое для об-

щественного согласия <sup>75</sup>. Тем не менее удачная характеристика, данная обществу Жуковским, — «обширный театр, где всякий есть в одно время и действующий, и зритель» — получает важное развитие в тезисе Эрвинга Гоффмана о том, что спонтанный разговор в общественном плане представляет собой сцену для спектакля, который отличается от театрального не столько по существу, сколько степенью вымышленности и предварительной сформулированности <sup>76</sup>.

Разумеется, каждая культура требует от каждого из ее носителей разнообразия как моделей поведения, так и «личностей». По мысли Уильяма Джеймса, каждый человек имеет столько различных социальных «личностей», сколько существует групп людей, чьим мнением он дорожит <sup>77</sup>. Но русская жизнь того периода, с ее слабой активностью, вечно меняющейся модой, избытием иностранных образцов и ориентацией на разговор, довела это умножение личности до высшей степени, что более всего зависело от утверждаемой идеологией светского общества необычайной сложности субъекта: то был *honnête homme* («честный человек», как это перевел Пушкин; X, 132 и XI, 57) — личность разнообразных, но уравновешенных настроений, эмоций и интересов, способная играть различные роли. Эта норма касалась всякой деятельности, верования или занятия, которые без того могли бы занять главенствующее положение в ущерб разнообразию: радикализм в политике, романтический национализм, байронический сплин, культ чувств, протестантство или литературные занятия, — и сводила их все к отвлеченным ролям, препятствуя тем самым любой специализации. Многие примеры показывают зависимость русских людей той эпохи от такой сложносоставной нормы. Любимый журнал Карамзина («*Moniteur*») назвал его «*l'honnête homme avant le savant*» \*<sup>78</sup>. Фаддей Булгарин, известный полицейский агент и журналист, боролся за подъем престижа литературной профессии в России, но не зря обозначил эту профессию последней, подписываясь под очередным доносом как «человек, дворянин и литератор»<sup>79</sup>: Славянофил Алексей Хомяков предстает из мемуаров Кошелева как неспециалист, могущий поддержать беседу с любым специалистом <sup>80</sup>. Еще в 1830-х годах эта социально-психологическая норма препятствовала не только развитию профессиональной литературы, но даже постоянным занятиям ею светского дилетанта. Вспоминается в этой связи опасение Жуковского, что авторское тщеславие может сделать писателя несносным для общества.

---

\* Честный человек, а уж потом ученый (*фр.*).

Как и другие общественные установки эпохи, эта норма была представлена в виде эстетических программ. Ожидалось, что поэт-дворянин, используя разнообразные жанры, будет распределять выражение разных чувств между разными элементами жанровой системы: проявит патриотический пыл в одах, меланхолию в элегиях, язвительное остроумие в эпиграммах, дружескую заботу в приятельских посланиях и любовные чувства в мадригалах. Определение юмора, данное Вильгельмом Кюхельбекером, обнаруживает более детальное, чем у других поэтов-любителей, знакомство с немецкой эстетикой и шиллеровской концепцией гармонической личности. Тем не менее нарисованный им образ человека, обладающего чувством юмора, своей многогранностью, уравновешенностью и независимым образом мыслей соотносится с нормой "honnête homme": «Что такое *humour*? Понятия не совершенно ясные всего лучше определяются отрицаниями; итак: *humour* не есть просто насмешливость, не есть одно остроумие, не есть *vis comica* \* без всякой примеси; *humour* не выражается исключительно ни прямою сатирею, ни ирониею; насмешник, остряк, комик холодны, их обязанность, ремесло их — устраняться, избегать чувства; сатирик-саркастик ограничивается чувством гнева, негодования. Юморист, напротив, доступен для *всех* возможных чувств; но он не раб их: не они им, он ими властвует, он *играет* ими, — вот чем он с другой стороны отличается от элегика и лирика, совершенно увлекаемых, поработаемых чувством; юморист забавляется чувствами и даже над чувствами, но не так, как чернь забавляется над теми, над которыми с грубою и для самой себя неприятной надменностью воображает превосходство свое; но как добрый старик забавляется детьми, или как иногда в дружеском кругу трунишь над небольшою слабостию приятеля, которого любишь и уважаешь. Юморист вовсе не пугается мгновенного порыва; напротив, он охотно за ним следует, только не теряет из глаз своей над ним власти, своей самобытности, личной свободы. *Humour* может входить во все роды поэзии: самая трагедия не исключает его...»<sup>81</sup>

В 1832 году, когда Кюхельбекер писал эти строки, строгая иерархия жанров, бытовавшая в русской литературе 1810-х годов, уже уступала место другим, более обобщенным системам, характерным для европейского романтизма <sup>82</sup>. Тем не менее русские писатели продолжали работать в необычайно разнообразных жанрах, включая роман, прежде пользовавшийся сомнитель-

---

\* Комическая жилка (лат).

ной репутацией. Наши три романиста, например, писали не только большие прозаические произведения, но также стихи и драмы. Гоголь и Пушкин занимались еще историей и выступали с литературной критикой, как до них — Карамзин. Все три писателя, каждый по-своему, сочетали чувство личной свободы, на которое им давала право анализируемая идеология, с открытостью, с приятием любых эстетических открытий, сделанных ими в процессе изучения возможностей русского языка и космополитической светской культуры, к которой они принадлежали.

Нарушение нормы *honnête homme*, дилетантизма, будь то в общественной жизни или в литературной деятельности, влекло за собой риск сделаться посмешищем, и риск этот, пусть не столь страшный, как методы последующего контроля над культурой в России, явился, тем не менее, мощной подавляющей силой в аристократической среде, как то отметила мадам де Сталь, пионер психологизма <sup>83</sup>. На практике общество истолковывало нарушение идеальной разносторонности как педантизм, странность или — в крайних случаях — безумие <sup>84</sup>. Адмирал Шишков, всецело занятый своими этимологическими изысканиями и защитой церковнославянского языка, сделался предметом насмешек не только со стороны литературных противников, но и в кругу семьи <sup>85</sup>. Когда Жуковский стал писать баллады (занятие само по себе подозрительное), исключив все иные жанры, и друзья, и враги бросились его пародировать, даже на театральных подмостках, как, например, А. А. Шаховской в комедии «Урок кокеткам, или Липецкие воды» (1815). Таким образом, комедии и сатиры того времени укрепляли идеал *honnête homme*, выставляя всякие эмоциональные, интеллектуальные, поведенческие и стилистические эксцессы на осмеяние. Даже деятельность, приемлемая для *honnête homme*, — поэзия, научное ведение хозяйства в деревне (основанное на европейском опыте), военная служба или увлечение французской культурой — становилась смешной, если занятия эти выходили за привычные рамки. Через двадцать лет после постановки пьесы Шаховского Гоголь в одной из своих программных статей все еще станет призывать драматургов обращаться к «современным страстям и странностям» (VIII, 182).

Реакция публики на блестящую комедию Грибоедова «Горе от ума» (1823) свидетельствует о том, какую власть над умами возымела идея разносторонности. Когда представленное в пьесе московское высшее общество объявляет умного, но неистово увлеченного своей идеей главного героя «сумасшедшим», риторика пьесы оборачивается против этого общества, подчеркивая



лицемерие, порочность, меркантильность и легковерие его членов. Но Пушкин, прочитавший пьесу в рукописи, все же оценил ее согласно социально-психологическим нормам светского общества и упрекнул героя Грибоедова за отсутствие «первого признака умного человека — с первого взгляду знать, с кем имеешь дело» (XIII, 138), и соответственно строить свои речи. В записной книжке князя Вяземского содержится схожая оценка этого персонажа, данная в социально-психологических терминах: «...лицо в обществе, каков Чацкий на сцене, было бы, со всем остроумием и велеречием своим, невыносимо тяжелым и скучным»<sup>86</sup>.

Не только комедия и сатира, но и другие эстетические формы, создаваемые членами общества, зависели от нормы *honnête homme*. В эпиграммах осмеивались случаи отклонений от этой нормы, а искусство сочинять их предстает как высоко ценимое обществом и в «Евгении Онегине», и в «Герое нашего времени». В «Мертвых душах» эпиграммы появляются как неизбежный атрибут быта. Хотя в большинстве случаев эпиграммы не подлежали публикации, они широко распространялись в обществе. Словесные карикатуры, рисующие несоразмерные увлечения, эксцессы и проявления неуравновешенности, украшают письма и дневники той поры<sup>87</sup>. Тем временем подлинные, визуальные карикатуры появляются во всем своем блеске в записных книжках, рукописях и альбомах; в «Евгении Онегине» воздается должное одному из петербургских мастеров этого искусства, графу Сен-При (8 : 26). Герой романа, упражняющийся в других светских искусствах, ограничивается мысленными карикатурами на гостей, что собрались на день рождения героини (5 : 31). И каждый раз подчеркивается, что объекты этих карикатур подвергаются нападкам из-за своего поведения, а не просто из-за внешнего облика.

Подобный взгляд на личность, которая оценивается исходя из сложной поведенческой нормы, не только раздроблял социальный субъект, но и препятствовал анализу внутренней жизни, не говоря уже о тех глубинах души, в которые проникла литература более близких нам периодов. Лидия Гинзбург в результате анализа «документальной» прозы Вяземского, Пушкина, Грибоедова и других писателей того времени приходит к выводу, что внутренняя жизнь, душа оставалась делом настолько частным, что не существовало возможности закрепить ее движения в словесных формах<sup>88</sup>. Разными способами Пушкин, Лермонтов и Гоголь отображают наличие этой лакуны в своих романах, а интеллектуалы 1830—1840-х годов начинают уснащать

свои письма глубоким самоанализом. В предисловии к переводу романа Константа «Адольф» (1831) Вяземский еще отмечает поразительное отклонение от нормы, каким представляется рефлектирующий главный герой <sup>89</sup>. Но даже те из русских деятелей культуры, кого в начале XIX века интересовали проблемы внутренней жизни, говорили о них, используя назидательные общие места и описывая разрозненные, мимолетные эмоции. Умение выразить внутреннюю сущность личности оставалось далеко за пределами языка и культуры. Белинский, лидер следующего поколения интеллектуалов, проницательно заметил, что «личность у нас еще только наклеивается» <sup>90</sup>.

## УЛУЧШЕНИЕ МАНЕР

...Язык и словесность суть не только способы, но и главные способы народного просвещения...

*Н. М. Карамзин. Речь, произнесенная на торжественном собрании Императорской Российской Академии 5 декабря 1818 года*

Правила светского общения и разговора, которые отлились в формы искусства, поведения и в образ личности, принадлежащей к этой культуре, сделались также краеугольным камнем светской системы нравственных правил, направленной на общественное согласие и улучшение манер. Раздробление личности, ужаснувшее сторонних наблюдателей, таких, как Соловьев или митрополит Филарет, членам общества казалось необходимым условием такого согласия. В статье «Об учтивости и хорошем тоне», которую Карамзин опубликовал в своем «Вестнике Европы», избыточная забота о самом себе, эгоизм предстает как «истинный враг общества и всех его учреждений»; этот отрывок, переведенный с французского, призывает читателей: «...бойся отличаться от людей и не желай казаться лучше других» <sup>91</sup>.

Литература, понимаемая как активные занятия словесностью, играла важную роль в этом процессе социальной гармонизации, в первую очередь исправляя нравы с помощью комедии и сатиры, а также — косвенно — на примере достойной подражания собственной благовоспитанности. Воспитать, привить хороший вкус сделалось нравственной целью литературы и литературной критики. Поэтому такие писатели, как Карамзин и Жуковский, тщательно избегали в своей критике малейшего оскорбительного намека. В конце концов Карамзин вообще отказался критиковать современные произведения, чтобы не расхо-

лаживать их авторов-любителей и не возобновлять вульгарных склок, омрачавших литературную жизнь предшествующего столетия как в России, так и во Франции или Англии<sup>92</sup>. Жуковский, сделавшийся через несколько лет издателем журнала Карамзина, старательно обосновал право на критику отдельных произведений, подводя этот жанр под эгиду моральной философии: критика помогает сформировать моральное чувство, поскольку привлекает внимание к прекрасному в искусстве, которое является аналогом добру (нравственной красоте) в природе<sup>93</sup>.

Возможно, ни одно из произведений той эпохи не отразило в большей мере идею гармонизации общества и улучшения манер, чем эссе декабриста Александра Корниловича «О первых балах в России», опубликованное в альманахе «Полярная звезда» в 1823 году и появившееся год спустя в другом альманахе — «Русская старина». Боевой офицер, который позже сделает отважную попытку сплотить повстанцев на Сенатской площади, облек свое прославление балов в форму, идеологически сочетающуюся с этой изысканной темой: изящное, непринужденное письмо к молодой даме<sup>94</sup>. Это послание включает в себя всеобъемлющий взгляд на ритуальные связи. Социальные различия, экономический статус, чины государственной службы, даже пол и национальность исчезают или трансформируются на балах XVIII века, связывающих всех участников в одно гармоничное общество. Люди незнатного происхождения танцуют с членами императорской фамилии, забывая о своем чине; русские, которых обучили танцевать шведские военнопленные, позже приглашают побежденных французских офицеров в палатку, сооруженную для танцев; императрицы танцуют и западные менуэты, и русские народные танцы; женщины переодеваются в мужские платья и наоборот. На подобных празднествах имеют место и азартные игры, такие, как карты или шашки, но неизбежное разделение на победителей и проигравших не подрывает (во всяком случае, в идеализированном изображении Корниловича) всеобщей гармонии и наслаждения<sup>95</sup>.

Эти балы, «ассамблеи», введенные в России Петром Великим как одно из орудий его ориентированной на Запад политики, со временем все меньше и меньше поддаются регулированию свыше, что и показывает хроника Корниловича, повествующая о более позднем периоде. Стихия карнавала начинает уничтожать иерархические преграды, особенно когда стали даваться частные балы. Биография Пушкина, однако, напоминает нам, что двор не до конца отказался от упорядочивающих возможностей церемониалов: пока осужденный декабрист Корнилович оканчивал свою

недолгую жизнь в тюрьме и ссылке, поэту поставили на вид, что он не надел на какое-то придворное торжество унизительный камер-юнкерский мундир. Тем не менее послание Корниловича, в отличие от статьи Жуковского о писателе в обществе, не включает в себя идеологически противоречивых точек зрения, так как речь светского общества соткана из однородных нитей хороших манер, красоты и нравственности.

## ВОССТАНИЕ В ОБЩЕСТВЕ

...И у Рылеева собирались нередко литераторы и многие из близких его знакомых и друзей. Тут, кроме вышепоименованных [А. А. Бестужев, Корнилович, Греч. — У. Т.], бывали: Вильгельм Карлович Кюхельбекер, товарищ Пушина по лицу, Фаддей Венедиктович Булгарин, Федор Николаевич Глинка, Орест Сомов, Никита Михайлович Муравьев, князь Сергей Петрович Трубецкой, князь Александр Иванович Одоевский и многие другие... Беседа была оживлена не всегда предметами чисто литературными; нередко она переходила на живые общественные вопросы того времени. <...> Наталья Михайловна как хозяйка дома была внимательна ко всем...

*Воспоминания князя Е. П. Оболенского*

Сам факт появления статьи Корниловича в альманахе, издаваемом двумя выдающимися участниками важнейшего политического движения эпохи — А. А. Бестужевым и К. Ф. Рылеевым, указывает на близость этого сложного феномена к повседневной жизни и идеологии светского общества. В топографическом и архитектурном выражении наиболее наглядно реализует эту близость великолепный особняк Лавалей, в котором собирались декабристы. Взаимоотношения между их политической и иной общественной деятельностью были в течение десятилетия до восстания чрезвычайно расплывчатыми, поскольку внутри движения по этому вопросу не существовало единой позиции. Если вспомнить, что участники заговора и сочувствующие ему жили на территории от Балтийского моря до Кавказа, придерживались различных политических убеждений, от республиканских до конституционно-монархических, примыкали к разным лите-

ратурным течениям, от классицизма до романтизма, призывали поочередно к таким несовместимым политическим тактикам, как открытая пропаганда и цареубийство, и являли собой как обедневшее дворянство, так и дворянство просвещенное, ориентированное на Запад, которое я называю «обществом», то нечеткая позиция по отношению к повседневной светской жизни несколько не удивляет <sup>96</sup>.

И все же Северное общество с центром в Санкт-Петербурге было более аристократическим по своему составу, придерживалось более умеренной программы политических преобразований и проявляло большую приверженность к социально-эстетическим формам великосветской жизни, чем Южное. Соответственно, и динамика северной группы больше зависела от ее отношений с обществом. Ее члены, выходцы из лучших семейств, принадлежали к важнейшим литературным группировкам («Арзамас», «Зеленая лампа» и «Вольное общество любителей российской словесности») <sup>97</sup>, посещали театры, салоны и балы; беседовали на модные темы, касающиеся политической экономии и истории, и, за редкими исключениями, служили в престижных полках или занимали почетные места по гражданскому ведомству. Устав Союза благоденствия (1818—1821), предшествовавшего Северному обществу (1822—1825), обязывал своих членов открыто вращаться в сферах, близких к высшему свету, и закреплять просвещенные понятия о благотворительности, образовании, правосудии и национальной экономике <sup>98</sup>. Эта легальная деятельность вовсе не служила ширмой для подпольной работы, как в более поздних революционных организациях, но считалась направленной на оздоровление общества. Таким образом, общественная деятельность (во всяком случае, разговоры о ней) являлась одной из ролей, какие, согласно светской идеологии, было позволительно исполнять дворянину. В самом деле, стремление Северного общества ослабить давление правительства, ограничить власть самодержца и предоставить более широким социальным кругам доступ к образованию за счет сравнительно небольшого ущемления дворянских привилегий выражало ту же самую независимость по отношению к власти, которая отмечала самый язык светского общества <sup>99</sup>.

Иногда сама логика этой независимости уводила декабристов и людей, близких к ним, за пределы условностей светского общения. Называя вещи своими именами (вместо того чтобы использовать светские парафразы), культивируя легкую скабрёзность, а позже и непристойность (в «Арзамасе» и «Зеленой лампе»), уклоняясь от женского общества ради серьезных заня-

тий или отказываясь играть в карты и танцевать на балах, декабристы так или иначе бросали вызов существующему положению вещей и производили более серьезные перемены в обществе, чем те, что могли быть достигнуты постепенным улучшением манер <sup>100</sup>. Писатели, близкие к движению, такие, как Грибоедов, стали направлять сатиру против самого общества; другие — создавали героические образы, более воинствующие, нежели *honnête homme*, чувствительный человек или денди, точно так же как оды и размышления на исторические темы (думы) начали оспаривать первенство у элегий и мадригалов.

Но столичные декабристы нуждались в социальных условиях и идеологии светского общества, чтобы, прибегнув к культурному острашению, бросить ему свой вызов. Так или иначе, они должны были являться на балы, чтобы не танцевать там, изучать принятые в обществе правила, чтобы поступать диаметрально противоположным образом, и наконец, они вносили свой вклад в театрализованность светского поведения, разыгрывая сцены новой римской добродетели, которые скорее подкрепляли образ *honnête homme* с его стоицизмом и самообладанием, чем противоречили ему <sup>101</sup>. Из выводов Марка Раеффа, касающихся позиции декабристов, явствует, что они постоянно проецировали просвещенную дворянскую идею независимости на все слои российского общества: «Сейчас нам ясно, что все критические выпады декабристов сосредоточивались на одной-единственной основной черте русской ситуации, источнике всех зол: отсутствии прав личности и уважения к ней, к ее достоинству, чести, собственности, работе, даже жизни. Главной причиной такой ситуации было самодержавие и фантастический произвол его слуг. Естественно (!), это касалось в первую очередь крепостного крестьянства, но было одинаково справедливо и для городского населения. А важнее всего то, что это затрагивало также знать и образованную элиту» <sup>102</sup>.

Такая проекция идеологически станет особенно отчетливой, если мы перевернем высказывание Раеффа и прочитаем иерархию сверху вниз: образованная элита, знать, городское население (еще не буржуазия в западном смысле), крестьянство.

Светское общество, между тем, также играло свою роль в этих взаимоотношениях, предоставляя подмостки для демонстрации гражданской добродетели, воспринимая декабристские интересы в области истории и экономики и дозволяя определенную меру мятежности. Для этих целей пушкинский Евгений Онегин непременно читал Адама Смита, знал на память соответствующие анекдоты и учился «поговорить о Ювенале»

(1:6—7). Гоголевский Чичиков нашел путь к сердцу провинциального светского общества, выдавая себя за человека, который «претерпел на службе за правду» (VI, 13), а путешествующий автор-рассказчик в романе Лермонтова тоже смутно намекает на что-то подобное<sup>103</sup>. Другому пушкинскому герою его корреспондент впоследствии напомнит: «Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы не снимая шпаг — нам было неприлично танцевать и некогда заниматься дамами» (VIII, 55; «Роман в письмах», 1829).

Такие интеллектуальные интересы, часто поверхностные, скоро остались в прошлом. Тот же самый вымышленный корреспондент продолжает: «Честь имею донести тебе, теперь это всё переменялось. Французский кадрили заменил Адама Смита...» (VIII, 55). Это легкомысленное замечание можно было бы поставить эпиграфом к жестокой картине: партию декабристов, закованных в кандалы, везут из Петербурга мимо дома Кочубея, откуда доносится музыка и веселые отзвуки бала<sup>104</sup>.

Тем не менее связи декабристов со светским обществом почти не прервались после поражения заговора. Скорый суд над сотнями молодых людей, из которых лишь немногие были старше сорока, потряс столицу. Редкий член светского общества не обнаружил, что его сын, муж, родственник или друг находится среди декабристов.

Новый император, Николай I, лично допрашивал заключенных, искусно применяя тяжелую артиллерию светской беседы (полиморфизм, скрытую язвительность, пронизательность в анализе собеседника). Представление Анатоля Мазура о Николае I как о «царственном хамелеоне» напоминает метафору, которую митрополит Филарет приложил к светскому обществу в целом<sup>105</sup>. П. Е. Щеголев приводит следующий анализ поведения императора: «Напряженно волнуясь, ждал их в своем кабинете царь и подбирал маски, каждый раз новые для нового лица. Для одних он был грозным монархом, которого оскорбил его же верноподданный, для других — таким же гражданином отечества, как и арестованный, стоящий перед ним; для третьих — старым солдатом, страдающим за честь мундира; для четвертых — монархом, готовым произнести конституционные заветы; для пятых — русским, плачущим над бедствиями отчизны и страстно жаждущим исправления всех зол. А он на самом деле не был ни тем, ни другим, ни третьим: он просто боялся за свое существование и неутомимо искал всех нитей заговора, с тем чтобы все эти нити

с корнем вырвать и успокоиться»<sup>106</sup>.

Этот спектакль, достойный науки оболъщения, которую презвошел Евгений Онегин (1 : 8—12), или ужимок гоголевского Чичикова в обществе города N (VI, 17—18), был не менее успешным, чем описанные в литературе. Многие декабристы, смягчившись в суровых условиях заключения, снова вспомнили социальные роли, которых до конца так и не оставляли, — отца, сына, друга, государственного служащего, верного присяге русского офицера — и поддались на лицедейство царя и тех следователей и судей, с которыми их связывали разнообразные личные, общественные и служебные узы.

Легенды, которые вскоре родились вокруг заточенных декабристов, обычно умалчивали об их поведении на допросах, где их уязвимость как членов светского общества проявилась ярче всего. Пять казней, жестокая каторга и смертоносные переводы военных в действующие части, а также образ жизни сосланных декабристов в Сибири, их близость к местному населению и служение ему — сделали из них мучеников как в народном сознании, так и в глазах историков движения<sup>107</sup>. Если иметь в виду, что христианские мученики часто описывались как молодые патриции, готовые пожертвовать всем ради своей веры, слово это казалось напоенным особым очарованием.

Но венец «мучеников», который русские люди столь щедро дарили многим на протяжении всей своей истории, не может скрыть от нас, до какой степени декабристы воплощали в себе идеологию светского общества с его понятиями о независимости и об улучшении общества. Английский путешественник, который встретился с группой декабристов после того, как они вынесли десятки лет каторги, физических лишений и душевных тягот, следующими словами отдал должное светскости, которую они принесли с собою на берега Ангары: «Во времени моего приезда в Иркутск в городе еще оставалось шесть ссыльных, а именно: князь Волконский, князь Трубецкой и полковник Поджио с семьями; с ними вместе были П. А. Муханов и два брата Борисовых. Они составляли лучшее общество Иркутска, и самые приятные дни, какие только я провел в Сибири, были те, когда я наслаждался общением с этими людьми. Они сейчас живут в комфорте, бывают в свете и собирают вокруг себя все самое лучшее, что только есть в Иркутске. В молодости княгиня Трубецкая провела несколько лет в Королевстве [Великобритании. — У. Т.]. То была умная, высокообразованная женщина, посвятившая все силы воспитанию своих трех дочерей и юного сына: она первая последовала за мужем в Сибирь»<sup>108</sup>.



Здесь на пороге смерти (княгиня Трубецкая), безумия и самоубийства (Андрей Борисов), за три тысячи миль от особняка Лавалей декабристы остались верными искусству беседы, космополитизму и идеалам воспитания светского общества.

Восстание декабристов представляет собой самое мощное и бескомпромиссное политическое проявление идеологии этого общества, выражение ее, столь прямое, что многие другие представители того же самого общества отвернулись от нее, ужаснувшись пролитой крови и разговорам о цареубийстве. Жена Карамзина, хозяйка известного салона, очень живо излила свой ужас и отвращение: «...Que le ciel nous préserve de ces benefacteurs de l'humanité qui passent sur le corps de leurs mères, de leurs femmes, pour parvenir je ne sais à quelles chimères!»\*<sup>109</sup>. Тем не менее, социальные и интеллектуальные связи между светским обществом и подавленным заговором продолжали возбуждать подозрения Николая I и его приспешников еще несколько десятилетий после восстания. Религиозное экспериментаторство, политические размышления и космополитизм, сделавшиеся возможными благодаря светскому стилю общения, встретили прямой и сознательный отпор в официальной идеологической формуле «Православие, Самодержавие, Народность», которую советники Николая I предложили как раз в те годы, когда Пушкин, Лермонтов и Гоголь писали свои романы <sup>110</sup>.

В то же самое время на идеологию светского общества были предприняты еще более мощные атаки с другой стороны, поскольку она не могла отвечать культурным потребностям нового поколения российских интеллигентов: честолюбивых профессиональных писателей, студентов университета, низших чинов государственной службы и выходцев из духовенства, — большинству из которых свободный доступ в общество был прегражден. И все же идеология, воплощенная в языке, поведении, самосознании, искусстве, этике русской культурной элиты не могла быть уничтожена в одночасье. К тому же негативные формы правительственного контроля — цензура, ограничение академических свобод — ориентировали культурную жизнь на салонные разговоры и дружеские кружки более, чем то было необходимо. Еще в 1830-х годах русская литература оставалась привязанной к идеологии светского общества, и это наложило свой отпечаток на литературные институты, посредством которых и в противоборстве с которыми эта литература создавалась.

---

\* Да хранит нас небо от сих благодетелей человечества, переступающих через трупы своих матерей и жен ради достижения, я уж не знаю, каких химер! (фр.)

## II

# ИНСТИТУТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Речевая продукция в любом обществе одновременно контролируется, отбирается, организуется и перераспределяется с использованием определенного количества процедур, роль которых состоит в том, чтобы противостоять силе речи, предотвратить опасность, в ней заключенную, совладать со всеми случайностями, уклониться от ее весомой и грозной матерности.

*Мишель Фуко. Слово о языке*

Литература воспринималась как институт, то есть как объективная форма общественной деятельности с установленными ролями и функциями, начиная с классической древности <sup>1</sup>. Заботы Платона о господствующей практике интерпретации текстов, или замечание Аристотеля о воздействии трагедии на публику, или пародии Аристофана в «Лягушках» — все это примеры осознания прецедентов и предсказуемого взаимодействия, т. е. тех социальных явлений, которые характеризуют институт как таковой. С тех самых времен лишь немногие интерпретаторы литературы умышленно игнорировали участие литературного труда в общественных процессах. Россия начала XIX века не является исключением, и внушительный список произведений на эту тему свидетельствует о том, что понятие о литературе как о действительном или возможном институте широко распространено: Карамзин — «Отчего в России мало авторских талантов?» (1802) и «О книжной торговле и любви ко чтению в России» (1802); Жуковский — «Писатель в обществе» (1809); Пушкин — «Беседа книгопродавца с поэтом» (1824); Гоголь — «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» (1836); Лермонтов — «Журналист, писатель и читатель» (1840). В своих статьях и художественных произведениях эти и другие авторы обраща-

лись ко всем мыслимым аспектам проблемы литературы как института: положение и роль писателя; роль читателя в литературном процессе; литературные сюжеты и язык; объединяющая роль литературы; литература и социальные проблемы (образование, досуг, мораль); литература и рынок; цензура.

Эти проблемы так часто и упорно обсуждаются, что можно усомниться, существовали ли вообще институты в литературе начала XIX века. Обоснованные жалобы русских писателей на отсутствие в их стране литературы (или же, с другой стороны, пристальное внимание критики к отдельным произведениям) проходят через весь указанный период <sup>2</sup>. Такие высказывания являются, несомненно, важными свидетельствами внимания современников к перечисленным вопросам и к тому же отражают свойственную всем людям тенденцию быть недовольными какими бы то ни было институтами и установлениями <sup>3</sup>. Но история публикации «Евгения Онегина», который читался в салонах, печатался фрагментами в элегантном альманахе и пиратски перепечатывался в журнале сомнительной репутации, заставляет по-иному взглянуть на проблему, отмечая не отсутствие институтов, а удручающее их множество. Я буду придерживаться именно такого взгляда, ибо, как показывают свидетельства и признания современников, сколь бы ни была малочисленна читающая публика, сколь бы ни было неудовлетворительным ее отношение к словесности, эта публика предъявляла к русскому писателю ряд требований, а писатель должен был выбирать между несколькими структурами, которые с полным правом могут быть названы институтами. Но перед тем как развить эту тему, я обязан подробнее осветить понятие «литературы как института», что облегчит сравнительный анализ и позволит обобщить многие ценные точки зрения, высказанные современниками и позднейшими исследователями.

В последние десятилетия литературоведы и социологи внесли важный вклад в изучение того, как зарождались институты литературы. Харри Левин подчеркнул силу традиции и обычая, а также очевидную нетождественность произведения и мира, который не столько отражается в произведении, сколько преломляется в нем <sup>4</sup>. Вильгельм Фосскамп определил жанры, в особенности роман, как «литературно-общественные институты», сосредоточив свое внимание на проблемах отбора, зарождения институтов (и их исчезновения), прототипов и функциональных заман <sup>5</sup>. Робер Эскарпи выделил институциональные роли разных агентов в современном «литературном бизнесе» (писателей, де-

ятелей просвещения, издателей, критиков, книготорговцев, покупателей) и выстроил две цепочки, две преимущественные сферы распространения литературы — «культурную» и «популярную»<sup>6</sup>. Хью Дэлциел Дункан разработал оригинальную модель дифференциации институтов литературы, в основе которой лежит природа взаимоотношений автора — читателей — критики, где критика занимает стержневую позицию (ориентируется ли она на автора? на читателей? Существует ли она вообще?)<sup>7</sup>. Петер Бюргер, в свою очередь, различает институты искусства на разных этапах (искусства придворного, буржуазного, авангарда), беря за основу их функционирование в обществе<sup>8</sup>. Реймонд Уильямс рассматривает культурные институты в связи со сдвигами в коммерческих отношениях (покровительство, цех, рынок и пострынок)<sup>9</sup>. Хотя Б. М. Эйхенбаум и не использовал термина «институт», но понятие об «общественном бытии» литературы вылилось в термин «литературно-бытовые позиции», включавший в себя многие роли и отношения, позже подробно рассмотренные Левином, Эскарпи и Уильямсом<sup>10</sup>. В важных структуралистских и постструктуралистских работах отражен более частный, но не менее значительный аспект литературной жизни: условности чтения и интерпретации<sup>11</sup>.

Каждая из этих ценных работ преследует собственные цели и соответственно выстраивает свои концепции. Тем не менее, взятые в целом, они отражают проблему, мучительную для социологии литературы: каким образом рассматривать литературу как общественный институт, связанный с исторической ситуацией и расстановкой сил, не теряя при этом из виду динамику художественного текста и непреодолимость литературной традиции. Исследования, наиболее чуткие к хитросплетениям художественных текстов и к силе традиции, как, например, работы Левина, склонны пренебрегать общественными функциями и социальной обусловленностью литературного творчества, в то время как в моделях анализа литературного процесса во всем многообразии его ролей и функций часто не учитываются крайние случаи индивидуалистического творчества (Эскарпи) или недооценивается вызов, который литературная традиция бросает индивидуальному творчеству (Дункан). Между тем всякий раз, обращаясь к зарождению институтов литературы, мы сталкиваемся с конкретной исторической проблемой, состоящей в том, что в разные периоды возникают кризисные моменты, которые касаются разных сторон литературного процесса: отсутствие или невосприимчивость читающей публики (включая критиков),

недостаточность литературных кодов или конфликтующие модели авторской позиции.

## МОДЕЛЬ

...Всякое вообще произведение искусства создается как параллель и противоположение какому-нибудь образцу.

*Виктор Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля*

Язык — одновременно и материал художественной литературы, и средство воздействия на нее общества, затронутого социальными процессами, — предполагает связь между общественными и литературными явлениями, которые как бы изолированы в трудах по социологии литературы, особенно если язык воспринимается, по Юргену Хабермасу, как метаинститут, от которого зависят все прочие общественные институты<sup>12</sup>. Но язык в таком случае должен рассматриваться не как абстрактная система правил, а как речь, осуществляемая во времени и имеющая субъект, собеседника и контекст<sup>13</sup>.

Широко известная модель коммуникации, разработанная Романом Jakobсоном, описывает все эти дискурсивные элементы. Она являет собой и аппарат для определения ролей и функций, присущих литературе как институту, для выявления перемен в литературных институтах и сравнения различных укладов литературной жизни. Я буду использовать ее для подобных аналитических, мнемонических и компаративных целей. Я не утверждаю, что эта модель в состоянии полностью объяснить все изменения, различия и культурные возможности. Все эти явления, а также коммуникативная статика, ими обусловленная, будут рассмотрены при анализе конкретных институтов, который последует (как и анализ социального функционирования отдельных институтов) за схематическим изображением модели того или иного института. Точно так же и взаимоотношения между отдельными составляющими модели Jakobсона — или отсутствие этих составляющих — будут оговариваться в каждом конкретном случае.

Согласно Jakobсону, любой речевой акт предполагает наличие (эксплицитное или имплицитное) шести факторов: адресант, посылающий сообщение адресату; контекст, с которым соотносится сообщение; код, известный адресату и адресанту, и контакт (физическое средство передачи сообщения от одного к другому и мысленная связь между ними)<sup>14</sup>. Схематически это

изображается так:

Контекст  
Адресант — Сообщение — Адресат  
Контакт  
Код

Для современной литературной ситуации эти понятия могут быть заменены соответствующими субститутами (привычными ролями и положениями данного института), хотя творческая изобретательность постоянно видоизменяет эти субституты — соавторство, документальный роман, новые контексты и прочее. Итак, для современной литературы адресантом является профессиональный писатель, а адресатом — какая-то часть читающей публики, с которой писатель вступает в контакт посредством печатных страниц. Контекст для современного писателя охватывает ряд сюжетов, на первый взгляд неисчерпаемый (куда, конечно, входит и сама литература), они, однако, отбираются и оформляются в соотношении со сравнительно устойчивыми кодами языка, жанра и культуры, а также с быстро меняющимися кодами моды, которые автор и компетентный читатель разделяют, хоть и не всегда уважают. Если мы присмотримся к этим факторам и связям более внимательно, то обнаружим различные моменты, усложняющие литературную ситуацию: в число читателей, например, включается и публика вообще, и привилегированные лица (критики, издатели, редакторы, цензоры), имеющие возможность осуществлять разнообразную обратную связь по коммуникативным каналам, изменяя тем самым уже напечатанный текст. Кроме того, у нас имеется многообразие институтов и ситуаций: поэзия, публикуемая в небольших журналах, развлекательная литература на вращающихся полках в аптеках-закусочных, постмодернистская проза (ограничимся лишь этими немногими примерами) предполагают различных писателей, читателей, способы распространения и жанровые коды. Однако и те писатели, которые желают, чтобы их произведения продавались в маленьком городке, и те, что работают для школьных библиотек, в конце концов, осознают, что круг их сюжетов далек от неисчерпаемости.

Кроме того, как ясно показал Якобсон, литературные тексты, которые (в соответствии с послесредневековой западной практикой чтения) ориентируют читателя прежде всего на восприятие сообщения, представляют собой вид коммуникации, в большой степени отличный от непосредственного взаимодействия, а именно: они делают сообщение, адресанта, адресата и контекст произведения двусмысленным<sup>15</sup>. Кто, если привести

пример подобной двусмысленности, является адресантом современного романа — «реальный» человек, чье имя стоит на титульном листе, «личность», которую читатель волен экстраполировать из произведения, повествовательный «голос» или кто-либо еще из возможных вариантов? Эта неоднозначность требует разграничений, которые современная теория повествования провела между коммуникацией «писатель — читатель», имплицитной повествовательной коммуникацией («подразумеваемый автор» и «подразумеваемый читатель») и включенной в текст повествовательной коммуникацией между повествователями и тем, к кому обращено повествование, например автор-повествователь в «Евгении Онегине» и язвительные читатели, к которым он обращается в тексте и с которыми подлинные читатели, опираясь на тот же самый текст, вовсе не обязаны себя идентифицировать<sup>16</sup>. Такое усовершенствование модели Jakobsona делает ее более приспособленной для анализа связей между литературой и обществом, ибо литературные тексты могут быть, не только исходя из иерархии жанров, но и из понятия институтов, «пограничным искусством» (по представляющейся мне плодотворной концепции Сола Морсона<sup>17</sup>). Иначе говоря, в текстах могут проявляться различия между способами продуцирования и восприятия, которые задаются различными институтами, предлагая (в имплицитных или включенных коммуникативных структурах) альтернативу коммуникативным схемам, установленным уже существующими институтами литературы. «Евгений Онегин», «Мертвые души» и «Герой нашего времени» опровергают, например, господствовавшую тогда практику интерпретации, которая выработалась на основе чтения поэзии байронического толка, — отождествлять героя с его автором; и каждый из этих трех романов предлагает множественность авторских позиций и повествовательных голосов, дабы отучить читателя от этой привычки.

Со временем творческая изобретательность подорвала привычное представление об этой установившейся модели по всем ее параметрам: различные формы коллективного или анонимного авторства; приемы, делающие из читателя активного участника творческого процесса (или, наоборот, вызывающие недоумение, оставляющие его в дураках); непривычный формат; размывание жанровых и языковых границ («документальный роман», «Поминки по Финнегану» Джойса); обращение к «запретным» темам. Сам язык, по мысли одного современного исследователя, обладает «творческой природой», что делает воз-

можным продуцирование новых высказываний в новых контекстах<sup>18</sup>. То же, но более цветистым слогом утверждал Гоголь, говоря, что русский язык «сам по себе уже поэт» (XIII, 408—409). Во многих подобных случаях вызов читателю облачается в форму института. Упорство, с которым утверждается мнение, что сама этимология слова роман (novel) предвещает что-то новое, иллюстрирует эту точку зрения. В самом деле, можно доказать, что подрыв норм «авторства», практики пассивного чтения, стандартных форматов, жанровых схем, приличий и языковых границ только подкрепляет общепринятое понимание литературы в современных западных обществах. Такой вызов читателю делает «сообщение» еще более захватывающим, интригующим или двойственным. Он заставляет вспомнить попытки определить литературу как сообщения, подчиненные «поэтической функции», как «гипотетические вербальные структуры» или как в значительной степени самоопределяющуюся и самовоспроизводящуюся систему<sup>19</sup>. Итак, подобные подрывающие устои новации отдельных составляющих института могут быть им абсорбированы и, таким образом, служить его обогащению. Кроме того, человеческая изобретательность, осуществляя подобные подрывные акции, сталкивается с грозным арсеналом орудий, охраняющих институты литературы. Руководящую роль здесь играет сам институт — предначертанный им образ и способ мышления. Это — общепринятые, возведенные в ранг закона понятия («индивидуальное творчество», «органическое единство произведения», а в последнее время — «множественность текста» или «отсутствие автора»), а также институты, связанные с литературными, такие, как образование, механизмы государственного контроля (авторское право и законы о диффамации, цензура), наконец, последнее — по месту, но не по значению — рынок.

Эту цепь ролей, функций и прецедентов невозможно уничтожить единым росчерком пера, хотя иные росчерки бывают действеннее прочих. И никакой древний космогонический миф не может убедить нас в том, что «компетентные» читатели явятся из первозданной глины, рассядутся по креслам и углубятся в трехслойный роман, произведенный богоравным автором. Появление институтов литературы имеет свою историю, и она предполагает возможности эволюции и взрыва, динамики и инерции, как и история любых других человеческих проявлений<sup>20</sup>. Эта социальная структура может показаться начинающему писателю неприступной крепостью, критику-авангардисту — осыпающейся развалиной, а литературоведу — архитектурным палимпсестом.



стом. Более того, ассоциации с зодчеством, заключенные в словах «структура» и «институт», не должны внушать нам ощущения статичности. Каждый новый текст, новый писатель и читатель в какой-то мере перестраивают институт, пусть и незначительно, а процветающие институты могут накладывать свой отпечаток на различные сферы общественной жизни, как мы видим на примере светского общества, правительства и церкви <sup>21</sup>.

Россия начала XIX века помогает нашему пониманию этой запутанной проблемы не только потому, что в ту эпоху там начинали создаваться современные институты, но и потому, что эти новые институты оформлялись в тесном взаимодействии с двумя другими институтами, которые могут быть названы, с некоторой долей условности, системой покровительства и системой дружеских сообществ. Несколько иные варианты ролей и функций, чем указанные в нашей коммуникативной модели, помогут описать и сравнить обе системы, имея в виду, что каждая из них подкреплялась другими институтами, идеологической легитимацией и материальными факторами. Любой писатель мог столкнуться со всеми институтами сразу и, желая сыграть роль автора по правилам, подсказанным одним институтом, встретить мощную преграду из правил восприятия и распространения литературы, заданных другими.

## ПОКРОВИТЕЛЬСТВО

Тредьяковскому не раз случалось  
быть битым...

*Пушкин, 1827 г.*

Писатель, который никогда не отдает своих рукописей в печать и не распространяет их другими путями, который никогда не слышит критического голоса, кроме того, что исходит от его литературных предшественников, который остается своим единственным читателем, играет очень незначительную роль в институте литературы. В «Евгении Онегине» автор-повествователь воображает себя таким писателем, безуспешно ищущим внимания сначала неграмотной няни, а потом уток в своем далеком имении (4 : 35). Но элегические поэты начала XIX века, подобные запечатленному в этих стихах, могли, во всяком случае, опираться на родную элегическую традицию и утонченный поэтический язык. Они могли научиться вплетать свои сетования в стихотворную ткань русских поэтических школ или дружеских литературных кружков, читая произведения, созданные

за несколько десятилетий русского сентиментализма, так же как и французские образцы этого жанра. Но связи Пушкина с институтом отнюдь этим не ограничивались, и его читатель (если он достаточно богат) будет читать элегантно отпечатанные строфы Пушкина, когда они появятся впервые в 1828 году, узнает, что первые главы, опубликованные отдельно, удостоились внимания критиков в периодической печати и довольно значительного коммерческого успеха. Отрывки из романа читались в салонах и литературных кружках, были опубликованы лицейским товарищем Пушкина бароном Дельвигом в светском альманахе и украдены для менее респектабельного издания известным полицейским агентом и журналистом Фаддеем Булгариним. Будучи благодетельствован этими институтами распространения литературы — литературным профессионализмом, пребывавшим в России в зачаточном состоянии, дружескими сообщениями и низкопробным журналом, — наш одинокий сочинитель элегий мгновенно заслужил расположение двух тиранических сил, могущих вмешаться в литературный процесс на любой его стадии: самодержца, который незадолго до того вызволил Пушкина из изгнания и позволил ему вернуться в столицу, и светского общества, чей вкус и понятие о моде влияли не только на практику чтения, но и на личность автора, литературные коды и поле деятельности художественной литературы.

Таковыми же одиночками, как фиктивно лишенный аудитории пушкинский элегист, были его реальные предшественники начала XVIII века, которые чувствовали себя в гораздо более стесненных обстоятельствах, ибо не обладали ни публикой, ни авторским статусом, ни даже лингвистическими и литературными кодами для расшифровки такого нового западноевропейского жанра, как элегия. Лишь наиболее образованные и повидавшие свет русские писатели, такие, как Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов, скоро обнаружили, что многие аспекты наследия русской церковной культуры неадекватны тем произведениям, которыми они пытались обогатить зарождающуюся в России светскую литературу.

В этих обстоятельствах, по сравнению с которыми жалобы современников Пушкина показались бы смехотворными, только система покровительства могла бы обеспечить какую бы то ни было поддержку в литературе, и такая система оставалась господствующим институтом литературы на протяжении всего XVIII века. Ориентированные на Запад «просвещенные» деспоты, Академия наук и высокопоставленные вельможи оказывали покровительство — с той или иной степенью постоянства и

беспристрастия — большому числу писателей, среди них, к концу рассматриваемого периода, Пушкину и Гоголю. При этой системе, во всяком случае в ее раннем и наиболее чистом виде, первоначальную публику для протезе представлял его покровитель, к которому автор обращался устно (на придворных праздниках, в драмах), рукописно (в письмах) и от случая к случаю печатно (с приличествующим посвящением). Система покровительства, как этого можно было ожидать, особенно ценила высокие жанры неоклассицизма (оды, трагедии, эпос), жанры информативные (историю, науки) и монументальные, общественно полезные труды (грамматика, словари) — иными словами, писания, имеющие целью возвеличить, просветить и наставить покровителя и державу. Господствующим языковым кодом оставался язык богослужений, церковнославянский, преобразованный в язык высокого стиля. В обозначениях нашей модели:

#### Империя

Протезе

Ода, высокие творения,  
широкомасштабные проекты  
Устные выступления  
на придворных торжествах,  
рукопись, дорогостоящее издание

Покровитель

Церковнославянский («высокий слог»)

Легкие или развлекательные жанры, обладавшие меньшим престижем, владели жалкое существование, как то показывает история публикации стихов Тредиаковского, — многие из них были попросту включены в переводы или трактаты. И, подчиняясь капризам сильных мира сего, издательская индустрия была лишь жертвой «случайности и каприза», по счастливому выражению Куфаева <sup>22</sup>. Банкротство таких издателей XIX века, как Смирдин, было милосерднее, чем пытки и изгнание, которые грозили их предшественникам, жившим в XVIII веке.

Заслугой системы покровительства было то, что она давала писателям возможность работать над долговременными проектами, такими, как «История государства Российского» Карамзина (1816—1826), а также готовить словари, грамматики, учебники риторики и тщательные разборы поэтической продукции, что, в свою очередь, способствовало разработке языковых и литературных кодов, необходимых для расцвета национальной литературы. Под пером таких талантливых писателей, как Ломоносов и Державин, ода на случай могла сделаться — и делалась — произведением непреходящего эстетического значения, победой над рабством, политическим и лингвистическим <sup>23</sup>. Кро-

ме всего прочего, вовремя написанные оды не раз спасали и того и другого от грозившего ареста <sup>24</sup>.

Худшие стороны ситуации с жестокой откровенностью обобщены в определении покровителя, данном в «Словаре английского языка» (1755) Сэмюэлом Джонсоном: «Подлец, который помогает с пренебрежением и которому платят лестью» <sup>25</sup>. Система покровительства наделяла адресатов властью произвольно вмешиваться во все аспекты литературного процесса, заставляла писателей раболепно пресмыкаться, препятствовала налаживанию постоянного книгоиздательского дела, диктовала темы и образы художественной литературе. «Подлость русских писателей для меня непонятна», — пишет Пушкин о веке Екатерины Великой (XI, 17), а позже пересказывает историю о том, как Тредиаковского побили тростью за не написанную вовремя оду (XI, 53). Журнал, изданию которого способствовал Пушкин, впоследствии опубликовал два письма Сумарокова, чтобы публика, едва начавшая привыкать к новым установлениям в литературе, поняла причины такой «низости». Первое письмо — жалоба в Государственную Штатс-контору на то, что Академия наук несправедливо вычла из жалованья Сумарокова стоимость печатания его трудов, что поэт приписывал Ломоносову, который «часто от пьянства сходит с ума» (недуг, которому Сумароков сам был весьма подвержен) <sup>26</sup>. Это письмо важно, ибо раскрывает перед нами всю низость тогдашней литературной жизни и показывает, как писатель стравливает одного покровителя (Академию) с другим (Императрицей). Но второе письмо князю Потемкину еще ярче обнаруживает литературную, экономическую и общественную динамику системы покровительства. Сумароков пишет в связи с неизбежно приближающимся описанием имущества за долги: «Я нижайше прошу Вашего Сиятельства, почитающего человеколюбие, послать к г. Демидову, дабы он, помня человеколюбие, не требовал с меня кроме данной мне суммы, и чтоб сия сумма была вычтена из моего жалованья, кое я получаю ежегодно в начале мая. У меня один только на сей земле дом, так мне приютиться будет некуда и должен я буду на старости таскаться по миру... Я вместо процентов и рекамбий воздам Вашему Сиятельству сочинением новой трагедии без рифм, как вы мне приказывать изволили. Я жду в решении Вашем или спасения моего, или отчаяния, а к решению сего времени уже мало осталось. Вообразите себе мое состояние (10 июля 1775)».

Как Вяземский замечает в своем сардоническом предисловии к письмам, «оригинальность» потемкинского «заказа» (тра-

гедия белым стихом) позволяет предоставить самому князю «почетное место в романтической нашей школе»<sup>27</sup>.

За вторым письмом следует краткий меморандум, в котором Сумароков еще более подробно излагает свои финансовые и литературные неурядицы. Среди прочего мы наблюдаем типичную ситуацию: Сумароков не может даже получить контрамарок на представления своих пьес, доход от которых причитается исключительно театрам. Доход от произведений иных жанров шел только издателям. Авторы и переводчики обычно не получали гонораров, не существовало и закона об авторском праве. Награда за писания заключалась в том, что писателя делали членом Академии наук, он добивался шаткого положения при дворе, и его порой жаловали перстнями, некоторыми суммами денег или табакерками, две из которых упоминает Сумароков в своем меморандуме.

Спустя полвека после того, как Сумароков написал эти письма, другой высокопоставленный знаток литературных жанров, Николай I, также сделал попытку ускорить развитие литературного процесса, на этот раз предлагая Пушкину переделать «Бориса Годунова» (тоже трагедию в белых стихах) «в историческую повесть или роман наподобие Валтера Скотта»<sup>28</sup>. Пушкин отказался исполнить требуемое, хотя его личная судьба находилась в руках правительства в такой же степени, что и судьба Сумарокова. Разница между двумя писателями состояла не в общественном положении и не в личных качествах. Оба гордились своей принадлежностью к дворянству, оба славились независимым образом мыслей, хотя Пушкина больше поддерживала идеология светского общества, которое едва начало оформляться во времена Сумарокова<sup>29</sup>. Главное отличие между ними состояло в предоставленных новыми институтами возможностях, которые открылись перед русским писателем. Во времена Пушкина, хотя императорская семья и продолжала жаловать писателей табакерками и прочими дарами, институт литературного покровительства сдал свои позиции во многих отношениях. Академия и знатные вельможи не играли больше такой значительной роли<sup>30</sup>. И контакт между писателем и правительством был не таким прямым, как в XVIII веке. Пушкин все еще находился под непосредственным контролем двора, но обычно связывался с царем через шефа жандармов Бенкендорфа. Только иногда его произведения специально адресовались Николаю, как, например, «Замечания о бунте» (1835), которые он отправил царю вместе с «Историей Пугачевского бунта». Гоголю была дана субсидия на три года для реализации его последнего большого

замысла, но этой милости добились для него косвенным путем, через посредничество друзей писателя при дворе. Оба писателя продавали свои произведения книготорговцам и получали доход от их продажи. Оба писателя пользовались авторским правом. Очень скоро развитие других институтов (университетов, школ, журналов, литературных групп) свело покровительство к форме спонсорства <sup>31</sup>. Писатель искал более широкую публику как ради дохода, так и движимый авторским тщеславием и желанием услышать конструктивную критику. И несмотря на то что коды новых институтов вносили кое-какие ограничения, они все-таки позволяли нечто большее, чем панегирик, «высокий слог» и информативные жанры.

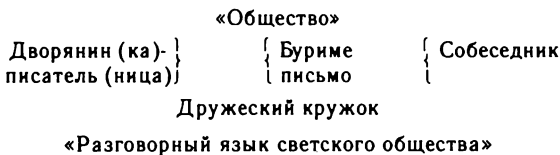
## ДРУЖЕСКИЕ СООБЩЕСТВА

Круг поэтов делается час от часу теснее — скоро мы будем принуждены, по недостатку слушателей, читать свои стихи друг другу на ухо. — И то хорошо.

*Пушкин, 1820 г.*

Сосуществуя с системой покровительства, компенсируя некоторые ее несовершенства и выполняя различные функции в русской культуре, по мере того как она приобретала светский характер и поворачивалась лицом к Западу, литература, создаваемая в дружеских сообществах, неспешно развивалась на протяжении всего XVIII века, а затем, в десятилетия, охватываемые настоящим исследованием, заняла ведущее место в русской литературной жизни. Салоны, кружки, вечера, а кроме того, — правда, чуть позже и не столь часто — книжные лавки, конторы издателей и кафе сделали место новых институтов литературы, которые почти во всех отношениях отличались от системы покровительства, хотя были далеко не свободны от своих собственных социальных и экономических проблем <sup>32</sup>.

Различия между этими сообществами и системой покровительства могут быть приблизительно выражены с помощью нашей модели:



Вместо подобострастного отношения к покровителю писатель теперь, согласно новой установке, пользовался равными социальными и культурными правами с непосредственно воспринимающей его (или ее, следует здесь добавить) труды публикой — в самом деле, роли адресанта и адресата идеально слились в этом новом институте литературы<sup>33</sup>. Дружеская критика кружка подвигала поэта на доработку его произведений, которые в большинстве случаев писались в первую очередь для того, чтобы быть прочитанными в кружках. Возможно, самым ярким примером такого соавторства является буриме — популярная салонная игра, в ходе которой сочиняются стихи на заданные рифмы (хотя жанр этот недолговечен и вряд ли обладает большими литературными достоинствами)<sup>34</sup>. Дружеские послания в стихах подражали стилю их получателей. Дружеские письма также составлялись с учетом интересов адресата. Но если покровитель мог диктовать своему протеже темы и жанры, наподобие Потемкина, который, как мы видели, заказал трагедию в белых стихах, то теперь отношения между адресатом и адресантом сделались более взаимными, проявляясь в дружеском диалоге, общем опыте и общей системе ценностей. Стихотворное посвящение «Евгения Онегина», адресованное Плетневу, другу Пушкина, а не покровителю, является примером нового положения вещей<sup>35</sup>.

Из этого следует, что автор вступал в контакт с публикой устно или путем аккуратно оформленной рукописи; впрочем, литературные кружки собирали сочинения своих членов для публикации в альманахах и журналах, а авторы позволяли печатать свои произведения. «Разговорный язык светского общества» служил основным лингвистическим кодом этой литературы, несмотря на то что споры о лингвистических, эстетических, социальных и политических отклонениях от нормы светского общества не прекращались до 1840-х годов. Вновь появившийся институт отдавал предпочтение жанрам, в которых с наибольшей полнотой мог проявиться этот расплывчатый язык: дружеские письма и эссе, стихотворные послания, буриме, а также элегии, мадригалы, записные книжки, эпиграммы и чувствительные строки, вписанные в вездесущие альбомы молодых дам. Пушкин, ориентируясь на более публичный (и выгодный в финансовом отношении) институт литературы, посвятил этим альбомам шесть раздраженных строк в «Евгении Онегине». Но предлагаемая поэтом альтернатива состоит всего лишь в замене одного элемента расхожего жанрового репертуара, мадригала, другим — эпиграммой:

Когда блистательная дама  
Мне свой in-quarto подает,  
И дрожь, и злость меня берет,  
И шевелится эпиграмма  
Во глубине моей души,  
А мадригалы им пиши!

(4 : 30)

Короче говоря, он остается внутри того же самого института литературы.

Исходя из стилистических и жанровых предпочтений этой литературы, ее установленным референтивным полем («контекстом») являлась построенная в согласии с идеологией светского общества повседневная жизнь образованного, ориентированного на Запад дворянства. Толстой, принадлежавший к этой социальной группе и перенесший некоторые ценности рассматриваемого периода на период более поздний, изобразил процесс отбора с захватывающей дух прямоотой, которая могла иметь место лишь в результате развития в дальнейшем иных взглядов и изобразительных возможностей: «Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократ<ов> того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила»<sup>36</sup>.

Если тексты описывали что-либо, находившееся вне этого поля — жизнь недворянских слоев, фантастику, прошлое, безумие, — эти отклонения кодировались в комическом или аллегорическом ключе (протоколы «Арзамаса», «Руслан и Людмила» Пушкина), или в ключе психологии чувств («Остров Борнгольм» Карамзина, баллады Жуковского, «Песня Гаральда Смелого» Батюшкова), или в сатирическом ключе (пушкинский «Гробовщик»). Или же они представляли собой стремительный контрапункт, как описание утренней суеты петербургских ремесленников в «Евгении Онегине» (1 : 35), который подчеркивает легкомысленность жизни самого Евгения («утро в полночь превратя»). Читатели тут же замечали малейшее отклонение от приличий и прочитывали новые литературные явления, сообразуясь с кодами, приведенными выше. Так, немалое количество салонных читателей Гоголя или видели в нем человека иной культуры, или воспринимали его космический юмор в игриво-аллегорических традициях комического, присущих дружеским кружкам<sup>37</sup>. Точно так же и критики «Евгения Онегина» поспешили указать на недостаточную социальную дискриминацию в распределении ролей, например на появление слуг и крестьян в самые, казалось бы,



неподходящие моменты; на указания эти Пушкин сардонически ссылался в примечаниях к позднейшим изданиям.

Краткий анализ вряд ли сможет дать верное представление о разнообразии этих кружков, их активности и продуктивной культурной деятельности, особенно если учесть, что в одном только источнике приводится более четырех сотен их наименований<sup>38</sup>. Тем не менее анализ нескольких мемуаров поможет понять кое-что в их целях и структуре, по крайней мере в том виде, как это представлялось самим их участникам. В первом источнике, воспоминаниях А. Ф. Мерзлякова, профессора русской литературы в Московском университете и учителя Лермонтова, описывается (с употреблением паратаксиса, свойственного синтаксису разговорной речи) внутренняя динамика студенческих кружков на рубеже столетий. Такие собрания, опирающиеся на масонскую идею самосовершенствования путем коллективных дружеских обсуждений, приносили пользу начинающим писателям в то время, когда профессиональная критика была еще в зачаточном состоянии:

«Сей дух, быстрый и благотворительный, произвел весьма многие частные ученые собрания литературные, в которых молодые люди, знакомством или дружеством соединенные, сочиняли, переводили, разбирали свои переводы и сочинения и, таким образом, совершенствовались себя на трудном пути словесности и вкуса. В Петербурге и Москве существовали таковые общества, не думающие ни об известности своей, ни о выгодах, но живущие единственно удовольствиями, внутри самих себя заключенными: одним словом, наслаждениями учения. <...>

Как восхитительно бывало нам, еще отрокам, видеть посреди мирных и уединенных бесед своих и старцев, знаменитых отличными заслугами отечеству, и мужей, приседающих кормилу правления, которые с отеческою, благосклонною улыбкою внимали нашим юношеским разговорам, слушали наши первые опыты в сочинениях, увеселялись нашими мечтами, как мечтами младенцев, не знающих еще света и будущего своего жребия! Они умеряли порывы восторгов наших, не убивая их совершенно, давали нам строгие советы, не приводя нас в отчаяние и закрывая перед очами нашими печальную будущность завесою благообещающей отдаленности. Как приятен был для нас собственный образ нашей жизни! Пламенная любовь к литературе, простые, искренние расположения друг к другу, свобода, сладостная беспечность, любезная мечтательность, взаимное доверие, любовь к человечеству, ко всему изящному, стремительность к добру, невинная, охотная, бескорыстная, даже ис-

ступленная: вот что было жизнью наших собраний, наших разговоров, наших действий! <...> Мы строго критиковали друг друга письменно и словесно, разбирали знаменитейших писателей, которых почитали образцами своими, рассуждали почти о всех важнейших для человека предметах, спорили много и шумно за столом ученым и расходились добрыми друзьями по домам»<sup>39</sup>.

Этот источник делает упор на литературную и научную ориентацию групп, чего, собственно, и следовало ожидать, но что к тому же вполне соответствовало действительности. Сохранившиеся речи и прочие произведения тем не менее показывают, что философия, история и политика тоже привлекали внимание наиболее известных членов этого кружка — «Дружеского литературного общества», в котором Мерзляков играл руководящую роль. В 1820-е годы и позже в таких кружках студенты и недавние выпускники встречались, чтобы обсуждать проблемы философии и политики, исключенные из круга предметов, изучаемых в университете, и недоступные для периодической печати, которая подвергалась суровой цензуре. В сообщении Мерзлякова имеются намеки на подобные интересы («добро», «свобода»), но более ясно там просматриваются установившиеся взаимоотношения кружков с их предшественниками (признанные писатели, переводы) и активно участвующей в творческом процессе, критически настроенной публикой. Дружба выполняла основополагающую, гармонизирующую функцию, описанную здесь в экстагическом тоне, напоминающем Шиллера, любимого поэта кружковцев.

Такие кружки могут показаться далекими от салонов, которые процветали в высшем свете. Можно определить различия между этими двумя формами дружеских сообществ. Салоны, как правило, были более долговечны, чем студенческие кружки; салоны, в отличие от кружков, группировались вокруг хозяйки, иногда хозяина, которые не обязательно сами были писателями; в салонах не было ни одного из формальных аксессуаров литературного кружка (ни речей, ни протоколов, ни регламента), и беседы в салонах текли, насколько можно судить, более свободно и непринужденно<sup>40</sup>. Некоторые кружки, такие, как «Дружеское литературное общество», порой не одобряли легкомысленность и сентиментальность салонной литературы<sup>41</sup>. И все же дилетантизм («бескорыстие»), гармонизирующая функция и дружеский обмен мнениями, которыми восхищается Мерзляков, являются важными чертами сходства между этими двумя формами, чертами, которые, в свою очередь, согласуются с идеологией светского общества. Иногда различия между салоном и круж-

ком вовсе стираются, как, например, случилось, когда салон Пономаревой решил выпускать журнал. Точно так же в воспоминаниях о главе философского кружка Станкевиче встречаются термины, напоминающие дежурные восхваления хозяйки салона <sup>42</sup>.

На самом деле, для светского человека не было чем-то необычным посещать в течение одного дня по нескольку кружков и салонов. Баратынский, например, отмечает, что «спор, завязавшийся у Одоевского, продолжался у Карамзиных и был главный предмет разговора» <sup>43</sup>. Бывший студент Мерзлякова, славянофил и поборник общественных реформ, А. И. Кошелев был одним из тех, кто посещал собрания обоих типов. Его мемуары отражают круг интересов и взаимосвязей в салоне Карамзиных — одном из самых знаменитых и долговечных русских салонов. Глава семьи, сделавший для утверждения салонной эстетики больше, чем кто бы то ни было из русских писателей, умер в 1826 году. Однако салон продолжал процветать под руководством его вдовы и старшей дочери вплоть до смерти вдовы в 1851 году и числил среди своих посетителей двух из наших романистов, Пушкина и Лермонтова. Как и в литературных кружках начала XIX века, внимание салонной публики привлекало множество предметов, и прежде всего литература в широком понимании этого слова: «В карамзинской гостиной предметом разговоров были не философские предметы, но и не петербургские пустые сплетни и рассказы. Литературы, русская и иностранная, важные события у нас и в Европе, особенно действия тогдашних великих государственных людей Англии Каннинга и Гускиссона составляли всего чаще содержание наших оживленных бесед. Эти вечера... освежали и питали наши души и умы, что, в тогдашней петербургской душевной атмосфере, было для нас особенно полезно. Хозяйка дома умела всегда направлять разговоры на предметы интересные» <sup>44</sup>.

В другом месте Кошелев описывает этот салон подробнее: «В доме *Е. А. Карамзиной* собирались литераторы и умные люди разных направлений. Тут часто бывал Блудов и своими рассказами всех занимал. Тут бывали *Жуковский, Пушкин, А. И. Тургенев, Хомяков, П. Муханов, Титов* и многие другие. Вечера начинались в 10 и длились до 1 и 2 часов ночи; разговор редко умолкал. Сама Карамзина была женщина умная, характера твердого и всегда ровного, сердца доброго, хотя, по-видимому с первой встречи, холодного. Эти вечера были единственные в Петербурге, где не играли в карты и где говорили по-русски» <sup>45</sup>.

В описании Кошелева отражается не только знакомый европейский идеал — вдохновительница-хозяйка, утонченная и воз-

вышенная литературная беседа, разносторонность интересов, непринужденность, лишенная поверхностности. Эта запись в значительной степени стимулирована таким идеалом, ибо подобные излияния в адрес хозяйки были одной из основных форм салонной литературы. Пушкин и Лермонтов в своих стихах уже воздали должное жене и дочери Карамзина, а первый еще и включил сходное описание салона в 8-ю главу «Евгения Онегина» как раз в то время, когда Кошелев писал эти мемуары <sup>46</sup>. Так, настойчивое утверждение Кошелева, что этот салон был единственным, где было принято говорить по-русски, более соответствует правилам салонного красноречия — выделять один салон и удоставлять его особой похвалы, — чем выражает истинное положение вещей: достаточно вспомнить, какое значение для русской литературы того времени имели такие выдающиеся салоны, как салоны Олениных, Смирновой-Россет, В. Ф. Одоевского, Хитрово, Ростопчиной и Соллогуба в Санкт-Петербурге; Волконской, Елагиной и Аксаковых в Москве; и этот список не полон. Роль салонов, не менее значительная, заключается и в том, что они соединяли таких писателей, как Пушкин, Лермонтов и Гоголь, с благожелательными слушателями и предоставляли русской литературе арену для выступлений и критических дискуссий.

Другие описания салона Карамзина могут дополнить картину: это указания на то, с какой грацией хозяйка и ее падчерица принимали гостей; описания уютной обстановки, располагающей к приятной беседе; утверждения, что посетители салона представляли собой цвет литературного мира и что в этом салоне «выдавались дипломы на литературные таланты» (по словам одного недовольного мемуариста, не удостоенного диплома); даже рассказ о том, как сам Карамзин занял значительное место в высшем свете благодаря своим литературным дарованиям <sup>47</sup>.

Любой институт литературы, даже такой, по всей видимости, ограниченный и самодостаточный, как этот, вовлекает литературную жизнь в другие культурные процессы, заставляя реагировать на них в соответствии с их структурообразующими возможностями. Литература дружеских кружков взяла на себя воспитательную, образовательную и развлекательную функцию. Литературное сочинение, составленное согласно правилам, предписанным высшим светом, ценилось в обществе не менее танцев, и соответствующие навыки приобретались членами общества как в школе, так и дома <sup>48</sup>. Тем не менее, кроме этой своей роли в воспитании дворянства, литературные занятия преследовали цели не столь «бескорыстные», как те, на которых настаивают иные мемуаристы, — в первую очередь это было продвижение

по общественной лестнице. Кроме того, литературные деятели преследовали еще одну социальную цель: участвовать в развитии русского общества, способствуя распространению образования, улучшению манер и (посредством периодических изданий) формированию общественного мнения. Как средство распространения языка и идеологии светского общества литература дружеских кружков доказала свою жизнеспособность, вторгнувшись в правительственные и в церковные сферы, о чем шла речь в предыдущей главе. Соответственно, анализ этого института литературы будет неполон без обсуждения указанных двух экспансий, каждая из которых имела важные и общепризнанные прецеденты в западной культуре.

Европейские салоны, служившие моделью их русским двойникам начала XIX века, в равной мере подчеркивали и свою открытость для всякого таланта, и очарование и блеск своих хозяек. Общеизвестным примером является то, как Венсан Вуатюр, сын виноторговца, или мадемуазель де Леспинас, безродная сирота, достигли вершин французского светского общества XVII—XVIII веков, воспользовавшись открывшимися перед ними возможностями <sup>49</sup>. «Идеология салонов, — как замечает Каролина Луже, — зиждется на этой замене высокородности хорошими манерами; столь ценный ею *esprit* \* порой принижал самое аристократию» <sup>50</sup>. Или, как говорил князь Вяземский: «Есть и в литературе аристократия: аристократия талантов» <sup>51</sup>. Для предреволюционной Франции статистический анализ подтверждает саморекламу идеологии — в парижском светском обществе происходило активное социальное слияние семей «самого разного ранга, различных занятий и неоднородного происхождения», вследствие чего новые богачи и недавние дворяне приобщались к ценностям родовой знати <sup>52</sup>. Салоны не только способствовали такому социальному продвижению, но и создавали литературные репутации. В этом смысле они взяли на себя функцию поддержки талантов, свойственную системе покровительства (теоретически отвергая отталкивающие черты этой системы), а также функцию посредничества между писателем и публикой, которую в более поздних институтах литературы станет выполнять критика.

Казалось, что в России дружеские литературные сообщества тоже открывали (во всяком случае вначале) примерно такие же перспективы для остроумных и талантливых людей. В начале XIX века многие писатели и культурные деятели занимали высокое

---

\*Остроумие (*фр.*).

положение в обществе и в правительственных кругах. Поэты Державин и Дмитриев служили министрами, А. Н. Оленин (президент Академии художеств) и адмирал А. С. Шишков (президент Российской Академии) занимали важные государственные посты. Вельможам нравилось иметь в своем окружении молодых литераторов; так, познания в литературе и умение сочинять — вместе с определенной долей обаяния и некоторыми рекомендациями — служили пропуском в светские и правительственные круги для молодых дворян, не обладавших богатством и знатностью. Н. И. Гнедич, серьезный поэт, посвятивший большую часть своих зрелых лет переводу «Илиады», разглядел подоплеку «бескорыстия» подобных литературных устремлений: «...наши юноши мало трудятся собственно для литературы и только стараются попасть в общество литераторов для каких-нибудь особенных целей, а может быть, и от нечего делать»<sup>53</sup>.

Однако сам Гнедич воспользовался теми карьерными возможностями, которые могло предоставить дружеское сообщество: ненавязчивое покровительство серьезному писателю. Будучи украинцем незнатного происхождения, он получил синекуру в Императорской публичной библиотеке и правительственный пенсион благодаря посещениям салона Олениных, неофициальность которого племянница хозяйки госпожа Керн должным образом превозносила: «У Олениных ужинали на маленьких столиках, без церемоний и, разумеется, без чинов. Да и какие могли быть чины там, где просвещенный хозяин ценит и дорожил только науками и искусствами?»<sup>54</sup> В первые десятилетия века в салонах и кружках принимали литераторов вовсе не благородного происхождения. В салоне Зинаиды Волконской в Москве (1824—1829) охотно принимали М. П. Погодина, сына крепостного крестьянина, и С. Е. Раича, сына священника; то же было и в других московских литературных группировках, которые в целом более соответствовали салонному идеалу открытости, чем их петербургские аналоги. Н. А. Полевой, вышедший из купеческой среды, посещал различные кружки, в основном состоявшие из дворян, и сотрудничал в одном журнале с князем Вяземским, который вскоре сделался главой так называемой «аристократической партии» писателей<sup>55</sup>. Станкевич дружил со многими писателями скромного происхождения, включая и скототорговца, поэта Кольцова<sup>56</sup>. Никитенко, позже профессор и цензор, пробился из крепостных, сумев привлечь к себе внимание влиятельных сфер.

По правде говоря, литераторы, сами пробившие себе дорогу (самородки), вошли до некоторой степени в моду в постна-

полеоновскую эпоху <sup>57</sup>. Именно в 1830-е годы, когда двери салонов уже открывались не для каждого и разночинцы стали образовывать свои собственные кружки, некоторые провинциальные литераторы, такие, как Гоголь, смогли войти в салоны обеих столиц, и некоторые хозяева великосветских салонов, такие, как Соллогуб и Виельгорский, старались поддерживать на прежнем уровне открытость своих собраний <sup>58</sup>.

Эта «открытость» дружеских сообществ для талантливых представителей других социальных слоев проявилась также и в попытке Пушкина сотрудничать с Белинским, разночинцем и первым из крупных радикальных журналистов, которым суждено было в последующие десятилетия (некоторые считают, что вплоть до сегодняшнего дня <sup>59</sup>) определять литературную жизнь в России. Через московских посредников Пушкин, кажется, предлагал Белинскому участвовать в своем ежеквартальном журнале, «Современнике» <sup>60</sup>. Но возможные условия такого сотрудничества могут быть поняты из замечания Пушкина о Белинском, приведенного в «Письме к издателю», которое было опубликовано в том же самом журнале: «Он обличает талант, подающий большую надежду. Если бы с независимостью мнений и с остроумием своим соединял он более учености, более начитанности, более уважения к преданию, более осмотрительности — словом, более зрелости, то мы бы имели в нем критика весьма замечательного» (XII, 97).

Пушкин описывает и сильные и слабые стороны Белинского, опираясь на систему ценностей, присущую светскому обществу, что, собственно, и ожидают от редактора другие сотрудники журнала. Напомним: когда «неистовый Виссарион», как его прозвали друзья, через десять лет после смерти Пушкина пришел работать в «Современник», «уважение» и «осмотрительность» он выказывал не по отношению к идеалам светского общества, а по отношению к цензуре. Соблюдение светского декорума больше не способствовало развитию литературы, даже если бы Белинский и был способен или имел желание его соблюдать.

Вторая социальная задача, к осуществлению которой стремилась литература дружеских кружков, состояла в создании и формировании общественного мнения. И здесь тоже дореволюционный опыт Франции оказался определяющим, что можно почувствовать из следующих строк статьи Вяземского о прозе Жуковского (1827): «Роль, которую играли во Франции писатели, так называемые *gens de lettres* \*, в особенности же в царствования

---

\* Литераторы (фр.).

Людовика XV и Людовика XVI до начала революции, так далека от наших нравов и господствующих у нас понятий, что мы худо постигаем всемогущее влияние, которое они имели не только на общую образованность народа, но и на частные мнения и привычки общества. Парижское общество было тогда республикою, управляемую олигархией нового рода, составленную из умных людей и литераторов»<sup>61</sup>.

Пессимизм Вяземского по поводу ситуации в России объясняется поражением восстания декабристов (1825), «чугунным» уставом о цензуре (1826) и политикой николаевского царствования, явно отдающей предпочтение послушанию, а не уму и таланту. Автор сознательно замалчивает недавний успех «Истории государства Российского» Карамзина (1816—1826), южных поэм Пушкина (1821—1827), альманаха «Полярная звезда» (1823—1825) и собственного журнала «Московский телеграф», в котором появилась эта статья.

Если литература дружеских сообществ не смогла найти себе читателя за пределами кабинетов и гостиных Москвы и Санкт-Петербурга (правда, в мемуарах Мерзлякова упоминается, что она пользовалась определенным успехом), виной тому вовсе не недостаток добрых намерений и усилий со стороны российских литераторов. Об этом свидетельствует беспрецедентное в русской культуре первого двадцатилетия века изобилие журналов: только в первые десять лет их появилось шестьдесят, и большей частью они издавались литературными кружками и обществами двух столиц<sup>62</sup>. Даже самый легкомысленный из кружков, «Арзамас», собирался издавать сатирический, литературный и политический журнал, который должен был объявить войну «предрассудкам, порокам и нелепостям» в защиту «здорового рассудка и вкуса» и проломить брешь в «китайской стене», отделяющей Россию от Европы<sup>63</sup>. Из-за ужесточившейся в последние годы царствования Александра I цензуры политические отделы в журналах были совершенно невымыслимы, и светские заговорщики — декабристы — стремились влиять на общественное мнение с помощью литературы и литературной критики в кружках и связанных с ними периодических изданиях<sup>64</sup>. Но если проекту «арзамасцев» не суждено было реализоваться даже без политического отдела, то литературно-философскому кружку «любомудров» удалось издать четыре выпуска альманаха «Мнемозина». Даже после появления в 1830-х годах коммерчески жизнеспособной прессы оставшиеся в живых члены этих двух более ранних кружков продолжали предпринимать попытки участвовать в журналистике в старом стиле. Бывший «арзамасец» и



член «Дружеского литературного общества» А. Ф. Воейков вымогал бесплатные материалы для своего злополучного журнала у участников литературных вечеров, которые он устраивал у себя дома <sup>65</sup>. И хотя пушкинский «Современник» платил своим авторам сравнительно неплохой гонорар — двести рублей за печатный лист, — это издание чаще всего воспринималось как унаследовавшее более ранний, непрофессиональный подход к литературной жизни: «Все они [основные сотрудники «Современника». — У. Т. ] — и в особенности Пушкин, Вяземский и Жуковский — оставались литераторами одного круга, соединенными воспоминаниями многолетней дружбы, психологически живой традицией арзамасского братства, общностью социальной позиции. Высказывания Пушкина свидетельствуют о том, что он до конца жизни оставался на позициях дворянского просветительства. Именно эта общественно-литературная платформа объединяла его с Вяземским, Жуковским, А. И. Тургеневым, В. Ф. Одоевским, П. Б. Козловским и другими сотрудниками „Современника”» <sup>66</sup>.

Действительно, оглавление журнала за первые годы представляет собой почти полный реестр всех оставшихся к тому времени членов кружков и салонов, о которых я упоминал: «Дружеское литературное общество» (Жуковский, А. И. Тургенев), «Арзамас» (Пушкин, Вяземский, Жуковский, А. И. Тургенев, Давыдов), кружок Ранча и общество «любомудров» (В. Ф. Одоевский, Погодин, Титов, Тютчев), салон Волконских (Одоевский, Пушкин, Вяземский), салон Карамзиных (Жуковский, Пушкин, Вяземский, Титов, А. И. Тургенев, Одоевский). Гоголь, принятый во всех этих кружках и истолкованный ими (ошибочно) как писатель арзамасского толка, активно сотрудничал в журнале. Однако Пушкин-издатель, не желая втравливать журнал в мелкие склоки, почувствовал, судя по всему, необходимость отмежеваться от гоголевской полемики с коммерческой прессой. Лермонтов, тоже завсегдагой салонов, хотел основать журнал, но этот проект, как и многие ему подобные, зародившиеся в дружеских кружках, так и не был реализован <sup>67</sup>.

В 1830-е годы недостатки этого института литературы сделались очевидными не только для тех, кому он препятствовал, но также и для писателей, которые были им вскормлены. Во многих случаях эти последние обратили приобретенные в дружеских кружках и салонах навыки (остроумие, страсть к гиперболлизации, искусство парадокса) против этой структуры литературной жизни; при этом, даже занимаясь поисками иных возможностей, они продолжали в ней находиться. Неприятие Вя-

земским журналов начала XIX века («все наши журналы — школьные архивы ученических опытов») — как раз такой случай<sup>68</sup>. В какой-то степени Вяземский прав, но он не воздаст должное просветительскому потенциалу «ученых» журнальных статей, а также забывает о тех из них, которые отличал не только здравый смысл, но и воспитанное дружескими сообществами изящество и корректность стиля. Тем не менее ни в одном из своих основных стремлений — продвигать таланты и создать просвещенное общественное мнение — этот институт литературы не добился успеха.

Дороги к правительственной карьере или к литературной известности, которые открывались дружескими литературными группировками, к концу 1820-х годов стали сужаться. Некоторые из малозначительных литературных фигур (среди них бывшие «арзамасцы» — Блудов, Уваров и Дашков) достигли положения министров, но они не приближали к себе и не продвигали молодых людей с выдающимся литературным дарованием, как то делали в более ранний период деятели культуры, достигшие высокого положения. Разумеется, они все еще помогали обеспечить субсидию, пенсию или место писателю, которого рекомендовал, например, Жуковский, сам ставший воспитателем в императорской семье<sup>69</sup>. Но многие важные нити, связывавшие друзей и членов литературных ассоциаций, были оборваны после восстания декабристов, когда (если снова привести в пример «Арзамас») один член кружка оказался в Сибири, другой — в изгнании, несколько членов — под правительственным надзором, а прочие перестали доверять тем немногим, чья карьера шла в гору. В Москве такой поворот событий оставил за салонами роль дискуссионных клубов для литературных деятелей старого поколения, вроде Чаадаева и М. Ф. Орлова, блестящее продвижение по службе которых было остановлено навсегда, или для славянофилов, которым правительство не доверяло<sup>70</sup>.

Да и сама государственная служба уже не столь привлекала талантливых людей, как это было в первые годы века, когда просветительские идеалы образованности, космополитизма и царства закона приводили одаренных юношей в министерства (просвещения, иностранных дел и юстиции), которые таким образом пополнялись людьми, интересующимися литературой. Более того, правительство теперь всячески старалось отвлечь от себя талантливых людей. Уваров, который сделал блестящую карьеру благодаря своим литературным способностям и связям, приобретенным в литературном мире, стал вдруг защищать табель о рангах, утверждая, что продвижение в высшие слои дол-

жно зависеть от государственной службы, а не от «рода, от богатства и даже от дарований» <sup>71</sup>. Здесь Уваров (как всегда, хитрый царедворец) лишь повторяет те принципы, которые сам Николай установил в начале своего царствования, отвечая на записку «О народном воспитании», составленную по высочайшему указанию Пушкиным: «Его величество при сем заметить изволил, что принятое Вами правило, будто бы просвещение и гений служат исключительным основанием совершенству, есть правило опасное для общего спокойствия, завлекшее Вас самих на край пропасти и повергшее в оную толикое число молодых людей. Нравственность, прилежное служение, усердие предпочесть должно просвещению неопытному, безнравственному и бесполезному. На сих-то началах должно быть основано благонаправленное воспитание» <sup>72</sup>.

Бенкендорф, который довел до сведения Пушкина этот ледяной отзыв, воплощал в себе все «добродетели», необходимые для продвижения в николаевскую эпоху: военную закалку, преданность, проверенную во время восстания декабристов, и решительную поддержку существующего положения вещей. С учетом подобных заслуг, его известная рассеянность, ограниченный ум, незнание грамматики, пренебрежительное отношение к литературе и дурная репутация в светском обществе никак не могли помешать блестящей карьере <sup>73</sup>.

Во время правления Николая I немногие высокопоставленные бюрократы проводили такую кадровую политику, как министр внутренних дел Л. А. Перовский (назначенный в 1842 г. ), о котором романист П. И. Мельников (Печерский) вспоминает следующее: «...Перовский любил окружать себя пишущими людьми, сознавал и открыто высказывал, что каждому истинно просвещенному министру так поступать необходимо. Без просьб, без ходатайств, переводил он молодых людей, заявивших чем-нибудь себя в науке или литературе, из губерний в министерство, назначая их на места, которых тщетно добивались кандидаты с сильными протекциями» <sup>74</sup>.

И все же в большинстве случаев талантливые люди теперь поступали на службу, только чтобы заработать себе на жизнь. Их способности не приносили им ни уважения, ни выгод, а представление императора о служебных обязанностях делало службу — и военную, и штатскую — далекой от идеала благородной независимости, присущего *honnête homme*. Пушкин уже при Александре I служил недолго, не проявив интереса к службе и не получив каких-либо отличий, как и Гоголь, который оставался на гражданской службе ровно столько времени, сколько

потребовалось, чтобы составить представление о механической бумажной волоките, мелком взяточничестве и бездушной иерархии чинов, долго продолжавших волновать его воображение. Лермонтов испортил себе армейскую карьеру нарочитым пренебрежением к правилам ношения формы <sup>75</sup>. Князь Вяземский, чья литературная деятельность охватывала все жанры литературы дружеских сообществ, который в конце концов сделался ее архивариусом и апологетом, служил при обоих императорах. В Варшаве он с головой окунулся в политику и был отозван императором Александром и отстранен от службы. При Николае I в Петербурге его просьба о зачислении в Министерство просвещения или юстиции не была удовлетворена. Вместо того Вяземский, «прокипятивший» в молодости на картах огромное состояние, был определен в Министерство финансов. Заметка в его записной книжке, разбирающая логику этого решения, отражает взгляды, бытовавшие среди талантливых русских людей в 1840-е годы, но не всегда столь блестяще выраженные:

*«28 октября 1846.*

Странная моя участь: из мытаря становлюсь ростовщиком, из вице-директора департамента внешней торговли становлюсь управляющим в Государственный заемный банк. Что в этих должностях, в сфере этих действий есть общего, сочувственного со мною? Ровно ничего. Все это противоестественно, а именно потому так быть и должно, по русскому обычаю и порядку. Правительство наше признает послаблением, пагубною уступчивостью советоваться с природными способностями и склонностями человека при назначении на место. Человек рожден стоять на ногах: именно потому и надобно поставить его на руки и сказать ему: иди! А не то, что значит власть, когда она подчиняется общему порядку и течению вещей. К тому же тут действует и опасение: человек на своем месте делается некоторою силою, самобытностью, а власть хочет иметь одни орудия, часто кривые, неудобные, но зато более зависимые от ее воли... Что дано мне от природы — в службе моей подавлено, отложено в сторону: призываются к делу, применяются к действию именно мои недостатки. У меня нет никакой способности к *положительному делопроизводству*, счета, бухгалтерия, цифры для меня тарабарская грамота, от коей кружится голова и изнемогают все способности, все силы умственные и духовные: к ним-то меня и приковывают роковыми кандалами. Было бы это случай, исключение, падающее на мою долю, — делать нечего, беда моя, да и только. Знать, так на роду моем написано; но дело в том, что это — общее правило, и мое несчастье есть вместе и несчастье целой России» <sup>76</sup>.

Воспитанное в гостиных остроумие Вяземского не было так уж ущемлено, раз он сумел подобрать каламбур, соответствующий ситуации: «Меня герметически закупорили в банке».

Точно так же, как дружеские кружки перестали способствовать продвижению по службе, они не могли больше и влиять на литературную карьеру новых писателей. Салон Одоевского в Санкт-Петербурге с особенной яркостью показывает эту перемену, ибо там посетители делились на две группы: в гостиной вокруг хозяйки собирались ее великосветские друзья, а знакомые мужа — литераторы — встречались в его кабинете, где и происходило свойственное этому институту неформальное общение. В мемуарах композитора и писателя Юрия Арнольда подобный раскол описан с резкостью, которая могла бы показаться подозрительной, если бы этот тон не сопутствовал описанию салона Одоевского и другими мемуаристами:

«Когда я в первый раз явился... к Владимиру Федоровичу на вечернее собрание, мне сначала, конечно, было не совсем ловко: я никого не знал из всей этой довольно многочисленной компании... Я должен был довольствоваться тем... что лакей... громко произнес: «г<осподин> Арнольд». Обоюдные представления производились только в интимном кругу или в экстренных случаях... Само собою разумеется, что я прежде всего подошел к хозяйке дома, засвидетельствовать должное «высокопочитание со стороны всепокорнейшего ее слуги» в виде самого этикетного реверанса. Ее сиятельство удостоили меня милостивым легоньким наклонением головы, но ручки своей протянуть не изволили: это в переводе с мистериозного языка великосветского церемониала значило: "Mesdames et messieurs, ça appartient à la roture, et pire même, c'est un homme de rien; ça ne vous regarde donc nullement" \* Я же... скорчил еще более сладкую мину и поклонился еще отборнее этим членам того общества, которое, называя само себя «хорошим», нередко выказывало и еще выказывает себя далеко не хорошим. Но, улыбаясь им, я думал: «Господа и госпожи! Да я сюда и вовсе не для вас явился... Не вы есть то «хорошее» общество, которое я, без сомнения, найду в соседней комнате!»

Тут уже вышел сам князь [Одоевский. — У. Т.] очень приветливо мне навстречу и, пожав мне руку, повел меня в другую комнату... Прежде чем опуститься на оттоманку, я взглянул на занимавшего другой угол сиденья: это был Белинский, и я ему поклонился...»<sup>77</sup>

---

\* Госпожи и господа, этот вот принадлежит к простолюдию, хуже даже, человек ничтожный; следовательно, он вас совсем не касается (фр.).

Дружеское приветствие князя Одоевского и присутствие Белинского в кабинете намекают на частичное соблюдение салонной нормы литературной жизни, однако поведение хозяйки и ее званых гостей показывает, что салон перестал выполнять две важные общественные функции: сводить лицом к лицу писателей и читателей и помогать молодым литераторам изнутри гостинной осваивать манеры и язык светского общества. Когда Погодин пишет, что Гоголь в этом салоне «явился на сцену большого света», или когда Соллогуб замечает, что Гоголь там же «подслушивал светские речи», сам их словарь — «сцена», «подслушивал» — выдает осознание растущей маргинальности писателя <sup>78</sup>.

И. И. Панаев, отказавшийся от благородной семейной традиции литературного дилетантизма ради карьеры профессионального журналиста, в своих мемуарах, опубликованных в радикальном «Современнике» в начале 1860-х годов, представил салоны, которые когда-то посещал, замкнутыми и аристократическими:

«Большинство наших так называемых светских людей того времени... знали о существовании русской литературы только по Пушкину и по другим, которые принадлежали к их обществу. Они полагали, что вся русская литература заключается в Жуковском, Крылове (басни которого их заставляли учить в детстве), Пушкине, князе Одоевском, князе Вяземском и графе Соллогубе... Чтобы получить литературную известность в великосветском кругу, необходимо было попасть в салон г-жи Карамзиной... Там выдавались дипломы на литературные таланты. Это был уже настоящий великосветский литературный салон с строгим выбором, и Рекамье этого салона была С. Н. Карамзина, к которой все известные наши поэты считали долгом писать послания.

Дух касты, аристократический дух внесен был таким образом и в «республику слова». Аристократические литераторы держали себя с недоступною гордостью и вдалеке от остальных своих собратий, изредка относясь к ним только с вельможескою покровительственностью» <sup>79</sup>.

Здесь точно подмечено то расслоение в салонах, которое началось, как только институт дружеских сообществ начал клониться к закату. Но в мемуарах Панаева не упоминается, что его собственный дом вплоть до начала 1840-х годов служил местом сбора писателей всех группировок, включая и тех двух аристократов, о которых он говорит, князя Вяземского и графа Соллогуба <sup>80</sup>. Более того, сюжет первого опубликованного про-

изведения Панаева, мелодраматической светской повести «Спальня светской женщины (эпизод из жизни поэта в обществе» (1834), — обедневший поэт-дилетант встречается со светской дамой; он знакомит ее с немецкой литературой, она учит его изящным светским манерам; они влюбляются друг в друга — во многом заимствован из идеального представления о салонном взаимодействии. Финальная катастрофа вызвана только отчасти разрушением условностей дружеского литературного сообщества (друг поэта, светский лев, предаёт его, пытаясь возобновить старую связь с хозяйкой салона); любовь поэта и светской дамы остается столь же прочной, сколь и идеал открытости салонов для таланта, идеал, в существование которого Панаев, ставший в 1860-х годах радикальным журналистом, не мог более верить<sup>81</sup>.

В то время как попытки привлечь и продвигать таланты стали наталкиваться на препятствия как внутри, так и вне того светского общества, идеология которого узаконила подобного рода деятельность, другая задача дружеских сообществ — влиять на общественное мнение и даже способствовать его созданию — оказалась еще более невыполнимой. Журналы, издаваемые ими, в лучшем случае оказывались недолговечными и имели хождение только в узком кругу. Четыре смелых проекта Арзамасского журнала (1818—1824) остались на стадии предварительного распределения обязанностей между членами общества<sup>82</sup>. Сыграли свою роль и препоны со стороны правительства (цензура неохотно разрешала новые журналы), но большая часть вины лежит на наивном и в то же время пренебрежительном отношении кружков к матерьяльной стороне издательского дела, без которой вся словесность сводится лишь к устным выступлениям и рукописным текстам. Проект Вяземского свидетельствует как о благородстве его намерений, так и о дилетантской непродуманности мер и средств к их достижению: «Вырученные деньги за журнал, если будет выручка, обратить на благотворение обиженных детей Аполлона; печатать на своем иждивении хорошие переводы или хорошие сочинения и таким образом вырвать из когтей жадных книгопродавцев бедные жертвы, продающие и унижающие свои дарования. Со временем завести типографию, безденежно <?> открытую нищей братии»<sup>83</sup>.

В то же самое время Вяземский вместе с собратьями высмеивал секретаря общества, Жуковского, за то, что тот опубликовал сборник стихов Für Wenige \* (1818) ограниченным ти-

---

\* Для немногих (нем.).

ражом только для придворного круга; впрочем, заглавие это пошло бы почти ко всем действиям «арзамасцев».

Другие упомянутые мной группы действовали с несколько большим успехом. «Любомудры» обошли запрет на новые журналы, обозначив свое издание как альманах — «Мнемозина», 4 выпуска, 1824—1825 годы. В уведомлении обещалось «удовлетворение разнообразных вкусов всех возможных читателей», а создатель альманаха Кюхельбекер смело атаковал литературу, построенную на *“un petit jargon de coterie”* \*, какую, судя по всему, делали такие элегические поэты, как Жуковский<sup>84</sup>. Другой соиздатель, В. Ф. Одоевский (о салоне которого говорилось выше), также пытался выйти за рамки «светского» отношения к литературе. Эти попытки принесли ему всего лишь 157 подписчиков, и даже с учетом еще четырех сотен экземпляров, которые были напечатаны и распроданы, альманах вряд ли дошел до какой-либо публики, помимо друзей и родственников в обеих столицах. Журнал «Московский вестник», издаваемый московской группой этого общества, продержался три года (1827—1830), потеряв около половины из первоначальных шести сотен подписчиков и своего самого ценного автора — Пушкина<sup>85</sup>. Серьезность — какая-то приподнятость — философских установок группы не позволяла ей, потакая общественному вкусу, делать цветные вклейки парижских мод или публиковать материалы из современной жизни — акции, обеспечившие сопернику «Московского вестника» (ориентировавшемуся на разноликого читателя) — «Московскому телеграфу» Полевого более продолжительный срок существования и доходный лист в 1200 подписчиков<sup>86</sup>.

Может быть, самое сокрушительное поражение потерпела «Литературная газета» (1830—1831), которую издавали Пушкин и Дельвиг. Несмотря на вклад выдающихся литераторов (Вяземского, Давыдова и Шаховского), ранние произведения многообещающих молодых писателей (Гоголя, Хомякова) и переводы западных авторов (Э. Т. А. Гофмана, Тика, Скотта, Стендаля, Поля де Кока, Манцони), она просуществовала всего 18 месяцев и собрала меньше сотни подписчиков<sup>87</sup>. Не все авторы находились на одинаково высоком уровне, небрежная издательская работа Дельвига оставляла желать лучшего, и последние выпуски выходили нерегулярно. Но эти недостатки, типичные для всех любительских журналов, не дают еще полноты картины. Поднявшиеся в коммерции журналисты Булгарин, Греч, Полевой объединили усилия в борьбе против новоявленного издания. Пра-

---

\* Язык, приспособленный для немногих (фр.).



вительство, благодарное Булгарину за его верноподданнические доносы, не только позволило ему начать бессовестную войну против Пушкина, но и связывало руки соперникам Булгарина, отказывая «Литературной газете» в разрешении публиковать политические новости и даже закрывая ее на целые недели. Бывший «арзамасец» Блудов, к тому времени занявший высокий пост в Министерстве внутренних дел, добился разрешения возобновить издание «Литературной газеты», но такое заступничество не могло ни привлечь публику, ни заинтересовать авторов, ни обеспечить изданию профессиональный уровень.

В 1842 году С. П. Шевырев, ветеран салонов и кружков, клеймивший новую коммерческую линию в русской литературе с огромной страстью, но с сомнительной логикой и с небольшим успехом, написал эпитафию салонной литературе как общественной силе, используя подходящую к случаю финансовую терминологию: «...вся читающая Россия находится теперь в руках литературы промышленной... Между тем капиталы русского ума, воображения, сокровища мыслей, знаний, языка находятся в руках талантов по большей части бездейственных. Довольствуясь мирными беседами приятельскими, расточая в них по мелочи игру живых способностей, более и более отвыкая от труда и частыми отказами отучая от себя вдохновение, они почти не пускают капитала своих дарований в оборот всенародный, в праздной апатии уступают главные роли литераторам-промышленникам — и вот отчего современная литература наша разбогатела деньгами и обанкрутилась мыслью»<sup>88</sup>.

Но шевыревская горькая характеристика литературной ситуации, хоть она и заслужила поспешную похвалу Вяземского<sup>89</sup>, не покрывает всю историю литературы 1830—1842 годов. В эти годы писатели-дилетанты продолжали попытки основать журналы; новые писатели несомненного дарования (среди них Гоголь, Лермонтов и Белинский) завоевали широкое признание; профессия литератора продолжала привлекать таких гордых представителей дворянства, как Пушкин, и большое количество новых блестящих произведений повествовательных жанров, включая три романа, являющихся предметом нашего исследования, вышли в свет. Тем не менее, свирепствующая цензура, полицейский надзор (и государства над литераторами, и литераторов друг над другом), гибель Пушкина и Лермонтова и добровольное изгнание Гоголя отдали читающую публику «на откуп» беспринципным издателям. Однако взгляд Шевырева на литературную жизнь ценен как свидетельство того, что и в эти годы роста коммерческих отношений дружеские кружки все еще

оставались обособленным институтом литературы со своим заранее установленным кодом («разговором»), вызывающими интерес теми и привлекательностью для талантливых людей.

Спасенный от забвения, которого страшился Шевырев, постоянными усилиями архивистов, литературоведов и других хранителей культурной традиции, этот институт литературы остается фактом современной российской действительности. Для культурных русских людей творческая энергия, критическая направленность и особая независимость дружеских кружков, зафиксированная в канонических текстах, представляют собой ценное и живое наследие, если не всегда состоящее из великих индивидуальных произведений литературы, то, уж несомненно, обладающее жизненной культурной активностью.

Вернувшись, однако, в начало XIX века, мы можем увидеть (как это видели наиболее проницательные из современников), что растущая брешь между идеалами (социального развития, открытости общества и просвещенности) и замкнутой, пошлой реальностью в конце 1820-х способствовала появлению нового института — литературного профессионализма.

## ПРОФЕССИОНАЛИЗМ

Начинаю почитать наших книгопродавцев и думать, что ремесло наше, право, не хуже другого.

*Пушкин, 1824 г.*

Литературный профессионализм, как и система покровительства, и литература дружеских кружков, появился в России в XVIII веке. Как и другие институты литературной жизни, он отвечал специфическим требованиям зарождающейся, ориентированной на Запад светской культуры, создавая на ранней стадии своего существования большей частью переводные произведения воспитательного и развлекательного характера, которые предназначались для читателей, готовых вступить в мир новых языков, профессий, общественных отношений и ценностей. Для этой цели честолюбивые русские литераторы изучали не только конкретные иностранные тексты, но и технологию издательского дела, рыночные отношения, литературные формы и культурные задачи, которые помогли бы коммерчески выгодной, социально значимой литературе прижиться на российской почве. Дневники, письма, биографии и деловые документы деятелей культуры XVIII века свидетельствуют о том, что их

авторы осознавали существование всех публичных институтов литературы, какие были обозначены в начале этой главы, и стремились к их реализации. Для этого было необходимо широкое распространение литературных текстов, принципиальная критика, служащая посредником между читателем и писателем, материальное вознаграждение писателям, которое позволило бы им исполнить свое призвание, а также спрос на художественную литературу со стороны публики. К концу XVIII века появляются законы, позволяющие содержать частные типографии (1783), а также Уложение о цензуре (1786) и университетская программа по русской литературе<sup>90</sup>. Стоило Екатерине разрешить издание журналов, как тотчас же нашлись купцы, начавшие их финансировать. В 1769 году Федор Эмин, предприимчивый иностранец, занимавшийся коммерчески выгодными жанрами повествовательной прозы и журналистикой, мог сказать, что пишет не только для препровождения времени, но и для пропитания<sup>91</sup>.

Новиков, продавший наследственные владения, чтобы оплатить ряд издательских предприятий, лучше всего выражает эти стремления русских просветителей. У него, пожалуй, было самое ясное, самое альтруистическое и вместе с тем коммерчески здоровое понимание литературного процесса. Он предполагал расширить круг публики, читающей серьезные произведения, прибегая к помощи провинциальных комиссионеров и священников, предоставляя кредиты и предлагая скидки<sup>92</sup>. Через несколько десятилетий Карамзин напишет, что Новиков поднял тиражи газет с 600 до 4000 экземпляров. За десять лет его компания выпустила 900 изданий, или 28 процентов всей книжной продукции в России<sup>93</sup>. Его заботило не только распространение литературы, но и ее производство и потребление, и он основал две школы для детей бедняков, семинары в Московском университете для учителей и переводчиков, первый в России детский журнал и первое в России студенческое общество<sup>94</sup>. Его обращение с переводчиками, которым он помогал приобрести необходимые навыки, резко выделяется на фоне отношения к людям этой профессии других книготорговцев<sup>95</sup>.

Если лучшие устремления Новикова были направлены на создание коммерчески жизнеспособной, социально ответственной литературы, которая пробудила бы интерес и волю к активному участию в ней представителей самых разных общественных слоев и регионов, то судьба его показывает, что подобного независимого публичного института не могла потерпеть в своих владениях «просвещенная монархия» Екатерина II, которая

правила в течение тридцати лет, оказавшихся ключевыми для развития русской литературы (1762—1796)<sup>98</sup>. С той же систематичностью, с какой Новиков пытался охватить весь литературный процесс, правительство мешало его планам: грозило конфисковать тиражи, не давало покоя разного рода расследованиями, устанавливало надзор за его школами, лишало права издавать учебники и религиозные сочинения, отказалось продлить договор на пользование типографией Московского университета. В результате последовал финансовый крах. Правительство разогнало масонские ложи, в которых Новиков играл ведущую роль, и многие их члены были сосланы в свои поместья, под надзор полиции. Таким образом, во всей представленной нами ранее коммуникационной модели (см. с. 59) остался только один «адресант», да и тот ненадолго. Секретное следствие закончилось для Новикова приговором к пятнадцати годам страшной Шлиссельбургской крепости. Не забыло правительство и о тщательно создаваемом имидже — честный, просвещенный, озабоченный общественным благом человек, каким Новиков представал перед публикой на протяжении двадцати лет своей литературной деятельности, в официальном памфлете был заклеен как невежественный развратник, обуреваемый честолюбием и корыстными интересами.

Полнота карательных мер и мстительное желание Екатерины окончательно погубить своего журнального оппонента, не говоря уже о ее личной подозрительной недоброжелательности к Новикову, в достаточной мере объясняют, почему система покровительства выжила, а более отвечающий запросам времени литературный профессионализм потерпел крах. Осмысленная, основанная на понимании ситуации и временами хорошо финансируемая деятельность Новикова была направлена не столько на то, чтобы как-то обойти непреодолимые препятствия, сколько на прямую конфронтацию с той самой силой, благодаря которой светская западная литература сделалась возможной в России: самодержавную власть. Николас Рязановский касается этого, имеющего первостепенную важность, вопроса, сравнивая российский и западный уклады:

«Современная образованная публика в России была создана реформами Петра Великого и его последователей. Сам ее *raison d'être* \* был обусловлен поворотом страны к Западу и к исходящему от Запада свету. В условиях России правительство держало этот процесс под абсолютным контролем. В отличие от

---

\* Смысл существования (*фр.*).

западных государств в России XVIII века не существовало независимой касты юристов, передового частного обучения и мощной церкви, которые уравнивали бы власть государства или могли бы вести равную борьбу за умы в современном мире. Еще важнее то, что развитие Московского государства, основанное на служилом дворянстве и крепостном праве, лишило страну среднего класса, обладающего каким бы то ни было влиянием, того самого третьего сословия, которое сыграло решающую роль в становлении Века Разума на Западе. Русское Просвещение — не более чем отчаянные попытки связать этот феномен с новым этапом в развитии рыночной экономики, победоносным шествием буржуазии или распространением литературы и образования среди широких слоев населения»<sup>97</sup>. В начале XIX века литература дружеских сообществ, независимость которой поддерживалась идеологией светского общества, имела шансы избежать такого прямого государственного контроля. Но всякая профессионализация литературной жизни должна была учитывать волю самодержца и тот непосредственный интерес, какой правители XVIII и начала XIX века проявляли к влиянию литературы на читателей. Через сорок лет Фаддей Булгарин, излагая историю развития издательского дела в России, приходит к мысли (хоть напрямую ее и не высказывает), что развитие коммерчески жизнеспособной литературы освободило писателей от службы в департаменте<sup>98</sup>. Это было по меньшей мере полуправдой, что сам Булгарин хорошо понимал, ибо процветание его собственных литературных предприятий зависело от поддержки Третьего отделения собственной Его Императорского Величества канцелярии, которое помогало финансировать «Северную пчелу», защищало его от цензуры, притесняло его литературных соперников и даже способствовало его продвижению по службе в Министерстве просвещения, где он формально числился<sup>99</sup>. Пушкин, в свою очередь, зависел от царя (который сам себя назначил его личным цензором) в финансовых делах и в вопросах доступа к архивам, что было необходимо для его серьезных исторических исследований.

Итак, говоря о профессиональной литературе, следует иметь в виду эту богоравную силу, которая не только вводила новые имена в литературный обиход, но и властвовала над литературным процессом, готовая вмешаться в него на любой стадии и почти в любое время, препятствуя тем самым появлению новых институтов. Законы, каковы бы они ни были, менялись чрезвычайно быстро. Например, в период с 1780 по 1848 год частные печатные станки были разрешены, запрещены и раз-

решены вновь. За двусмысленные пассажи в тексте автор мог угодить на каторгу, затем, по новому закону, он как бы уже не должен был подвергаться преследованию, но фактически всегда имел неприятности. Ввоз иностранных книг был разрешен, запрещен, потом строго ограничен. Цензурные ведомства множились, наблюдая друг за другом и зачастую друг другу противореча; к концу описываемого периода их было не менее двенадцати<sup>100</sup>. Но эта путаница в законах и их быстрая смена сами по себе не являлись основной проблемой, с которой сталкивались предполагаемый профессиональный писатель, его издатель и читающая публика. Законы, как бы стремительно они ни менялись, по крайней мере, помогали людям предвидеть последствия своих поступков. Да и цензура сама по себе не обязательно составляла основную сдерживающую силу. В большинстве случаев цензорскую работу исполняли, как удачно заметил Дональд Фэнгер, профессора-словесники, разделявшие лучшие устремления писателей и публики<sup>101</sup>. Основную проблему, несомненно, составляли непредсказуемость, произвол и мстительность властей, от царя до «влиятельных людей» в его властных структурах — церковных иерархов, армейской верхушки, важных сановников. Хотя цензор просматривал произведение перед публикацией, писатели и издатели могли быть наказаны и после оной, несмотря на кажущуюся защиту закона, если вышедшее в свет произведение вызывало неудовольствие высокопоставленного лица. Когда Булгарин подвергся кратковременному заключению на гауптвахте за резкую критику романа, вызвавшего восхищение царя, многие невольно возликовали, но цензор Никитенко отметил с грустью: «Никто не думает о поражении одного из лучших параграфов нашего бедного цензурного устава»<sup>102</sup>. Цензоры сами оказывались уязвимыми. Статья, вызвавшая неодобрение высоких властей, могла послужить причиной суровых выговоров, потери места или кратковременного заключения в тюрьму. Неудивительно, что все свои сомнения цензоры разрешали не в пользу писателей. Не кто иной, как самый известный мистификатор в русской литературе Николай Васильевич Гоголь жаловался на «странные мистификации» цензоров при их работе над «Мертвыми душами» (XII, 40).

Разумеется, наказания, которым подвергались цензоры, писатели и издатели в интересующий нас период, являлись менее строгими, чем они были в прошлом или сделались в будущем. Монас, например, отмечает, что во время царствования Николая I против литераторов не было возбуждено ни одного дела по статье о государственной измене<sup>103</sup>. Тем не менее за-

крытие периодических изданий (даже временное), запугивание цензоров и унижение писателей — все это мешало честным и независимым людям решать другие встававшие перед ними проблемы: например, стремление заработать на жизнь литературным трудом ставило перед ними такие неразрешимые в указанной ситуации вопросы, как создание гласной критики и предсказуемого (по составу, объему и интересам) читателя<sup>104</sup>.

Итак, будущий профессионал должен был противостоять двум тираническим силам: самодержавию (как мы только что показали) и светскому обществу с его меняющимся (по прихоти моды) мнением и презирающей любую профессионализацию нормой *honnête homme*. Несмотря на эти непредсказуемые и вечно меняющиеся преграды, к первому десятилетию XIX века в русской литературе укоренилось два вида профессионализма, оба, однако, несовершенные по сравнению с тем идеальным институтом литературы, который существовал на Западе и притягивал взоры талантливых россиян. Эти коммерчески окупаемые виды деятельности заключались, во-первых, в выпуске дешевых изданий (лубочных картинок и приключенческой прозы), а во-вторых, разных литературных сборников (альманахов и некоторых периодических изданий). Сказанное станет яснее, если вспомнить историю публикации «Евгения Онегина», упомянутую мною в начале этой главы; первые отрывки из пушкинского романа публика смогла прочесть благодаря представителям двух указанных институтов: непорядочному издателю «лубочной» продукции, не имеющему уважения к авторским правам (Булгарин), и издателю-дворянину, другу поэта, участнику общих дружеских литературных кружков и салонов (барон Дельвиг).

Индустрия по производству дешевых изданий (лубков) держалась с середины XVIII века до революции, поставляя книжную продукцию, доступную для большинства россиян: относительно дешевые иллюстрированные листки с подписями или текстом<sup>105</sup>. С ярмарочных лотков она попадала к городским читателям; странствующие торговцы (коробейники) доставляли ее в такие области и к такой публике, которых «высокая литература» вряд ли достигала. Зачастую и книги издавались и распространялись подобным образом, так что определение «лубочная» прилагалось не только к этим примитивным листкам, но и к популярной литературе сомнительного качества, особенно к приключенческим или фантастическим романам, «переведенным» (то есть свободно переложенным) с иностранных образцов

и предназначенным для нетребовательной публики <sup>106</sup>. Я буду использовать этот термин в широком смысле.

Писатели, принадлежащие светскому обществу и разделяющие заданное его идеологией отвращение к коммерции и специализации, относились к этой продукции с понятным презрением. Так, Батюшков доводит до сведения своих благородных читателей, что дешевые издания продаются на московском базаре, как рыба, меха и овощи, авторы же или переводчики этого товара оплачиваются по количеству, а не по качеству продукции <sup>107</sup>. Пушкин, описывая происхождение сонника своей героини, показывает, каким образом распространялась подобная литературная продукция в провинциях:

Сне глубокое творенье  
Завез кочующий купец  
Однажды к ним в уединенье,  
И для Татьяны, наконец,  
Его с разрозненной «Мальвиной»  
Он уступил за три с полтиной,  
В придачу взяв еще за них  
Собрание басен площадных,  
Грамматiku, две Петриады,  
Да Мармонтеля третий том.

(5:23)

В строфе лаконично перечислены многие черты литературной ситуации того времени: небрежное отношение читателей и продавцов к целостности литературного текста (неполное издание романа мадам де Коттен) или произведений одного писателя (разрозненные тома Мармонтеля); смешение в одну кучу художественных произведений и специальных книг (грамматика, две Петриады); неразборчивый вкус, далекий от современной моды.

Честолюбивых и серьезных писателей 1820—1830-х годов, стремящихся к широкому распространению своих произведений (что не могли позволить дружеские сообщества), больше всего угнетало униженное и бесправное положение автора. Писатели из дворян, желавшие сохранить свое доброе имя, и романтические радетели священной миссии поэта — эти две позиции довольно близки идеологически — имели много поводов скорбеть о подобной литературной ситуации. Анонимность, выпавшая на долю эпических поэтов в отрывке из пушкинского романа (две Петриады), показывает один из способов пренебрежения автором, свойственный данному институту, — стихийное забвение <sup>108</sup>. Второй заключался в явном злоупотреблении именем. По поводу пассажа о соннике Мартина Задеки Пушкин замечает: «Гадательные книги издаются у нас под фирмою Мартына Задеки,



почтенного человека, не писавшего никогда гадательных книг...» (VI, 194) и, добавляет Набоков, скорее всего никогда не существовавшего <sup>109</sup>. Наконец, вплоть до 1828 года никакой закон об авторском праве не защищал текст от пиратских перепечаток или искажений. Так, случайно оказавшись на поэтических чтениях в дружеском кружке, Булгарин услышал отрывок из «Евгения Онегина» и опубликовал фрагмент первой главы без ведома Пушкина и без его позволения <sup>110</sup>. Позже Булгарин отказался от подобной практики, лицемерно заверяя в своей непричастности к ней и получая значительную правительственную поддержку, но не смягчая беспардонных методов собственной коммерческой деятельности. Тем не менее и он уловил печальные перспективы, какие этот институт сулил образованной публике: «Теперь в Москве взапуски издаются романы, для развоза на ярмарки и по деревням. Кто пишет все это? — Загадка! — А пишут и печатают в Москве весьма много. Там есть особого рода литература, особые правила, особое сословие литераторов, которого представителем и главою есть известный г. Орлов, автор множества пародий петербургских романов. Книги этого изделия даже не разбираются в журналах и сходят с рук в особом разряде читающей публики, распространяя в ней дурной вкус и истребляя в своих читателях все зародыши грамоты и здравого смысла. Для блага общего литераторам надобно было бы подумать, как удержать в пределах этот разлив безграмотности, столь вредный для успехов литературы и просвещения» <sup>111</sup>.

Как мы увидим, у Булгарина были особые причины желать устранения этой формы литературы, прежде всего повестей г-на Орлова. Пока «специальные принципы» этого института могут быть схематически выражены следующим образом:

Фольклор, народные верования, любопытные факты

Анонимный писака

Повести, песни, романы  
Дешевое издание, лубок

Зритель,  
читатель

Смешанный стиль

(церковно славянский, бюрократический язык и язык купеческий)

К большой литературе это, конечно, не имело никакого отношения, однако рабски отвечало запросам подавляющей части публики и наполняло кошельки издателей. До 1820-х годов покровительство представляло собой единственную альтернативу для не желающих поддерживать этот институт писателей, кто в то же время пытался заработать на жизнь пером, а не синим карандашом редактора; жалкие же писаки (вроде А. А. Орлова), кропавшие подписи к лубкам, песенки и переводные романы, не

имели иного выбора, как только приспособиться к этим условиям. Система бесчеловечной черной работы пугала профессиональных писателей из дворян, но более всех — Булгарина, к популярным романам которого о Выжигине предприимчивый Орлов написал семь продолжений.

Когда Пушкин, как профессионал, стремящийся к успеху, счел необходимым подорвать монополизм Булгарина в литературной коммерции, он разразился едкой критической статьей (под псевдонимом), озаглавленной «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (1831). В ней Пушкин яростно нападает на Булгарина, сравнивая обладающего собственным стилем «дворянина и литератора» с лубочным сочинителем не в пользу первого. Оба выставляют товар на продажу. В статье говорится, что бедный, но честный Орлов торгует своими скромными продолжениями; Булгарин (ренегат и полицейский агент) — своей честью и добрым именем. И то и другое, по мнению Пушкина, обусловлено коммерцией, но коммерцией в разной степени честной. В довершение всего Пушкин в своей статье пародирует изысканный язык, с помощью которого Булгарин пытался заслужить признание наиболее компетентных читателей. Этот запутанный литературный эквивалент детской игры в прятки, которому предаются Пушкин и Булгарин, показывает социальную и психологическую значимость границ между лубочной торговлей, дружескими сообществами и еще одним возможным институтом, к которому я сейчас перейду.

Второй способ коммерчески выгодной литературной деятельности, воспринятый русской культурой 1820-х годов, относился в основном к изданию альманахов, французский предшественник которых, ежегодный *Almanach des Muses* \* (1765—1833), процветал в России<sup>112</sup>. Этот институт, благодаря отличиям как от продукции «высокого штиля», пользующейся покровительством меценатов, так и от низких жанров лубочной индустрии, сделался чрезвычайно привлекательным для уважаемых писателей. Поставленный на коммерческую основу Карамзиным в 1790-е годы («Аониды, или Собрание разных новых стихотворений», части 1—3, 1796—1799), альманах представлял собой изящный карманный томик, отвечающий литературным вкусам публики, претендующей на утонченность. Лубочные издатели печатали повествовательную прозу и учебники, альма-

---

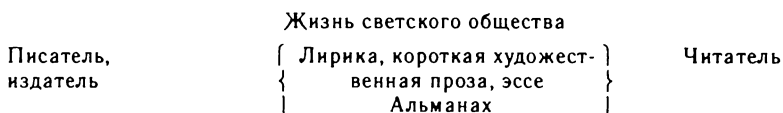
\* Альманах Муз (фр.).

нахи представляли лирическую поэзию. Если туда попадала проза, то это были в основном короткие лирические произведения, ориентированные на чувствительные излияния повествователя (эссе, обращенные к друзьям, фрагменты путевых заметок и т. д.), т. е. проза, четко противопоставленная ориентированным на сюжет авантурным романам лубочного толка. Аляповатые иллюстрации лубочных изданий в альманахах уступили место изысканным виньеткам (лирам, урнам, венкам, портретам). Типичный альманах предоставлял широкий выбор малых форм и часто выпускался к Новому году (на что указывает само название жанра). Альманахи снабжали светскую публику материалом для салонных бесед, так что их вполне можно рассматривать как портативный, коммерчески выгодный эквивалент дамского альбома. Легкая поэзия, безделки, медоточивый стиль альбомных стихов культивировались в альманахах с самого начала, с того времени, как Карамзин сознательно решил избежать излишней высокопарности, присущей одической традиции<sup>113</sup>. Позднейшие альманахи, особенно «Полярная звезда» (1823—1825), издаваемая декабристами Бестужевым и Рылеевым, иногда включали в себя материалы на более серьезные темы, а Бестужев сделал ежегодный обзор русской литературы непременным для своего альманаха; и все же публика ждала от альманаха обилия разнообразных произведений, адресованных утонченному читателю и написанных светским стилем, который Карамзин ввел в русскую литературу и который являлся основным выражением идеологии светского общества.

Такое соответствие кодам и интересам светского общества делало возможным для дворянских писателей (и писательниц) отдавать свои произведения в эти коммерческие предприятия. Но вначале только дворянин-издатель (такой, как Карамзин, Бестужев или Дельвиг), книгопродавец и владелец типографии получали прибыль от издания. Авторы — знакомые издателя — представляли короткие произведения из дружеских побуждений или ради удовольствия видеть свое творение напечатанным. Но довольно скоро один из альманахов, «Полярная звезда», сделался таким выгодным, что Бестужев и Рылеев стали предлагать своим авторам гонорары. Их издатель, Слѣнин, боясь сокращения своих собственных прибылей, прекратил финансирование издания. Не желая, однако, вовсе оставлять столь выгодную почву, он убедил барона Дельвига принять значительную сумму, четыреста рублей, и основать конкурирующий альманах «Северные цветы, собранные бароном Дельвигом», куда Пушкин покорно отдал отрывок из «Евгения Онегина», первый (исключая

пиратскую публикацию Булгарина) появившийся в печати. Последовала борьба за авторов, однако знакомые издателей в достатке снабжали своей продукцией оба альманаха, и оба редактора продолжали оставаться друзьями, из чего следует, что приличия нарушены не были <sup>114</sup>.

Этот светский способ литературной коммерции включал в себя участников и отношения, значительно отличающиеся от тех, какие мы видели, касаясь лубочной литературы:



«Разговорный язык светского общества»

К концу 1820-х годов альманахи заняли доминирующее положение в русской литературе. Пушкин, игнорирующий лубочную торговлю (как и большинство тех, кто обращался к анализу литературного процесса этой эпохи), писал: «Альманахи сделались представителями нашей словесности. По ним со временем станут судить о ее движении и успехах» (XI, 48) <sup>115</sup>. Судя по альманахам, в русской литературе второй половины 1820-х годов появилась умная критика, лирическая поэзия высокого качества, многообещающие начинания в области более крупных форм, малая проза значительных достоинств и многое другое, что было заслуженно забыто. Литературная ситуация, способствовавшая потреблению этих элегантных томиков, оставляла мало надежды таким писателям, как Пушкин, жить не за счет издательской деятельности, а на публикации своих произведений. Гоголь, планы которого издавать альманах вместе с Пушкиным и князем Одоевским закончились ничем, в 1833 году назвал альманахи «взорными» (X, 259). И они действительно к этому времени стали казаться слишком инфантильными, чтобы печатать серьезную, интеллектуальную прозу, в появлении которой Пушкин давно уже видел одну из самых насущных задач русской культуры <sup>116</sup>. Стоило альманахам добиться высокой репутации и выйти на первый план, как они тотчас же попали в царство той самой коммерции, которая контролировала производство и распространение переводных романов и лубков. Пушкин, недовольный теми профессиональными перспективами, какие подобный способ публикации открывал, и всё возрастающей эксплуатацией поэтов-любителей, с присущей ему проницательностью сделал набросок комической сцены, рисующий институт литературы, который «представляли» альманахи. Среди дей-

ствующих лиц имеются: безденежный выпускник Московского университета (предполагаемый издатель), который вынужден представляться потенциальным автором в приличествующих случаю цветистых выражениях («юный питомец муз», который «впервые выступает на поприще славы»); его сотрудник пьяница Бесстыдин, поносящий поэтов-аристократов в неперенном критическом обзоре, а затем ставящий инициалы Пушкина и Вяземского под своими собственными стихами; поэт-любитель, которого издатель находит за игрой в кости, другой поэт-любитель, которого он же находит спящим в полдень. Последние две роли мог бы исполнить сам Пушкин, который проиграл в карты несколько рукописей и которого почтительный, романтический молодой Гоголь застал за карточным столом. Но тот же Пушкин сделался жертвой мистификации (вышедшей под его инициалами), а также бранных статей пьяницы-издателя<sup>17</sup>. Итак, к 1831 году альманахи упали в глазах серьезного писателя ниже лубочных изданий, как то показывает двусмысленный комплимент, которым Пушкин удостоил новеллистические упражнения Булгарина:

«— Ну, так пиши Выжигина.

— Выжигина? Господи Боже мой: написать Выжигина не шутка; пожалуй, я вам в четыре месяца отватаю 4 тома, не хуже Орлова и Булгарина, но покамест успею с голоду околеть.

— Знаешь ли что? Издай Альманах».

(XI, 133)

Как нравы лубочной индустрии заполонили другие издательские сферы (наиболее беспринципные журналы, переводную прозу), так и условия издания альманахов стали проникать в иные формы литературного обихода. На этих условиях издавались и периодические издания, прямо не контролируемые дружескими группировками, и «высокая литература». Как и альманахи, они показывали дворянам-любителям приемлемые — пусть окольные и едва намеченные — пути к материально вознаграждаемому литературному труду. Но, как и альманахи, они часто предоставляли большую часть барышей издателю, а не автору. Карамзинский «Вестник Европы» представлял собой на удивление успешный образец этой светской журналистской деятельности: переводчики и авторы не получали гонорара, но дворянин-редактор, который сам подбирал произведения и договаривался с авторами (номер был его собственностью), получал стабильный доход. Издатель журнала платил ему три тысячи рублей в год за редактуру — сумму, в три-четыре раза превы-

шавшую среднее жалование правительственного чиновника <sup>118</sup>.

Точно так же дворянин-поэт мог опубликовать книгу стихов, но часто делал это не сам (подписку осуществляли его друзья) и с нарочитой небрежностью, которая сочеталась с образом лирического героя самих стихотворений. Державин продал свои анакреонтические стихи, дабы уважить жену, желавшую иметь английский парк; Пушкин проиграл рукопись своих юношеских стихов; Жуковский и Батюшков позволяли друзьям печатать свои стихи. Один из таких издателей-друзей, Гнедич, получил баснословную прибыль от публикации «Опытов» Батюшкова, а позже от публикации ранних поэм Пушкина <sup>119</sup>. Ни в одном из этих случаев автору не платили за авторский лист, как то было с переводчиками иностранных романов для массового потребления.

Хотя такая окупающаяся, а иногда и приносящая прибыль деятельность могла при случае помочь поэту в его денежных затруднениях, она никогда не представляла собой постоянный, надежный источник дохода. Даже если оставить в стороне проблему вмешательства властей, другие проблемы, коммерческие и идеологические, делали эти литературные предприятия — как и прочие аристократические занятия, вроде карт и дуэли, — делом весьма рискованным, которое часто заканчивалось крахом. Во-первых, господствующий институт салонной литературы позволял такую деятельность лишь на короткий период и только под прикрытием дружбы или «просвещения». Так, ни один альманах не вышел больше восьми раз, и редакторы сменялись с тою же быстротой, с какой прогорали журналы. Более того, подобная коммерческая деятельность была ориентирована на молниеносный успех, а не на постоянную заботу, которой требует серьезное издательское предприятие. Благодаря относительно низким ценам на бумагу и полиграфию и слаборазвитым (а поэтому дешевым) посредническим услугам в России начала XIX века можно было выручить значительную прибыль за дорогие малотиражные (обычно 1200 экземпляров) издания, которые удовлетворяли вкусам состоятельных читателей и украшали полки их модных библиотек <sup>120</sup>. Но это не вдохновляло ни литераторов-дворян, ни столичных книгопродавцев (число последних постоянно росло) на вложение капитала в расширение издательского дела, для увеличения круга читающей публики и для воспитания в ней неподвластного влиянию моды вкуса, — что в свое время пытался сделать Новиков и что принялись осуществлять с заметным успехом важнейшие издательские фирмы Англии начиная с 1830-х годов <sup>121</sup>. Пушкин с восхищени-

ем говорил о вознаграждениях, которые получали в Европе писатели, пользовавшиеся успехом (XIII, 92); Полевой сетовал по поводу отсутствия в России «hommes lettres» \* <sup>122</sup>. Булгарин завидовал количеству и качеству французской, немецкой и английской литературной продукции <sup>123</sup>. Но высокие сиюминутные цены, которые устанавливал писатель (например, Пушкин — пять рублей за каждый экземпляр каждой главы «Евгения Онегина»), предательство литераторов (например, Булгарина по отношению к его издателю А. Ф. Смирдину <sup>124</sup>), роковая податливость журналистов давлению правительства (например, Полевого), аристократическое презрение, неразборчивость в средствах у конкурирующих издательств и отсутствие здравого смысла у всех литераторов — все это снова и снова отнимало надежду у русских писателей на стабильный успех, сопутствующий их европейским собратьям. А причины эти таковы: шаткие, антагонистические отношения на рынке и возведение в ранг принципа отсутствие экономического предвидения у всех участников процесса — даже у тех, кто, как Пушкин, приветствовал становление профессиональной литературы, которая предлагала возможный выход для серьезных писателей 1820-х годов и сделалась настоящей потребностью для культуры 1830-х. Но все те десятилетия, которые охватывает наше исследование, производство книг оставалось, по словам Куфаева, кустарным промыслом <sup>125</sup>.

## СИНТЕЗ И КРИЗИС

Пушкин и Булгарин — «корифей словесности нашей».

*Извещение об избрании Пушкина и Булгарина членами Общества любителей российской словесности.*

*Московские ведомости. 1830. 1 января*

Очень сложными путями писатели, публика и критики старались в конце 1820-х, в 1830-е и в начале 1840-х годов преодолеть границы институтов и создать некий синтез, с тем чтобы зарождающийся литературный профессионализм смог функционировать при ограничениях, накладываемых самодержавием и светским обществом, смог обеспечивать существование небольшому числу писателей, издателей и критиков и стимулировать развитие больших повествовательных форм (исторических иссле-

---

\* Литературной братии (фр.).

дований, исторических повестей и романов из современной российской жизни). Устав о цензуре, вышедший в 1828 году, включавший и признание авторского права, попытки упорядочить роль цензора в литературной жизни (1826, 1828); новые возможности сверхприбылей (от поэм, романов и журналистской работы); тяга иных литераторов к монополизму; появление более активных распространителей литературы, таких, как книготорговец А. Ф. Смирдин, — все это, несомненно, говорило о возможности синтеза. Но очевидной была *хрупкость* такого синтеза, о чем свидетельствуют дискуссии, которые он вызвал, и глубокие расхождения, которые он вскрыл.

Растущая профессионализация литературы описывалась выше как процесс перенесения практики функционирования массовой литературы на литературу «высокую» — гонорар за печатный лист, распространение в провинциях и ориентация на неаристократического читателя<sup>126</sup>. И действительно, журналы стали оплачивать материал по авторским листам, некоторые из новых выдающихся журналистов (Булгарин, Н. А. Полевой) объявили войну «аристократам», а пользующееся наибольшим успехом периодическое издание 1830-х годов «Библиотека для чтения» достигло провинциального читателя благодаря упорству его издателя, вездесущего Смирдина, который прошел выучку в Москве у торговца массовой литературой. Но если рассматривать профессионализацию литературы в 1830-е годы как простое перенесение практики одного института на другой, то это мешает увидеть проблемы, встававшие перед столь неустойчивым образованием, а также взаимодействие той и другой практики, каждая из которых, как мы видели, предполагала различные стили и жанры, различное отношение к автору, различных читателей (по крайней мере в городе), разные способы публикации и разные системы оплаты. Их разделяли высокие стены презрения, с одной стороны, и невежества — с другой, которые преодолели лишь немногие отчаянные и решительные личности<sup>127</sup>.

Основные дискуссии в культуре 1830-х годов демонстрируют трудности, с которыми столкнулась литература, пытаясь создать новый институт на базе уже существующих: постепенно отмирающей системы покровительства, лубочной торговли и дружеских кружков с их ограниченными коммерческими возможностями и все более и более неудовлетворительными перспективами роста. В этой главе я остановлюсь на двух дискуссиях: полемике вокруг «литературной аристократии» (1828—1831) и всеобщей озабоченности по поводу «торговли» литературой (1835—1836). Эти дискуссии подтверждают взаимное влияние институ-



тов, о котором я упомянул: задеты нападениями, многие участники коммерческих предприятий старались оправдать свою коммерческую или общественную деятельность, опираясь на ценности просвещенного, ориентированного на Запад дворянства или светского общества с его дружескими литературными сообщениями.

В материалах первой дискуссии (сатирах, обзорах, грубых нападениях на личности в главных периодических изданиях, горестных дневниковых записях и доносах в Третье отделение) используется термин «аристократия», провоцирующий наивный социологический анализ, анализ, пренебрегающий не только идеологическими соображениями, но и вопросом о происхождении участников с обеих сторон, а также их читателей<sup>128</sup>. После пушкинской угрозы написать плутовской роман о Булгарине, смертельно напугавшей этого «достойного» человека, в русской литературе воцарилось шаткое перемирие и образовался пестрый калейдоскоп союзов. Пушкин и Вяземский (дворяне) защищали Полевого (купца) от нападков Булгарина (дворянина в некотором роде) и Греча (также дворянина), добившись лишь того, что Булгарин, Греч и Полевой объединились против них, в то же время ряд московских ученых разного происхождения (Надеждин — сын священника, Погодин — сын дворового человека, Арцыбашев — дворянин) попеременно открывали и сворачивали военные действия вокруг непреходящей ценности исторических исследований Карамзина. Чтобы разобраться в личных, общественных и философских *causa belli* \*, потребовалось бы несколько монографий<sup>129</sup>. Для меня сейчас важнее подчеркнуть, что термин «аристократ» вызвал такие страсти и конфликты потому, что, как и гоголевское словосочетание «мертвые души», он таил в себе массу противоречивых жизненных смыслов, которые, при отсутствии единственного ясного смысла, задевали за живое любого, кто с ним сталкивался. Он возбуждал личные страсти, амбиции, антипатии, обиды или корыстные чувства со всеми уничижительными культурными, социальными, политическими и психологическими коннотациями, а кроме того — во всяком случае, когда Булгарин и Греч вступили в игру, — представлял собой угрозу нарушить шаткое равновесие литературного профессионализма, равновесие, которое Карамзин, умерший в 1826 году, как бы завещал русской культуре. В самом деле, синтез, которого Карамзин (официальный историограф, салонная фигура, редактор, получающий жалованье), по всей веро-

---

\* Причиная войны (лат.).

ятности, добился, представляется более важным для этой дискуссии, чем сами его сочинения.

Хотя спорящие стороны пытались по-разному определить его наследие, сообразуясь с собственными интересами, можно заметить значительное сходство в категориях, с помощью которых оформлялись их мнения, категориях, относящихся скорее к различным сторонам институтов литературы, чем именно к достоинствам произведений Карамзина. Карамзину воздают должное за поразительные подвиги, за то, что он создал читающую публику<sup>130</sup>, за то, что создал и защитил звание писателя-ученого<sup>131</sup>, за то, что создал язык русской литературы<sup>132</sup>, и за то, что первым подал пример широкомасштабных коммерческих операций в русской литературной жизни.

Слово «подвиг», однако, принадлежит Пушкину, и отрывок, в котором оно употреблено, в самом деле воздает Карамзину должное за то, что он смог синтезировать положительные стороны системы покровительства (освобождение от цензуры по приказу императора), салонов (положение в обществе) и литературной торговли (коммерческий успех), избегнув при этом все их подводные камни: компромисс с истиной, пренебрежение большими трудами и потеря достоинства: «Появление «Истории государства Российского» (как и надлежало быть) наделало много шума и произвело сильное впечатление. 3000 экземпляров разошлись в один месяц, чего не ожидал и сам Карамзин. Светские люди бросились читать историю своего отечества. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом. Несколько времени нигде ни о чем ином не говорили. Признаюсь, ничего нельзя вообразить глупее светских суждений, которые удалось мне слышать; они были в состоянии отучить хоть кого от охоты к славе. <...> В журналах его не критиковали: у нас никто не в состоянии исследовать, оценить огромное создание Карамзина. <...> Зато почти никто не сказал спасибо человеку, уединившемуся в ученый кабинет, во время самых лестных успехов, и посвятившему целых 12 лет жизни безмолвным и неутомимым трудам. Примечания к русской истории [по объему почти такие же, как и текст. — У. Т.] свидетельствуют обширную ученость Карамзина, приобретенную им уже в тех годах, когда для обыкновенных людей круг образования и познаний давно заключен и хлопоты по службе заменяют усилия к просвещению. Многие забывали, что Карамзин печатал свою Историю в России, в государстве самодержавном, что государь, освободив его от цензуры, сим знаком доверенности налагал на Карамзина обязан-

ность всевозможной скромности и умеренности. Повторяю, что «История государства Российского» есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека»<sup>133</sup>.

*Succés de marché* \*, просветительское воздействие на публику и личная независимость — перечисляю в таком порядке, какой задан в отрывке, — сопутствуют этому одинокому и героическому свершению. Чтобы читатель докопался до сути, Пушкин помещает этот отрывок в конце целой серии фрагментов, где показываются, в частности, недостатки покровительства: «Тредьяковскому не раз случалось быть битым... В деле Волынского сказано, что сей однажды в какой-то праздник потребовал оду у придворного пинты Василия Тредьяковского, но ода была не готова, и пылкий статс-секретарь наказал тростию оплошного стихотворца» (XI, 53); недостатки салонов и их хозяек: «...примечайте, как они поют модные романы, как искажают стихи самые естественные, расстроивают меру, уничтожают рифму. Вслушайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятия... Исключения редки» (XI, 52) — и невыгодные стороны литературной коммерции, включая пекущихся о рекламе профессионалов, которые пользуются тем, что их пропагандисты не понимают по-русски: «Путешественник Ансело говорит о какой-то грамматике [Греча. — У. Т.], утвердившей правила нашего языка и еще не изданной, о каком-то русском романе [Булгарина. — У. Т.], прославившем автора и еще находящемся в рукописи... Забавная словесность!» (XI, 54).

Таким образом, каждый из процитированных отрывков этой фрагментарной пушкинской статьи воздает должное величю деяний Карамзина, реализованных, как настаивает Пушкин, без всякого ущерба для достоинства Карамзина как *honnête homme*.

Проблема независимости и авторского достоинства, возникающая при обсуждении наследия Карамзина, была центральной для самого Пушкина, если учесть его денежные затруднения и растущую зависимость от двора. В борьбе с Гречем и Булгариным по поводу термина «аристократия» не раз возникал этот вопрос. Во-первых, потому что Греч, как и Булгарин, опираясь на существующую власть, старался изобразить Карамзина ставленником и фаворитом двора, иными словами, включить его в систему покровительства<sup>134</sup>. Последняя часть данного отрывка Пушкина направлена против такого мнения: он просит читателей вспомнить, каковы пределы независимости при самодержа-

---

\* Рыночный успех (*фр.*).

вии, и воздерживается от перечисления высоких почестей и чинов, какими наградили Карамзина. Именно эта прямая зависимость от двора и отличала, в глазах Пушкина, русскую аристократию. Он считал ее злокачественным наростом на русской истории, прослойкой, составленной из придворных интриганов, возведенных в высокие звания императорами и императрицами послепетровской эпохи<sup>135</sup>. Его презрение к высшим придворным кругам отразилось во многих произведениях, начиная еще с лицейской лирики; в социально-политическом плане он постоянно противопоставлял этих придворных лизоблюдов допетровской знати или дворянам, к которым принадлежал он сам, большинство читающей публики и многие собратья-писатели. Для Булгарина слово «аристократия» также обладало пейоративным социально-политическим смыслом, но он понимал под «аристократией» светское общество, такое, как я описал в первой главе, и отличал ее от «среднего состояния», которое не было столь офранцужено, испорчено и честолюбиво, как аристократия, но которое складывалось большей частью из служилого дворянства (достаточного, но не богатого), а также из богатых купцов, промышленников и некоторых городских жителей недворянского происхождения (мещан)<sup>136</sup>. То, что Булгарин, Греч и Полевой честили своих противников аристократами, бесило Пушкина, который обычно вкладывал в это слово совсем другой смысл. Кроме того, тут крылась хитрая уловка, помогавшая этим журналистам в борьбе с пушкинской плеядой за образованную читающую публику. Как мы видели, салоны и дружеские кружки, которые на эту публику влияли, теоретически предпочитали талант благородному происхождению, особенно если талант был поставлен на службу нравственности и патриотизму, в которые Булгарин пытался рядиться, а также если этот талант мог выразить себя изысканным языком карамзинского толка, который образованная публика использовала для самоограничения и самозащиты. Даже Дельвиг, который нападка Булгарина была пробуждена от поэтической летаргии и вызвал обидчика на дуэль, вынужден был признать, что язык прозы Булгарина «чист и почти везде правилен»<sup>137</sup>.

Одним из самых тонких полемических ходов Булгарина, возбудивших всеобщую ярость, были мемуары о Карамзине, которые он опубликовал в 1828 году. С присущим ему острым (и бесстыдным) чутьем личной выгоды Булгарин обрисовал Карамзина, подразумевая самого себя, как человека талантливого, простого, культурного и доброго, приветствовавшего такие же прекрасные качества в других, чем и отличался от невежествен-

ных представителей высшего света, окружавших его <sup>138</sup>. В самом деле, эти мемуары могут соперничать с любыми, рассмотренными выше, по степени понимания того, какое давление оказывает салонный идеал на воспитание и талант. Пушкин, который уловил смысл персонификации, убедил Дельвига не печатать мемуары в его альманахе «Северные цветы», заменив их собственной статьей, но Булгарин проявил достаточно сноровки, чтобы получить одобрение Дмитриева, с которым Карамзин был дружен всю жизнь <sup>139</sup>. К тому времени Булгарин присвоил себе авторский имидж, стиль, ценности и темы, связанные с успешным синтезом, осуществленным Карамзиным. Через два года он смог претендовать также и на внимание публики, ибо его плутовской роман «Иван Выжигин» пользовался успехом, а поэма Пушкина «Полтава» потерпела оглушительный коммерческий крах.

После этой разведки боем Булгарин, убедившись, что публикой приняты его талант и новоявленные манеры, мог бросить обвинение в «аристократизме» в лицо своим критикам, в числе которых находились шури́н Карамзина (князь Вяземский), Пушкин и другие поэты того же круга, которые монополизировали внимание публики 1820-х годов почти в той же степени, что и Булгарин и его товарищи в литературе 1830-х годов. Члены первой группы хвалили и защищали друг друга в своих альманахах и журналах, вдохновляясь прежде всего дружескими чувствами <sup>140</sup>. Теперь Булгарин и Греч хвалили произведения друг друга в своей газете и журналах, искусно пряча финансовую заинтересованность под той же самой маской дружбы, привычной для светского общества и литературы дружеских кружков. Пушкин пытался вскрыть эту подмену и вернуть ярлык «аристократ» своим оппонентам в двух сокрушительных литературных сатирах — «Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов» (о которой я уже упоминал) и «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем» (обе в 1831 г.), но напечатал их в «Телеграфе» Надеждина, журнале, который далеко не мог соперничать с периодическими изданиями тех, против кого были направлены сатиры.

Искушение увидеть в успехе Булгарина начало новой эры в русской литературе должно быть, по большому счету, преодолено. «Иван Выжигин» действительно был первым русским романом XIX века, имевшим коммерческий успех у образованной, ориентированной на Запад публики, успех, далеко превосходящий, например, тот, что выпал на долю более раннего подражания Лесажу Нарезного (1814) <sup>141</sup>. Но продолжения были приняты далеко не так хорошо, и благополучие газеты Булгарина

«Северная пчела» в большой степени опиралось на ее монополию в области политических новостей и придворной хроники <sup>142</sup>. Цена газеты, так же как и цена романов Булгарина, оставалась недоступной для широкой публики, которую обслуживала лубочная торговля <sup>143</sup>. Булгарин так же, как Пушкин и Карамзин, лавировал, используя возможности разных институтов в русской литературе: покровительство властей, интересы и ожидания читающей публики и ее идеологическую приверженность «моде», а также литературный рынок, сулящий значительные прибыли за издания, выпущенные сравнительно малым тиражом и заслужившие одобрение света <sup>144</sup>. Напомним, что Белинский, чья философская ориентация заставляла его находить закономерности в истории, приписывал успех таких романов, как романы Булгарина, чистой случайности <sup>145</sup>. Заметим также, что этот успех, однако, не превзошел успеха «Евгения Онегина», которого Пушкин очень выгодно напечатал отдельными главами, а затем выпустил полным изданием в 1833 и 1837 годах <sup>146</sup>.

Пока враждующие группировки яростно боролись за первенство в том хрупком синтезе, которого достиг Карамзин, несоответствие этого синтеза требованиям, предъявляемым институту, яснее всего проявилось в отсутствии критики, которая могла бы посредничать между писателем и его публикой, информируя публику о литературных достижениях, а писателя — об интересах и чаяниях публики. Полный достоинства имидж автора, завещанный Карамзиным, не сподвигал писателя отвечать на критику в свой адрес или даже выступать в печати с критикой опубликованных произведений. Карамзин не только игнорировал как критиков своего изысканного стиля, так и ученых оппонентов своей истории — он даже отказался, будучи редактором «Вестника Европы», критиковать современных авторов из страха отвлечь их от писательского поприща и еще потому, что в 1802 году казалось излишней роскошью иметь критику, когда в русской литературе было так мало произведений, достойных критического анализа <sup>147</sup>. В дальнейшем идеология светского общества, приписывавшая литературе функцию улучшения нравов, также не приветствовала открытых полемик <sup>148</sup>.

До 1820-х годов отсутствие печатной критики замечали лишь немногие из русских литераторов. Писатель-протезе мог обращаться к патрону-читателю непосредственно, а тот имел право судить его, хотя (в идеале) писатель мог воспитывать вкус своего покровителя. В кружке писатель и читатель постоянно менялись ролями в непрекращающемся критическом диалоге, сопутствовавшем созданию произведения. Письма «кружковцев»

и протоколы их встреч заключают в себе многие образчики кропотливой, объективной критики и откликов на нее. Но современный институт литературы предоставляет писателю и читателю мало случаев для личных контактов. Критика становится необходимой с расширением круга читающей публики — чего, впрочем, в России тогда еще не было — и с умножением количества разнообразных произведений, которые поступают к этим читателям<sup>149</sup>. Русский читатель, оказавшись перед лицом последней из описанных ситуаций, должен был выбирать себе духовную пищу из все более и более длинного списка блюд, разнообразие которых требовало критической оценки или вердикта моды.

То общее место, что произведение само создает себе читателей, не учитывает проблемы первоначального выбора. Без осмысленной принципиальной помощи в подборе и восприятии литературы читатель останется в неведении по поводу многих вновь появляющихся вещей, будет не готов к восприятию новых достижений и сделается предметом грубых коммерческих или идеологических манипуляций или игрушкой «случая». Такова и была перспектива, вставшая перед русской литературой в конце 1820-х и 1830-х годов, когда образцы продукции самых разных иностранных и отечественных течений заполнили книжные лавки и журналы. Чисто библиографических справок в русских журналах было уже недостаточно, как то заметил Пушкин в 1825 году (XIII, 178) и повторил позже в «Литературной газете» (XI, 89); то же самое относилось и к существующим критическим приемам: пошлому обмену эпитетами (XI, 151), неприкрытым оскорблением (XI, 123—124), острым шуткам (XII, 178), сатирическим комментариям, взаимному восхищению друзей-литераторов, замечаниям в адрес корректора (XI, 89), «внелитературным» обвинениям *ad hominem* \* (XI, 166) и некоторым отдельным статьям, исполненным «светлых мыслей и важного остроумия» (XI, 167).

Каким бы категорическим и всеобъемлющим ни был этот перечень изъянов, представляется более важным познакомиться с позитивными попытками Пушкина определить роль критики. К чему мог апеллировать Пушкин, видя возможности имеющихся в русской литературе институтов? Записи 1830—1831 годов, которые он вел в разгар дебатов о литературной «аристократии», полны попыток определить функцию критики исходя из всех этих возможностей.

Одна из таких возможностей, предложенных Пушкиным, — просто публиковать дебаты дружеских кружков. Один из учас-

---

\* К человеку, к личности (*лат.*).

тников воображаемого «Разговора о критике» излагает это так: «Если бы все писатели, заслуживающие уважение <и> доверенность публики, взяли на себя труд управлять общим мнением, то вскоре критика сделалась бы не тем, чем она есть. Не любопытно ли было бы, например, читать мнение Гнедича о ром<антизме> или Кры<лова> о нынешней элегической поэзии? Не приятно ли было бы видеть Пушкина, разбирающего трагедию Хомякова? Эти господа в короткой связи между собою и, вероятно, друг другу передают взаимные замечания о новых произведениях. Зачем не сделать и нас участниками в их критических беседах» (XI, 90).

Но, как Пушкин, несомненно, знал, многие из таких бесед включали в себя сатирические наблюдения, специальные замечания о построении какой-нибудь фразы и взаимные похвалы, которые способны были вдохновить писателей, но никак не могли удовлетворить потребности русского читателя. Это особенно хорошо видно из приведенных Пушкиным примеров, где демонстративно игнорируются прозаические жанры, которые начали привлекать внимание публики. Предложение Пушкина основывается на том, что внимание читателя гарантировано. Однако автор «Полтавы», поэмы блестящей, но потерпевшей полный коммерческий крах, больше не мог полагаться на это безоговорочно.

Следующая попытка определения критики звучит как несколько романтизированный школьный учебник рубежа веков: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях искусств <и> литературы.

Она основана на совершенном знании правил, коими руководствуется художник или писатель в своих произведениях, — на глубоком изучении образцов и на деятельном наблюдении современных замечательных явлений.

Не говорю о беспристрастии — кто в критике руководствуется чем бы то ни было, кроме чистой любви к искусству, тот уже нисходит в толпу, рабски управляемую низкими, корыстными побуждениями.

Где нет любви к искусству, там нет и критики. Хотите ли быть знатоком в художествах? — говорит Винкельман. — Старайтесь полюбить художника, ищите красот в его созданиях» (XI, 139).

Этот фрагмент отражает реальную проблему этики критики (тут можно вспомнить признание Булгарина, что он не всегда читал то, что рецензировал), а также сцепление условностей, моделей и вновь возникающих явлений, определяющее код



любого института. Гоголь пять лет спустя, повторяя многие из пушкинских негативных наблюдений, выразил значение такой принципиальной критики лишь с небольшой долей привычной ему гиперболизации: «...критика, основанная на глубоком вкусе и уме, критика высокого таланта имеет равное достоинство со всяким оригинальным творением»<sup>150</sup>. Но, как и в предыдущих отрывках Пушкина, здесь не принимается во внимание взаимодействие критика с читающей публикой. В первом из них читателю всего лишь позволено подслушивать писательские дискуссии; во втором романтическое презрение к повседневным интересам «толпы» далеко отстоит от попытки учесть эти интересы и связать с ними художественный выбор поэта, в то время как именно растущую дистанцию между поэтом и публикой — и физическую, и психологическую — современная критика призвана была преодолеть.

Третий подход к критике, который Пушкин наметил в своих записях, более реалистически отражает изъяны русской литературной жизни 1830-х годов; в то же время приведенная ниже запись намечает пути критического диалога и критерии принципиальной оценки, которые поэт пытался определить в еще более ранних отрывках. Это касалось «антикритик» или полемик. «Таковые антикритики имели <бы> двоякую пользу: исправление ошибочных мнений и распространение здравых понятий касательно искусства» (XI, 132). Здесь — теоретически — писатель или критик может обращаться к публике, не упуская из виду литературную ситуацию. Но на практике слишком часто этот диалог являл собой не обмен просвещенными суждениями, а жестокие нападки «на личность», неизбежные и эффективные при наличии публики, не отделяющей произведения от их автора, и при наличии писателей, чисто внешне сохраняющих благоговение перед понятиями, «священными для человеческого рода» (по словам Пушкина, пародирующего выпревший стиль Булгарина — XI, 129).

Взятые вместе, эти отрывки из записей лишь намечают проблемы, вставшие перед русской литературой, которая сделалась публичным институтом в нашем современном смысле, но не решают их. Отрывки, однако, показывают, что существующие компоненты институтов, из которых был составлен синтез Карамзина, уже не удовлетворяли потребностей 1830-х годов. А посему неудивительно, что авторы самых новаторских произведений — периода «Евгения Онегина», «Мертвых душ» и «Героя нашего времени» — включали целые блоки явных и скрытых диалогов с критиками этих творений в сами тексты этих рома-

нов, пытаясь, при отсутствии компетентной критики, выступить посредниками между собственным повествованием и читателем. В самом раннем из этих произведений, «Евгении Онегине», больше всего делается для того, чтобы установить дружеские отношения с читателем; отношения, свойственные непринужденной беседе, характерной для салонов и кружков, из которых новоявленный профессионализм 1830-х годов еще черпал свои лингвистические и литературные коды. Как показывают цитаты из «Евгения Онегина», приведенные в данной главе, — о массовой литературе и об альбомах молодых дам — сам роман в наиболее непосредственной форме обращается к проблемам многочисленных и соревнующихся между собой институтов литературы, моделируя в авторе-рассказчике и провинциальной героине (которая потом становится хозяйкой салона) идеал серьезного, всеобъемлющего и разностороннего восприятия литературы. Эти герои ориентируются не только в жанровых и лингвистических кодах, но также и в институтах литературы. Другие два романа, как мы увидим, занимают иную позицию по отношению к этим возможностям критики и институтов. Каждый из авторов обращается к читателю непосредственно, ударяется в «антикритику» своих оппонентов (реальных и воображаемых), просит читателя воспринимать роман не как простое отражение личности романиста, а как новаторское произведение искусства и предлагает соответствующие контексты, в которых оно может быть понято.

Первая полемика, связанная с институтами литературы, — полемика по поводу литературной аристократии — явила на свет проблемы авторского достоинства и слабости русской критики; вторая («литература и коммерция») не только обнаружила тот факт, что эти проблемы остались неразрешенными, но и добавила новые, касающиеся не менее важных аспектов института литературы: редакторской практики, издательского дела и публики. Участники первой дискуссии выступили и во второй, но ведущую роль тут сыграла новая группа: Смирдин, книготорговец, Сенковский, редактор «Библиотеки для чтения», а также Шевырев, Белинский и Гоголь, рецензенты соперничающих журналов.

Триумф Смирдина в середине 1830-х годов — новый книжный магазин в центре Петербурга (1832), пользовавшийся успехом альманахов, посвященный переезду его библиотеки и магазина на Невский проспект («Новоселье», 1833), фактическая монополия на печатные издания (включая «Библиотеку для чте-

ния») — слишком хорошо описан, чтобы на этом останавливаться<sup>151</sup>. Белинский назвал 1830-е годы «смирдинским периодом» в русской литературе<sup>152</sup>, что отражает влияние на эпоху хорошо финансируемых предприятий этого издателя. Все русские писатели, включая тех троих, которым посвящено наше исследование, должны были иметь дело с редакторами Смирдина — Булгариным и Гречем — и с его коммерческой системой. Пушкин мог жить на гонорары от Смирдина, когда из-за стихийных бедствий перестали поступать доходы с его имений; Гоголь отказался иметь со Смирдиным дело, но собственные его инициативы не пользовались успехом; и некоторые ранние стихотворения Лермонтова появились (без его разрешения) в «Библиотеке для чтения»<sup>153</sup>. Лермонтов предпочел опубликовать «Героя нашего времени» у соперничающего издателя, Глазунова, но получил теплый отзыв в одном из смирдинских журналов, потому что Глазунов подкупил рецензента, Булгарина<sup>154</sup>. Белинский, ценивший честность и надежность Смирдина, тем не менее отмечал, что книги, которые опубликовал не Смирдин, которые не написал или которым не покровительствовал один из его редакторов, не имели, как правило, широкого хождения<sup>155</sup>.

И все же уровень образования Смирдина (три года обучения у московского дьячка) не позволял ему общаться с авторами на профессионально-литературной почве. «Смирдин далеко не Новиков», — безжалостно заметил Булгарин<sup>156</sup>. Он не был похож на современного издателя, который играет роль первого привилегированного читателя рукописи, а затем вместе с автором вырабатывает окончательную версию для публики. Не был он и дворянином-редактором, вроде Гнедича или Плетнева, которые помогали произведениям друга увидеть свет. Называть Смирдина «другом Пушкина», как это сделал один из его апологетических биографов, значило не учитывать общественную и интеллектуальную дистанцию между ними, как и дистанцию между «русской ситуацией» и той «республикой слова», которую книгопечатание помогло создать в Западной Европе<sup>157</sup>.

Также нельзя сказать, что Смирдин значительно понизил цены на рынке и сделал литературу доступной для массового читателя<sup>158</sup>. Годовая подписка в его магазине стоила 50 рублей, а месячные расценки говорят о том, что предполагаемыми покупателями являлись помещики, наезжавшие в Петербург зимой<sup>159</sup>. Альманах «Новоселье» представлял собой изящно изданный, дорогой том; «Библиотека для чтения», ценой 50 рублей в год, была одним из самых дорогих периодических изданий того времени<sup>160</sup>. Правда, Смирдин публиковал относительно дешевые

вторые издания, например «Историю» Карамзина или избранные сочинения Батюшкова, но и они представляли собой изящные томики, стоившие во много раз дороже тех массовых изданий классиков, которые появились только к концу XIX века <sup>161</sup>. Высокие ставки и гонорары, которые Смирдин предлагал своим самым модным авторам, — иногда просто за право упомянуть их имена или как взятку за то, чтобы они не обратились к соперничающему издательству, — и микроскопическое количество читающей публики не имели ничего общего с массовой литературой в современном понимании этого слова <sup>162</sup>. В свою очередь, эти ставки и гонорары, если взглянуть повнимательнее, не могли считаться гарантией твердого литературного заработка, т. е. не способствовали превращению литературы в приносящую доход профессию. Разумеется, Смирдин платил своим редакторам доселе невиданные жалованья — Сенковскому 15 000 рублей в год, Булгарину 25 000 в год, и некоторые писатели с установившейся репутацией получали от него роскошные гонорары, например Крылов — 40 000 рублей. Но, как заметил Белинский (проявив редкий в подобных дискуссиях здравый смысл), средний автор его журналов не мог надеяться на приличное существование за счет гонораров <sup>163</sup>.

Такая критическая оценка деятельности Смирдина — необходимая, чтобы показать несоответствие этой деятельности более современным аналогам и большинству научных ее описаний, — не умаляет его исторической роли, которая являлась скорее синтезирующей, нежели новаторской. Пушкин, Гоголь и Белинский отмечали надежность и честность его коммерческих сделок: журналы, принадлежащие ему, выходили вовремя и обещанной «толщины»; авторы незамедлительно получали свои гонорары <sup>164</sup>. Хаотический, зависящий от «случая» литературный рынок, переменчивость моды в светском обществе и другие заданные существующими институтами тормозы литературной коммерции постоянно сподвигали писателя на большой риск. Иначе, в самом деле, профессионализм в литературе существовать не может. Но усилия Смирдина оказались недостаточными. Сам он разорился в 1840-х годах, когда недобросовестные писатели продолжали злоупотреблять его необычайной щедростью, а книжная торговля вообще стала клониться к упадку. Но коммерческие принципы, установленные в его изданиях, были взяты за образец соревнующимися между собою «толстыми журналами», которые доминировали в литературе вплоть до двух последних десятилетий века.

Успех Смирдина, таким образом, основывался не столько на интеллектуальном партнерстве с авторами, сколько на его умении донести их произведения до публики, которая, как мы увидим, приводила в недоумение писателей, взиравших на нее из-за плеча покровителя или из дружеских кружков. Некоторым критикам, работавшим на предприятие Смирдина, это открывало возможность ограничивать читательский выбор произведений — отсюда оправданные обвинения в монополизме, выдвигаемые против Смирдина и его журналистов, которые бесстыдно хвалили друг друга в своих периодических изданиях<sup>165</sup>. В положительном смысле это означало, что читателям, участвующим в развитии комплексной синкретической культуры, было предоставлено все, что они могли потребовать от книжной торговли: русские и иностранные творения — художественная литература, история и научно-популярная литература (проза и поэзия); произведения каждого выдающегося русского писателя любого поколения и направления; энциклопедическая полнота, которую Смирдин заявил в каталоге своей читальни, на обложке «Новоселья», где изображена была толпа писателей, поднимающих бокалы за его здоровье, и на титульном листе «Библиотеки для чтения», подзаголовком которой гласил: «Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод». Имена пятидесяти семи писателей были напечатаны на этом титульном листе, и если нарушить алфавитный порядок, обнаружатся несоответствия, приводящие в ужас литературоведов: Пушкин и Булгарин, Гоголь и Сенковский, князь Вяземский и Полевой, Крылов и Жуковский, Иван Киреевский и Греч, князь Одоевский и Кукольник, Баратынский и Масальский. Неважно, что многие затем потребовали убрать их имена, что некоторые так ничего и не опубликовали в журнале, что иные имена были напечатаны без согласия их носителей. «Доверчивая публика», как определил ее Белинский, бросилась подписываться на журнал, и ее количество удивило всех хроникеров и даже самих издателей.

Синкретизм сделался ведущим признаком «Библиотеки для чтения»<sup>166</sup>. Само по себе это не было особым новшеством. «Мнемозина» обещала удовлетворять любым вкусам; «Московский телеграф» обращался к широкому кругу тем. О «Московском наблюдателе» С. П. Шевырева, основанном в противовес «Библиотеке для чтения», оповещалось как об «Энциклопедическом журнале». Но «Библиотека для чтения» полнее других исполнила это обещание.

Почему же тогда этот журнал, вышедший с необыкновенной пунктуальностью, щедро оплачивавший своих сотрудников,

публиковавший такие блистательные произведения, как «Пиковая дама» Пушкина, и добившийся невиданного доселе количества подписчиков — пяти тысяч, — вызвал целую бурю протестов? Так же как слово «аристократ» влекло за собой множество туманных и разнородных, но бурных откликов, так и слово «торговля» в теперешнем споре имело различные коннотации. Тут, как и в предыдущей дискуссии, литературное явление понималось в контекстах разнообразных институтов, и это до такой степени угрожало самосознанию ее участников, что некоторыми своими чертами заставляло припомнить лучшие гоголевские сцены всеобщей сумятицы. Затрагивался весь литературный процесс в его совокупности: права и обязанности авторов, редакторов и критиков; читающая публика (и действительная, и подразумеваемая в данном тексте); стиль, жанр и круг изображаемых явлений. Успешный синкретизм «Библиотеки для чтения» сделал этот журнал крайне подходящей, хотя и малоуязвимой мишенью для нападок. То, что этот синкретизм сочетался с идеологией светского общества, а оппоненты журнала придерживались той же идеологии или разделяли некоторые ее положения, вовсе не делало полемику более рациональной, а мишень — более уязвимой.

Атаку на «Библиотеку для чтения» начал Шевырев передовой статьей в «Московском наблюдателе», который, кажется, и был открыт для этой цели, так же как «Литературная газета» появилась в противовес изданиям Булгарина <sup>167</sup>. Яростные нападки Шевырева на литературную коммерцию и на «Библиотеку для чтения» граничили с истерикой: выдвигались обвинения в том, что оплата за печатный лист делает повествование растянутым, приводились преувеличенные сведения о состояниях, нажитых на русской словесности; высказывались опасения, что торговля уничтожит всякий вкус, мысль, нравственность и честную критику; звучали высокопарные романтические утверждения, что одна только поэзия не попала в лапы торговли <sup>168</sup>. Ценности, которые Шевырев утверждает в этой статье, его упование на литературу мыслящую, которая должна выразить время и общество, и сама форма статьи (псевдоэпистолярный ответ на вопрос друга) говорят о том, что ее установки связаны с идеологией московских литературных кружков, в которых издавна состоял Шевырев. Возвышенное понимание ими литературы и надежда на то, что ей удастся повлиять на общественное мнение, составляли прямую противоположность явно выраженной издательской политике Сенковского — развлекать читателя и потакать его желаниям. Мотивы журнальной деятельности Сен-

ковского должны были тем более показаться Шевыреву чудовищной профанацией, что Сенковский привлекал произведения высокой литературы. Так, Белинский напомнил Шевыреву, что тот высоко оценил прозу Пушкина и Одоевского, которая появилась в «Библиотеке для чтения», и что сам он получил гонорар за публикацию там одного исторического отрывка<sup>169</sup>. И Гоголь не преминул заметить, что Шевырев ничего не сказал о произведениях, опубликованных в журнале Сенковского (VIII, 168). Более того, Сенковский заимствовал коды высокой литературы, постаравшись взять за основу стиля своего журнала разговорный узус светского общества. Заметим, что Шевырев соблюдал те же приличия, отказавшись опубликовать гоголевский «Нос» — блестяще написанный, но сомнительный анекдот, назвав его «грязным»<sup>169а</sup> и призвав писателя обратиться к комическим сюжетам из жизни светского общества<sup>170</sup>.

Гоголь и Белинский сами включились в профессионализацию литературы и потому в своем анализе деятельности Сенковского атаковали не коммерцию как таковую, а ошеломляющие злоупотребления ею со стороны Сенковского. В своей полемике, в отличие от Шевырева, они осознавали специфические требования литературного профессионализма: уважение к авторскому тексту, критика, адресованная не только публике, но и писателю (Гоголь ставил Шевыреву в упрек отсутствие такой направленности), и понимание природы публики.

Борьба Пушкина с Булгариным в 1828—1831 годах вылилась в выпады личного характера потому, что Булгарин лицемерно признавал значение Пушкина (равно как и одну из составляющих наследия Карамзина — достоинство писателя). Но между Белинским и Гоголем, с одной стороны, и Сенковским, с другой, существовала более интеллектуально насыщенная конфронтация, ибо практическая деятельность журналиста мало подходила на идеалы оппонентов.

Не последней из убийственных сторон деятельности Сенковского было вольное до бесстыдства обращение с рукописными текстами, которое Гоголь, забыв о традиционных уловках лубочных издателей, нашел беспрецедентным в русской литературе. С изумлением он цитирует Сенковского: «...мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем: иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками» (VIII, 162). Сенковский, наверное, никогда не заходил так далеко, как заявил в этой фразе, но известно, что он добавил счастливый конец к бальзаковскому «Отцу Горю», менял по своему произволу научные

статьи (в том числе и статьи Шевырева) и вставлял свои любимые идеи в чужие критические обозрения<sup>171</sup>. И дело тут было не в отсутствии вкуса или познаний, а в вопиющем посягательстве на чужой текст, и шире — на имя и уникальную миссию поэта, что ранее подчеркнул Гоголь в статье о Пушкине (VIII, 50—55). Белинскому же такое отношение к авторскому тексту представлялось злоупотреблением доверчивостью читателя<sup>172</sup>.

Даже на общем низком уровне русской критики того времени «Библиотека для чтения» поражала современников безнравственностью, непоследовательностью и прямым мошенничеством<sup>173</sup>. Она, по удачному выражению Л. Я. Гинзбург, была «принципиально-беспринципная»<sup>174</sup>. Там, где Пушкин пытался выковать критику из сплава правил, образцов и хорошего вкуса, Сенковский предлагал ни с чем не смешанный, демонстративно ничем не ограниченный произвол собственного вкуса. Так было декларировано в первом же выпуске его журнала, с обычной для Сенковского смесью суховатого юмора, лихости в обращении с текстом и заискивания перед читателем:

«...Я изъявляю свое мнение по личному моему воззрению на предмет и род изящного сочинения и не спрашиваю совета ни у риторики, ни у пиитики о том, что должно мне нравиться, а что нет. Я не умею чувствовать по данным правилам и признаюсь откровенно, что у меня в моем скудном собрании понятий нет ни одного готового удивления ни для какого в свете великого литературного имени. Я так дерзок, что даже о Шекспире, о Корнеле, Расине, Шиллере, Байроне, Гете, Пушкине сужу по собственным моим впечатлениям, а не по их славе и в тех только местах удивляюсь им более или менее, где они поражают меня большею или меньшею возвышенностью своего ума над чертою нуля, то есть над моим собственным умом. <...> Поэтому для меня нет образцов в словесности: всё образец, что превосходно. <...> Мой ум стоит на точке замерзания: всей умственной атмосфере планеты позволено свободно на него действовать, позволено производить в нем осцилляцию, поднимать и понижать как угодно, — я только обязуюсь верно показывать градусы, на которых он остановится. И в нынешнем состоянии литературных учений, когда страшный умственный переворот перековал в кинжал даже тот аршин, которым люди так удобно мерили изящные красоты, подобно атласным лентам, я не вижу возможности другого критического мерил. Беспристрастную критику называю я то, когда по чистой совести говорю тем, которые хотят меня слушать, какое впечатление лично надо мною произвела данная книга. Но степень моего впечатления не



есть правило для других. Критика в наше время сделалась картиною личных ощущений всякого — всякого одаренного от природы ясным чувством средств и способов, которыми изящное может производить полное и приятное действие над сердцем и воображением человека. О правилах нет и речи. Одно только условие в этом чувстве средств и способов, условие а priori — нравственность. Вкус — это прихоть беременной женщины, которая есть общество. Следственно, по прочтении критики, и спорить не об чем: одно средство — изъять, независимо от обнаруженного уже мнения, другое, различное мнение с таким же чистосердечием, но без опровержений, ибо опровергать чужие ощущения ровно столько же смешно, сколько неудобно исполнимо»<sup>175</sup>.

Если бы не бесстыдное отрицание литературных precedентов, такая позиция, подкрепленная целым списком благородных слов («сердце» и «ум», «чистосердечие» и «природа», «нравственность» и т. д.), в широком смысле не отличается от той, которой придерживался Карамзин на рубеже веков, когда «вкус» освободил русскую критику от влияния учебников риторики и прочих формальных установлений. Успех Сенковского говорит о том, что его персональный вкус (как и некогда вкус Карамзина) разделяло большинство читающей публики. Но через три десятилетия после успешной деятельности Карамзина, в контексте 1830-х годов, подобный «вкус» не мог играть той же раскрепощающей роли, что и во время Карамзина, когда тот избавил литературу от влияния учебников риторики. Деятельность Сенковского в 1830-х годах противостояла и философским устремлениям московских критиков, таких, как Белинский<sup>176</sup>, и программе гласных дискуссий, предложенной Пушкиным. «Библиотека для чтения» пользовалась исключительным влиянием, поэтому отказ журнала от полемики и от стабильных и четких критериев при критическом разборе (главный критерий Сенковского — простая прихоть) угрожал подорвать статус и без того шаткого института публичной литературы и, во всяком случае, не способствовал укреплению этого института, управляемого капризами моды. Отказ журнала рецензировать что-либо, кроме текущей литературы, исключал его из всеобщих поисков приемлемых для России традиций<sup>177</sup>. А раздел «Литературная хроника», полный шуток, каламбуров, сплетен и других форм острословия, иногда достаточно забавных, тем не менее казался не более чем торговой рекламой или простым развлечением. Псевдоним, которым было подписано большинство статей Сенковского («Барон Брамбеус»), сам по себе представлял вызов се-

рьезным критикам, ибо происходил от имени героя одной из лубочных повестей<sup>178</sup>. Если Булгарина можно было пристыдить и заставить замолчать под угрозой уподобить его деятелям лубочной торговли, то Сенковский дразнил своих хулителей уверенным самоподоблением им.

Этот популярнейший из российских журналов воплотил в теории и на практике все те недостатки, какие Гоголь обнаруживал в русской критике: 1) «небрежение к собственному мнению»; 2) «литературное безверие и литературное невежество» (то есть пренебрежение литературой прошлого с ее прецедентами, необходимыми в свете создания институтов); 3) «отсутствие чистого эстетического наслаждения и вкуса»; 4) «мелочное в мыслях и мелочное щегольство» (то есть забвение важных вопросов ради мелких склок и дешевого остроумия) (VII, 173—175). Во время написания этой статьи («О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году») Гоголь начинал уже набрасывать «Мертвые души». Злоупотребления, подобные вышеописанным, как мы увидим, Гоголь внес в язык, сюжет и образы своего романа, преобразая их очаровательную бессмыслицу, самодовлеющую безликость и узаконенное лицемерие во всеобъемлющую картину, правда, не литературных взаимоотношений, а культуры, их породившей<sup>179</sup>. То, что Пушкин снял имя Гоголя под статьей, прежде чем опубликовать ее в «Современнике», а через два выпуска заявил, что статья эта не является программной для журнала, никак не укрепило веру Гоголя в «движение» русской литературы.

Гоголь мог четко определить все недостатки современной ему критики и яростно обрушиться на них, но по отношению к другому неперемennomу фактору литературного процесса он пребывал в недоумении: «На какой степени образования стоит русская публика и что такое русская публика?» (VIII, 172). Единственным ответом журналов того времени, кроме бахвальства количеством подписчиков, были рекламные объявления и льстивые обращения к читающей публике: «что она почтенная... и что должна подписываться на все журналы и разные издания, ибо их может читать и отец семейства, и купец, и воин, и литератор» (VIII, 172). Число подписчиков «Библиотеки для чтения», 5000 человек, завораживало любого комментатора, ибо в несколько раз превосходило число подписчиков любого из предшествующих журналов. Гоголь вполне правдоподобно заключает, что число «читателей и потребность чтения увеличилась» (VIII, 168), потому что, разумеется, каждый экземпляр мог переходить из рук в руки.

Другие статистические данные того времени вряд ли могли полностью удовлетворить любопытство Гоголя по поводу образовательного уровня читателя. Правительство противилось просвещению масс на протяжении почти всего столетия и не составляло внятных статистических сводок о грамотности вплоть до переписи 1897 года. Одна из наиболее ранних и неполных сводок, сделанная через два года после появления «Мертвых душ», показала, что в Саратовской губернии, которая по количеству школ и учащихся намного превышала средний уровень, только 4% мужского населения, исключая дворянство и духовенство, умели читать<sup>180</sup>. То есть было бы преждевременным говорить о массовом читателе чего-либо более сложного, чем лубки или дешевые книжонки. Даже если на каждый экземпляр приходилось по 10 читателей, «Библиотека для чтения» охватывала едва лишь 0,1% населения.

Статистические данные, опубликованные Министерством народного образования через два года после того, как Гоголь поднял эти вопросы, столь же в малой степени могли укрепить веру в многочисленность и компетентность читающей публики. Хотя количество учащихся всех ступеней выросло на 75% за период с 1800 по 1834 год, по-прежнему только 5% населения посещало какие-либо образовательные учреждения<sup>181</sup>. Из этих учреждений многие «посещаемые» сельские и приходские школы существовали, как заметил один из ранних исследователей, «в основном на бумаге»<sup>182</sup>. Из 51 миллиона жителей России только 1900 посещало шесть университетов империи<sup>183</sup>. Коротко говоря, только 5% дворянства и 0,3% «зависимых классов» получали образование хотя бы на уровне гимназии<sup>184</sup>.

Подобная статистика может помочь определить ценности общества и роль, которую играет в нем система образования, но мало говорит или вообще ничего не говорит о читателе, узнать которого писателю крайне необходимо, о читателе, который должен взаимодействовать с текстом, привнося свой литературный и жизненный опыт, неизбежно влияющий на процесс чтения. Профессиональный писатель не может читать свои произведения устно, в салоне или тронном зале. Пока он пишет, читатель, находящийся за пределами письменного стола, как об этом сказал отец Онг, «есть всегда фикция»<sup>185</sup>. Но если только реально существующий читатель не узнает себя в этой спроектированной текстом «фикции» — не осуществится и намек на коммуникацию любого уровня (эстетического, познавательного и этического). Не возникнет даже коммуникации, основанной на неприятии, не говоря уже о взаимодействии, которое писатель с

помощью своего текста может контролировать. Отсюда отчаянные — и разумные — вопросы Гоголя. Ни Смирдин с его кучей ассигнаций, ни Сенковский с его кавалерийским наскоком на журналистику не могли ответить на эти вопросы.

Другие писатели и журналисты пытались если не определить или понять читателя, то во всяком случае создать его. Тут мы можем обратиться к многочисленным выражениям *odi profanum vulgus* \* в поэзии 1820—1830-х годов и связать их с потребностью в читателе. В этом контексте предпочтительнее воспринимать их не столько как социологические описания или условную позу, сколько в качестве умозрительных попыток вылепить идеального читателя для высоких и прекрасных созданий поэта, презирая тем самым чтение бездумное, не достигающее высоты темы. Мастерские диалоги на эту тему у Пушкина — «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824) и «Поэт и толпа» (1828) — делают читателя участником и посредником в процессе создания поэзии и ее функционирования в общественной жизни <sup>186</sup>. Таким образом, они подвергают все высказанные там точки зрения (чистая поэзия, поэзия как учитель нравственности, поэзия как отражение жизни) ироническому освещению.

Тема отрыва поэта от толпы критически разрабатывается в ряде статей, где в разных пропорциях смешиваются констатация и увещание. В этом случае Гоголь в своей статье «Несколько слов о Пушкине» (1834), как заметил Фэнгер, сделал смелый педагогический ход, «оплакивая читающую публику перед читающей публикой», ход тем более смелый, что все его удачливые соперники перед этой публикой отчаянно заискивали <sup>187</sup>.

Тем временем появление в 1834 году «Библиотеки для чтения» сконцентрировало усилия литераторов на выявлении и создании своего читателя, что привело к появлению социальной конкретики, которой недоставало более ранним попыткам. Надеждин, скажем, сразу определил читателя «Библиотеки для чтения» как провинциала <sup>188</sup>. За ним последовал Гоголь, заметивший с удовлетворением, что «„Библиотеку“ уже менее читали в столицах, но все так же много в провинциях» (VIII, 162). Белинский писал в том же самом направлении: «Представьте себе семейство степного помещика, семейство, читающее все, что ему попадется, с обложки до обложки; еще не успело оно дочитать до последней обложки... а уж к нему летит другая книжка, и такая же толстая, такая же жирная, такая же болтливая, словоохотливая, говорящая вдруг одним и несколькими языка-

---

\* Ненависти к непросвещенной толпе (лат.).

ми. И в самом деле, какое разнообразие! — Дочка читает стихи гг. Ершова, Гогниева, Струговщикова и повести гг. Загоскина, Ушакова, Панаева, Калашникова и Масальского; сынок, как член нового поколения, читает стихи г. Тимофеева и повести Барона Брамбеуса; батюшка читает статьи о двухпольной и трехпольной системе, о разных способах удобрения земли, а матушка о новом способе лечить чахотку и красить нитки; а там еще остается для желающих критика, литературная летопись, из которых можно черпать горстями и пригоршнями готовые (и часто умные и острые, хотя редко справедливые и добросовестные) суждения о современной литературе... Не правда ли, что такой журнал — клад для провинции?..»<sup>189</sup>

Анализ читательских вкусов, произведенный Белинским, в самом деле нелицеприятен. Но снисходительное отношение к провинции было неотъемлемым качеством русской литературной жизни, от комедии XVIII века до космополитических салонов обеих столиц. Тем не менее, в отличие от Гоголя, Надеждина и других критиков, заклеймивших «Библиотеку для чтения» как провинциальный журнал и пытавшихся тем самым принизить его читателей, Белинский возвращается к читателю столичному, высказывая некоторые основательные соображения по поводу современного восприятия литературы: «Но постойте, это еще не всё: разнообразие не мешает и столичному журналу и не может служить исключительным признаком провинциального. Бросим взгляд на каждое отделение «Библиотеки», особенно и по порядку. Стихотворения занимают в ней особое и большое отделение: под многими из них стоят громкие имена, каковы Пушкина, Жуковского; под большей частью стоят имена знаменитостей, выдуманных и сочиненных наскоро самую «Библиотекою»... до достоинства стихов... мало нужды: имена, под ними подписанные, ручаются за их достоинство, а в провинциях этого ручательства слишком достаточно... То же должно сказать и о прочих отделениях «Библиотеки». Теперь, скажите, не большая ли это выгода для провинции? Вам известно, как много в столицах людей, которых вы привели бы в крайнее замешательство, прочтя им стихотворение, скрывши имя его автора и требуя от них мнения, не высказывая своего; как много и в столицах людей, которые не смеют ни восхититься статьей, ни осердиться на нее, не заглянув на ее подпись. Очень естественно, что таких людей в провинциях еще больше, что люди с самостоятельным мнением попадают туда случайно и составляют там самое редкое исключение. Между тем и провинциялы, как и столичные жители, хотят не только читать,

но и судить о прочитанном, хотя бы отличался вкусом, блистать образованностью, удивлять своими суждениями, и они делают это, делают очень легко, без всякого опасения компрометировать свой вкус, свою разборчивость, потому что имена, подписанные под стихотворениями и статьями «Библиотеки», избавляют их от всякого опасения посадить на мель свой критицизм и обнаружить свое безвкушие, свою необразованность и невежество в деле изящного»<sup>190</sup>.

То, что «Библиотека для чтения» меньше читалась в столицах, чем в провинции, вовсе не говорит в пользу городского читателя, который всего лишь имел большие возможности ознакомиться с вердиктом моды, и не делает чести «Библиотеке для чтения», которая сбывала в провинцию всякий хлам. Стоило Белинскому показать, что «провинциальное» отношение к литературе встречается не только в провинции, как этот термин приобретает нравственный оттенок и применяется для определения отсталости, фальши, посредственности и чистой развлекательности произведений, даже если они написаны «хорошим языком» «Библиотеки для чтения».

Подобные сомнения в адрес читающей публики Белинский выражал и в период написания и опубликования «Героя нашего времени» и «Мертвых душ», различая тех, кто покупает книгу для развлечения, как легкое и приятное чтение, и тех, для кого литература «не есть отдохновение от забот жизни, не сладкая дремота в эластических креслах после жирного обеда... нет, занятие литературой... res publica \* , дело общественное, великое, важное, источник высокого нравственного наслаждения, живых восторгов». Такая публика была бы «единичной живой личностью, исторически развившейся, с известным направлением, вкусом, взглядом на вещи», и она бы видела в литературе «свое, плоть от плоти своей, кость от костей своих, а не что-нибудь чуждое, случайно наполнившее собою известное число книг и журналов». Только такая публика, рассуждает Белинский, могла бы сделать звания «писателя» и «критика» значительными<sup>191</sup>.

Лишь к концу 1840-х годов Белинский нашел публику, соответствующую такому органическому видению института литературы, публику, осознающую писательство и критику как призвания, даже профессии. Эта публика состояла из студентов университета, разночинцев и провинциалов — одним словом, из интеллигенции, и Белинский властвовал над умами этой пуб-

---

\* Дело общественное (лат.).

лики столь же безраздельно, как и Сенковский в 1830-е годы. Но эта новая публика ни в идеологическом, ни в социальном плане не была подобна светскому обществу, которое тепло встретило романы Пушкина, Лермонтова и Гоголя<sup>192</sup>.

Но пока «не пришел настоящий день», такие писатели, как Пушкин, Лермонтов и Гоголь, вынуждены были завоевывать ту публику, какую описал Белинский в своей ранней статье, которую не зря назвал «Нечто о ничем». Они не только вынуждены были подменять критиков в самих своих романах, объясняя такие элементарные понятия, как «ирония» (Лермонтов), «красота» (Гоголь) и «роман» (Пушкин) своим читателям, они должны были моделировать читателя своих произведений внутри этих произведений. Всякий романист в какой-то степени делает это, но эти русские писатели воссоздавали читателя на страницах своих произведений с необычайной настойчивостью. Героиня Пушкина на протяжении всего романа растет в своем понимании литературы, становясь для автора-рассказчика «идеалом» как читатель и как движущая сила культуры. В двух лермонтовских предисловиях к роману используется техника утверждения в отрицании, создающая читателя, который не был бы «похожим на провинциала»; а предисловие ко второму изданию «Мертвых душ» представляет собой отчаянную, беспрецедентную мольбу к читателям, чтобы те вступили с автором в творческое содружество, которого дружеские сообщества больше не могли предоставить. Но в конечном итоге ни «Герой нашего времени», ни «Мертвые души» не дают основания для такого сближения между повествователем и предполагаемым читателем, какое смоделировано в «Евгении Онегине» и какое Сенковский ввел в повседневный обиход. Каждый из этих двух более поздних текстов предлагает вместо подобной близости новые условности (критические и философические, как мы увидим ниже), препятствующие их восприятию, новые условности, в которых сквозит осознание того, что Ролан Барт назвал «безжалостным разрывом» между адресантом и адресатом, тем разрывом, который неизбежен при публичном и профессиональном способе литературной жизни<sup>193</sup>.

Тем не менее, было бы крайне наивным воображать, что человеческий материал, обусловленный историей, воспринял идеального читателя Пушкина или заданные условности Лермонтова и Гоголя, будучи свободным от идеологии, интересов, ценностей и предсказуемого социального поведения. Статья Белинского, какой бы критичной и нелицеприятной она ни была, все же характеризует «провинциального» читателя с точки зре-

ния этих непреременных атрибутов культуры. В какую бы примитивную и вульгарную форму это ни выливалось, всякий читатель обладает чувством юмора, питает слабость к счастливым концам, проявляет заинтересованность в разнообразных сферах (русской, европейской, практической, эстетической) и испытывает желание не просто читать книги, но и высказывать суждения перед аудиторией, которая, в свою очередь, сможет их оценить. Белинский представляет эти черты в таких качественно негативных терминах, что их было бы трудно воспринимать всерьез, если бы «Библиотека для чтения» не была обязана своим успехом ориентацией именно на эти черты, если бы их не поддерживала идеология светского общества и если бы их же не перечислил Пушкин в своей статье «Письмо к издателю», опубликовав ее несколько позже статьи Белинского в своем собственном журнале <sup>194</sup>.

Здесь Пушкин, представ под личиной А. Б. — провинциального читателя, комментирует гоголевскую оценку русской журналистики. Мы уже видели, как Карамзин высказывал свое неприятие критики современных произведений примерно в такой же манере. Потенциальная ироническая дистанция между истинными чувствами Пушкина и мнениями подставного лица очевидна, и использование этого лица привело к различным предположениям касательно мотивов написания статьи — хотел ли поэт защитить «Современник» от безобидных склок или, наоборот, поддержать основные обвинения Гоголя против Сенковского, отрекаясь лишь от малых и незначительных <sup>195</sup>. Поскольку А. Б. говорит от первого лица множественного числа («мы, смиренные провинциалы»), то возникает еще и искушение увидеть в этом письме ответ на вопросы Гоголя по поводу читающей публики. Вежливость и умеренность А. Б., то, как он защищает остроумие и разнообразие, многосторонность его интересов (в письме звучат похвалы Гоголю, Белинскому и Сенковскому), осмысленные замечания по поводу литературного языка и настойчивое стремление оценивать явления русской культуры в европейском контексте («многие из его [Сенковского.- У. Т.] статей... достойны были занять место в лучших из европейских журналов», XII, 96) представляют те же черты русской публики, которые заметил Белинский, но с большей изощренностью. Словно, чтобы еще более подчеркнуть это, А. Б. в своей похвале оценивает Белинского исходя из критериев светского общества. В этой типичной для Пушкина игре, где смещаются точки отсчета, провинциалы, которых светское общество, а с ним вместе и Белинский с Гоголем окатили презрением, предстают



цивилизированными носителями ценностей европейского просвещения, тех самых, которые провозгласил своей исключительной собственностью небольшой круг избранного российского общества; провинциалы всячески пытаются навязать эти ценности писателям, которые, в свою очередь, надеются их перерастить.

Несмотря на смещение точек зрения и их игровую перестановку, письмо А. Б. (выбор инициалов наводит на мысль о некоем основополагающем характере его выводов) позволяет нам следующим образом представить роли и отношения в институте литературы, с которым сталкивались Пушкин, Лермонтов и Гоголь:

Жизнь помещиков, чиновников, офицеров

Писатель,  
редактор

Лирические стихи,  
короткая проза, эссе,  
романы, история

Книготорговец,  
цензор,  
«критик», читатель

Альманах, журнал, книга, собрание сочинений

«Разговорный язык светского общества»

Писатели еще не были теми «авторами», какими они впоследствии станут, той «второй властью», о которой столь красноречиво говорил Солженицын; не были они в большинстве случаев и вполне профессионалами ни в идеологическом, ни в экономическом смысле. Они вступали в контакт со своими читателями через средства слишком дорогостоящие, чтобы достичь широкой публики. Круг их читателей состоял из высокопоставленных чиновников, обладавших неограниченной властью, разнообразных цензоров, книготорговцев, чьей основной заботой была прибыль, которую сулило им имя автора, критиков (все еще обсуждающих проблемы «разговорного языка» светского общества и хорошего вкуса) и тех из людей, которые разделяли в той или иной мере эстетические ценности и язык этого общества. Романы Пушкина, Лермонтова и Гоголя так или иначе затрагивали идеологию света и заданные институтами особенности, не только подвергая испытанию их границы и высвечивая изъяны, но также провоцируя и предлагая новые возможности.

### III

## «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»:

### РОМАН ЖИЗНИ

Но что такое роман? — Роман  
есть теория жизни человеческой...

*Рецензия на «Евгения Онегина»  
в «Сыне Отечества» (1828. № 6)*

«Евгений Онегин», самое известное произведение Пушкина, многими способами воплотило и сфокусировало в себе разнообразные, порой противоречивые и взаимоисключающие возможности русской культуры. Написанный в основном между 1823 и 1831 годами, опубликованный в различных периодических изданиях между 1825 и 1832 годами отдельными главами и отрывками, описывающий в деталях (или произвольно опускающий) события в жизни героев с конца XVIII века до 1825 года, вызвавший огромное количество разнородных критических откликов, обратившийся к центральным идеологическим и литературным проблемам своего времени, «Евгений Онегин» вполне мог поразить Белинского, который назвал роман «энциклопедией русской жизни»<sup>1</sup>. Изогранный современный читатель может, конечно, встретить снисходительной улыбкой такое наивное приравнение художественного произведения высокой степени сложности к простому справочнику, однако верно и то, что роман Пушкина вдохновил двух самых тонких критиков XX века, Владимира Набокова и Ю. М. Лотмана, на энциклопедические комментарии о жизни и литературе России начала XIX века. И, разумеется, всеобъемлющий характер романа уже не раз служил задачам настоящего исследования, помогая представить всю палитру литературной жизни начала XIX века, предоставлявшей русскому литератору на выбор столь много ролей (протезе, дворянин-любитель, журналист, профессионал), такое разнообразие жанров и исторически различных интернациональных стилей (классицизм, сентиментализм, разные виды романтизма).

Писатель, близкий к русской и к европейской культуре и достаточно смелый, чтобы оспорить предрассудки собственного социального слоя и выйти из-под влияния литературных предшественников, в таких условиях имеет широкий выбор, что и доказал Пушкин, в области жанров и стилей следуя за полетом своего воображения, не признававшего границ моды, жанров и направлений.

Не менее смело, как мы видели, Пушкин подошел к социальным проблемам, касающимся смены авторских ролей. Хотя его старшие современники уже много сделали для отлучения от русской литературы продажных панегиристов и превратили ее в изысканную форму салонных развлечений, Пушкин все еще ощущал актуальность этого процесса, когда писал «Евгения Онегина»: он все еще чувствовал необходимость заявлять о своей независимости как писателя и дворянина от покровительства высшей аристократии и о нежелании раболепствовать перед правительством. Одно из самых сильных выражений подобных мыслей встречается в письме к А. А. Бестужеву: «У нас писатели взяты из высшего класса общества — аристократическая гордость сливается у них с авторским самолюбием. Мы не хотим быть покровительствуемы равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, — а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин, — дьявольская разница!» (XIII, 179; май — июнь 1825 г.).

Условности дружеского письма и идеология светского общества вдохновляли Пушкина на подобные декларации благородной независимости, но вряд ли поэт изрекал их автоматически. За этими декларациями стояла горькая реальность изгнания, отчужденность семьи, полицейский надзор, долги и незначительный чин на государственной службе. За ними также стояло все более ясное осознание Пушкиным исторической маргинальности его положения как потомка старинной аристократической семьи и (со стороны матери) пленного абиссинца, который сделался русским генералом благодаря покровительству дочери Петра Великого.

Противоречия такого происхождения — родовая знать и постпетровская креатура, русский и иностранец — сопровождалась шатким материальным положением. Поэт, отчаянно стремящийся поддержать благородную независимость дворянина (*honnête homme*), скоро из-за собственной аристократической легкомысленности и безответственности своей семьи (качества, которые, как известно, считались вполне нормальными в светс-

ком кругу) стал попадать во все большую и большую зависимость от скромных литературных доходов, а позднее от унижительного покровительства со стороны Николая I (который после смерти Пушкина заплатил его огромные долги). Поведение Пушкина — ряд дуэлей, любовные истории, непременно включаемые в его знаменитый «Донжуанский список», не сулящий благополучного исхода брак с юной красавицей, азартные игры, вольнодумство — обнаруживает непрерывную борьбу за поддержание статуса дворянина. Принадлежности к дворянству самой по себе было недостаточно, чтобы удовлетворить растущую потребность в независимости и достоинстве, — и то и другое приходилось завоевывать. Профессия писателя, как он убедился на примере Карамзина и на некоторых западных образцах, могла помочь избавиться от унижительной государственной службы, предоставить покой и досуг для творчества, но профессионализм вступал в конфликт с предрассудками и нормами класса, принадлежностью к которому Пушкин гордился.

Тем не менее в середине 1820-х годов Пушкин заявил о своем отказе от института покровительства (XIII, 95), от литературного дилетантизма и смело взялся за новую «честную промышленность», как он это вызывающе определил (XIII, 59, 88, 93). Но проблема сочетания профессиональных устремлений, положения в обществе и авторской свободы продолжала его волновать. Когда его коммерческие успехи 1820-х годов сменились жестокими литературными схватками с Булгариным и журналистами недворянского происхождения (Н. А. Полевым, Раичем, Надеждиным), злобной общественной травлей, закончившейся гибелью поэта на дуэли, унижительным положением при дворе и почти безнадежными попытками утвердить себя в качестве журналиста, первоначальный оптимизм померк. В повести «Египетские ночи» (1835) Пушкин вновь ставит проблему синтеза систем покровительства, дружеских сообществ и профессионализма, к которой поэт обращается еще в своих заметках о Карамзине (1828). В повести поставлен вопрос о месте литературы среди общественных институтов и сделан довольно печальный вывод о существующем противоречии между социальным статусом писателя, литературной торговлей и вдохновением. Оба главных героя: светский дилетант Чарский и странствующий импровизатор-итальянец — поэты, и они преодолевают социальную дистанцию, существующую между ними, чтобы вместе участвовать в публичном спектакле. Оба хранят искру таланта и вдохновения среди глупого шума непосвященной толпы, однако во многом за счет искажения своей органичной роли в обществе.

Жалкий импровизатор вынужден играть в светском кругу роль шута, в то время как Чарский поддерживает свой социальный статус и не становится забавой толпы лишь потому, что добровольно обрывает все относящиеся к институту литературы связи, которые могли бы поддержать его призвание (общество коллег-писателей, беседы на литературные темы; VIII, 264). Рассказчик подчеркивает сходство их положений, уделяя столько же внимания модному наряду денди Чарского, как и безвкусыному костюму импровизатора. То и другое свидетельствует об осознании артистом всё возрастающей маргинальности своего положения в свете и неловкости пребывания в нем.

Пушкин не окончил повести, но его заметки о письмах Вольтера (1836) показывают возможное завершение. Пушкин, размышляя об унижительной жизни Вольтера при дворе Фридриха Великого, приходит к выводу, что «место писателя есть его ученый кабинет и что, наконец, независимость и самоуважение одни могут нас возвысить над мелочами жизни и над бурями судьбы» (XII, 81). Но даже такое заключение — в заметках само по себе ироническое — было бы недостаточно мрачным для повести: ведь светская роль так поглощает Чарского, что он изгоняет книги из своей библиотеки, дабы его светские знакомые не сочли его прежде всего писателем.

Осознание исторических процессов и острое чувство классового антагонизма, характерное для некоторых из последних работ Пушкина и некоторых его последних мыслей об общественном положении писателя, тем не менее мало что дают для понимания «Евгения Онегина». Подзаголовок романа («роман в стихах») и посвящение, адресованное Плетневу, другу и издателю Пушкина, говорят о намерении автора спаять воедино очень разные приемы, находящиеся в его распоряжении<sup>2</sup>. Свободное и смелое смешение стилей, переработка и разрушение литературных условностей в романе — аналог столь желанного для Пушкина слияния разных социальных ролей писателя, которые предлагались идеологией и институтами той эпохи: русский дворянин-дилетант, европейский профессиональный литератор, вдохновенный, ничем не связанный поэт романтического направления. В настоящей главе я покажу, что подобное отношение к условности, возможности выбора и независимости от общественных установок задают онтологические уровни романа — уровень, на котором реально действуют герои, и уровень, на котором осознающий свою роль автор-повествователь заставляет их действовать ради будущего читателя. Для этой цели я внимательно проанализирую названные уровни, изучив ряд альтер-

нативных вариантов развития действия, предоставляемых романом, и рассмотрев, что же выбрали автор-повествователь и герои из этого ряда.

## ДВЕ РЕАЛЬНОСТИ ИЛИ ОДНА?

Maintenant je n'ecris pas de romans — j'en fais \*.

*Из письма Лермонтова к А. М. Верещагиной,  
весна 1835 г.*

Пушкинское «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года» (написанное в 1829—1835 гг.) предлагает прекрасную точку отсчета для обсуждения того, как Пушкин воспринимал независимость в жизни и в искусстве. В самом начале своего путешествия, отрекшись от какой-либо опоры на власти и от их покровительства, Пушкин подчеркивает свою независимость, в первую очередь нанеся визит генералу Ермолову, которого подозревали в сочувствии декабристам. И Пушкин тут же касается другого вида зависимости, опоры искусства на условность, и делает это при описании Ермолова: «С первого взгляда я не нашел в нем ни малейшего сходства с его портретами, писанными обыкновенно профилем. Лицо круглое, огненные, серые глаза, седые волосы дыбом. Голова тигра на Геркулесовом торсе. Улыбка не приятная, потому что не естественна. Когда же он задумывается и хмурится, то он становится прекрасен и разительно напоминает поэтический портрет, написанный Довом» (VIII, 445).

Первое впечатление Пушкина констатирует явно не оригинальный факт, что искусство и реальность не совпадают; условность, заставляющая писать портреты только в профиль, лишь увеличивает расстояние между ними. Но по мере того как Пушкин внимательнее вглядывается в Ермолова, ирония сменяется иллюзией, что мы можем выразить наши ощущения, не прибегая к условностям не только языковым, но и относящимся к культуре в целом: к искусству, литературе, поведению в обществе. Но, представляя Ермолова читателю, рассказчик осознает, что должен прибегнуть к большей, а не к меньшей доле условности. Его тропы делаются столь же старыми, как и описываемый человек, — анималистическая метафора, не менее почтенная, чем сама мифология, реминисценция из классической древности, мимическое выражение (огненные глаза), взятое из лексикона ро-

---

\* Теперь я не пишу романов, я их делаю (фр.).

мантического демонизма, который Пушкин к тому времени уже не раз пародировал. Последние две фразы отрывка стремятся к такому же равновесию, на этот раз добавляя проблему прекрасного к проблеме реального. Одна условность, относящаяся к общественно значимому жесту (улыбка), отбрасывается, потому что эта улыбка «не естественна»; но другой жест, не менее условный (задумывается — и хмурится), удовлетворяет рассказчика. И когда рассматриваемый объект (Ермолов) приобретает относительную завершенность, Пушкин намекает, что жизнь, искусство, природа и красота могут совпасть, если только все участники творческого акта: писатель, его предмет, читатель — в достаточной степени владеют условностями, предоставляемыми им их культурой. Оксюморон — поэтический портрет — сочетает в себе два разных типа искусственного воссоздания реальности, подчеркивая тем самым такую возможность. Условности — необходимые орудия искусства и восприятия — могут сковать художника (профильные портреты), служить орудием исследования реальности (рассказчик) или соединять красоту и правду (Доу). Продолжая свои заметки, Пушкин снова и снова использует и подвергает проверке условности своей культуры. Свобода от каждой из них в отдельности, скажем, от жанра романтического путешествия, аналогична провозглашенной писателем свободе в социальном плане — свободе принять или отвергнуть покровительство власть имущих; и все же поэт остается в границах условностей, точно так же как во время своего путешествия не может пересечь границу обширной Российской империи<sup>3</sup>.

Начиная с жанрово противоречивого подзаголовка и кончая завершающей метафорой («роман жизни»), «Евгений Онегин» поднимает те же самые проблемы — об отношении искусства и действительности и о границах, поставленных социальному поведению и художественному выражению парадигмой условностей, присущей каждой культуре. Жизнь и искусство пересекаются на каждом шагу, а не просто повторяют друг друга. Автор-рассказчик, приводя читателей в замешательство, вступает в изображенный им мир как друг Евгения. Муза рассказчика скрывается под обликом героини романа Татьяны. Она, Евгений и Ленский (в некоторой степени поэт) стараются поступать в своей повседневной жизни согласно книгам, которые они читают, — и становятся (прямо по Фейербаху) тем, что читают, а не только тем, что едят. И Евгений (денди), и Татьяна (хозяйка салона) играют роли, где социальное сливается с эстетическим. И в то время как читатель пытается сосредоточиться на

этом выдуманном мире, повествователь принимается обсуждать свое собственное ремесло и его восприятие, и делает это так часто, что создает пласт, который Леон Стиллман назвал «второй реальностью» «Евгения Онегина», «реальностью творческого процесса»<sup>4</sup>.

Колебание Пушкина между этими двумя реальностями задает его исследователям задачу, аналогичную проблеме неоднозначности в психологии зрительного восприятия. Доказано, что мы не можем одновременно удерживать в уме две интерпретации неоднозначного изображения, например интерпретацию, учитывающую формальную сторону работы художника (объем, цвета и тому подобное), и ту, что основана на созданной им иллюзии реальности<sup>5</sup>. Именно это и происходит в критических исследованиях «Евгения Онегина», которые или концентрируются на изображенном мире героев, связывая его с социальной средой самого Пушкина<sup>6</sup>, или же ставят в центр внимания творческие (формальные) аспекты<sup>7</sup>. Доведенный до крайности каждый подход, и миметический, и формальный, серьезно недооценивает гений Пушкина — его искусное манипулирование стилями и приемами, с одной стороны, и с другой — его способность придать разительное правдоподобие образам и ситуациям, с помощью немногих беглых строк создать индивидуальности, ставшие литературными стереотипами на весь остаток века. Кроме того, «Евгений Онегин», сплетая свои две реальности в калейдоскопе повествовательных точек зрения, пародий, литературных реминисценций и жанровых фрагментов, заставляет всякое монистическое исследование учитывать онтологическую сложность романа<sup>8</sup>.

Эта сложность говорит нам о том, что возможны — и обязательны — иные прочтения романа, чем те, сами по себе ценные, какие к настоящему времени предоставили нам пушкинисты. Особенно необходимы такие подходы, которые связали бы формальную и социально-миметическую структуры романа, уровень, на котором создается воображаемый мир, и тот уровень, на котором этот воображаемый мир становится реально существующим, оставив каждому из них весь его блеск и не рассматривая каждый из них всего лишь как предлог для другого. Восприятие Пушкиным Ермолова предоставляет базу для такого множественного прочтения: идею культуры, сочетающую ее социальные, интеллектуальные и эстетические аспекты. Важные сферы русской культуры начала XIX века — литература (письменная/устная; дворянская/народная; русская/западная; традиционная/новомодная) и обычаи общества (городского/дере-



венского, московского/петербургского, дворян/народа) — задают целый список прецедентов для поступков (социальных или литературных) персонажей «Евгения Онегина», включая и автора-повествователя<sup>9</sup>. Иногда персонажи дополняют друг друга, иногда приходят в столкновение. Порой образец может быть с успехом перенесен из одной сферы культуры (художественное творчество) в другую (общественная деятельность), а порой такая попытка была бы глупой. То, как герои пользуются всеми этими условностями, определяет их самих, задает контрасты, на которых строится «Евгений Онегин», и, в свою очередь, представляет собой отклик романа на идеологические и связанные с литературными институтами проблемы того времени.

### КУЛЬТУРНЫЙ РЯД В «ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ»

Объем интеллектуального и художественного творчества, который каждое поколение получает в качестве своей традиционной культуры, всегда и непременно есть нечто большее, чем произведение одного-единственного класса... Культура никогда не может быть сведена к сохранившимся памятникам, пока она еще живет... Культура — не только объем интеллектуального и художественного творчества; это еще и непременно весь образ жизни, взятый в целокупности.

*Реймонд Уильямс. Культура и общество*

Для выдающихся пушкинистов XX века, подходивших к его творчеству с социологических позиций, — Благого и Гуковского — возможности индивидуума узко детерминированы его классовой и исторической позицией. Однако «Евгений Онегин» заставляет читателя задуматься как раз о противоположном: не может ли индивидуум ассимилировать достижения разных классов и исторических периодов, рассматривая их не как памятники прошлой эпохи или чужой социальной группы, а как модели, имеющие отношение к его собственной жизни. В разные исторические периоды и среди разных классов общества возможности индивидуума, конечно, различны, но круг условностей, кодов и социальных моделей в рамках многообразной европейской культуры должен быть достаточно широким. Дьердь Лукач полагает, что Пушкин мог обрисовать события в своем романе

с такой легкостью и непринужденностью благодаря тому, что эти качества присущи самой структуре общества и являются социально детерминированными; индивидуальные отклонения от нормы, напротив, требуют более детального рассмотрения<sup>10</sup>. Однако Пушкин достаточно детально описывает дуэль Евгения и страстное увлечение им Татьяны, хотя и сами ситуации, и оба эти характера не заключают в себе никаких «патологических» черт. Подробный пушкинский анализ нужен для того, чтобы вскрыть обилие возможностей поведения героев и автора-повествователя в описанных ситуациях, возможностей, возникающих из разных классовых и национальных источников и предоставленных им их культурой.

Упрощенный социологический подход к культуре легко — возможно, слишком легко — приходит на ум ученому, принадлежащему к современным академическим кругам, привыкшему втискивать целые исторические периоды и национальные культуры в один лекционный курс. Но в данном случае такой ученый мог бы опереться на ощущение открытости и полноты культуры, которое было присуще светскому обществу в России начала XIX века, и на тогдашнее определение *honnête homme* как личности, обладающей широкой культурой и разнообразными интересами. Несмотря на все это, перед тем как говорить о выборе, который осуществляют герои «Евгения Онегина» в широких рамках их культуры, мне придется продемонстрировать, как эти культурные рамки обозначены в романе, и тот факт, что жизнь героев ими ограничена.

Насколько герои Пушкина оказываются созданиями культуры, а не природы, можно легко понять, кратко сравнив их с героями других авторов, упоминаемых Пушкиным в «Евгении Онегине». Поскольку многие читатели считают характер Татьяны «естественным», благодаря используемым Пушкиным природным сравнениям (луна, лань и другие топосы ранних романтиков, например Шатобриана), то этот образ может быть принят за отправную точку<sup>11</sup>. Татьяна, хоть и «любит без искусства» (3 : 24), т. е. всем своим существом, а не расчетливо, как великосветская кокетка, однако любовь эта вдохновлена сочетанием социальных (сплетни соседней), литературных (влияние эпистолярных романов) и социально значимых природных факторов («Пора пришла, она влюбилась»; 3 : 7). В такой комбинации требований природы, восприимчивости к литературным моделям и мнению общества она объединяет сферы человеческого существования, которые Байрон делит, грубо говоря, между тремя разными героинями «Дон Жуана» — это Гайде, дитя природы,

Аврора Рэби, которая «больше внешности пленительной любила книги» \* (15 : 85), и леди Аделина, неподражаемая хозяйка салона.

Второе сравнение, очевидное из текста романа, — сравнение пушкинской Татьяны и Юлии Руссо — показывает, что Пушкин в гораздо большей мере, чем его предшественник, подчеркивает культурную составляющую своей героини, в частности и тем, что возводит ее, написанное по-французски, письмо к роману Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»<sup>12</sup>. Татьяна и читает больше Юлии, и гораздо больше, хотя и не всегда охотно, бывает в обществе. Швейцария Вольмаров близка к естественному состоянию природы — озера, горы, дикий сад Юлии. Русская «природа» Татьяны — это ухоженная усадьба; зима, которую она любит, тесно связана с народными обычаями и преданиями; ее одинокие прогулки (с книгой в руке!) ведут к новым социальным контактам и литературным впечатлениям. Природу она созерцает со своего балкона или через окна родового гнезда, с его порядками, книгами и обязанностями перед обществом, иногда вдохновляющими, иногда угнетающими.

С помощью подобных сравнений еще легче показать, до какой степени простирается посредничество культуры между другими героями Пушкина и природой. Злополучный поэт Ленский видит только неизменные кладбища из элегических стихов; будучи в Германии, он не изучил натурфилософию. Так же и Евгений лишен даже окказионального чувства природы, присущего Чайльд-Гарольду, с которым повествователь исподволь, иронически его сравнивает. Чайльд-Гарольд, пресыщенный светскими удовольствиями, может прямо обратиться к природе, слиться с ней:

Среди пустынных гор его друзья,  
Средь волн морских его страна родная,  
Где так лазурны знойные края,  
Где пенятся буруны, набегая.  
Пещеры, скалы, чаша вековая —  
Вот чей язык в душе его поет.  
И, свой родной для новых забывая,  
Он книгам надоевшим предпочтет  
Страницы влажные согретых солнцем вод \*\*.

(3:13)

Но в мире, сотворенном Пушкиным, и книги, и язык созданы человеком. Когда Евгений оставляет общество и погружается в природу, у него уже есть литературный предшественник:

---

\* Перевод Т. Гнедич.

\*\* Перевод В. Левика.

Онегин жил анахоретом;  
В седьмом часу вставал он летом  
И отправлялся налегке  
К бегущей под горой реке;  
Певцу Гюльнары подражая,  
Сей Геллеспонт переплывал...  
(4 : 37)

Приходит зима, но Онегин покорно следует байроническому сценарию:

Прямым Онегин Чильд-Гарольдом  
Вдался в задумчивую лень...  
(4 : 44)

Сводя обширность романтических пейзажей Байрона к масштабам деревенской усадьбы, Пушкин снова подчеркивает, что жизнь героя вписана в культуру.

Ближе всех героев к непосредственному переживанию природы подходит автор-повествователь, проявляя способность не только к ее восприятию, но и к отражению, например в знаменитой строфе о приближении зимы (4 : 40). Но даже здесь, в одном из наиболее «объективных» и, в пику условностям, «прозаических» пассажей, он не может избежать давления культуры. Метафора приковывает поэта к миру людей, к их эстетическим и социальным понятиям: «Но наше северное лето, *карикатура* южных зим; гусей крикливых *караван*» [курсив мой. — У. Т.]. Пейзажи Пушкина абсолютно неотделимы от человеческого труда (крестьян, пастухов; девушки с веретеном) и в то же самое время от труда творческого, который должен взять на себя поэт, желая сообщить свои ощущения публике с ее собственными эстетическими и общественными запросами. Так, вступают в конфликт рифма и социальные условности при описании девушки: слово «дева» (поэтическая форма) удовлетворяет требованиям рифмы, но слово «девка» придало бы сцене гораздо больше социального правдоподобия. Поэт выбирает первое и в примечании упоминает о недовольстве критиков (VI, 193).

Критики напоминают, что писатель не только творит миры, но и сам живет в мире, который воспринимает его творение как свое подобие, — и исходя из этого, повествователь завершает свое описание зимы. Его двойное видение: и сцен природы, и культурной позиции читателей — задает ритм замысловатого паде-де с публикой (строфа 42), где акцент делается на общественной природе восприятия и коммуникации. В первых четырех строках он берет реванш у читателей за их упрек в неточности словоупотребления, заостряя внимание на немислимой предска-

зуюмости их ожиданий: «морозы» неизбежно влекут за собой банальную рифму «розы»:

И вот уже трещат морозы  
И серебрятся средь полей...  
(Читатель ждет уж рифмы *розы*,  
На, вот возьми ее скорей!)  
(4 : 42)<sup>13</sup>

В то же самое время ирония относится и к повествователю, — насмехаясь над ожиданиями читателя, он в конечном итоге недалеко ушел от него в оригинальности. Но в двух следующих строках двойное видение поэта помогает ему передать зимний пейзаж во всем его блеске:

Опрятней модного паркета  
Блестает речка, льдом одета...

Вместо того чтобы просто описывать, поэт прибегает к привычному для читателя культурному антуражу — зимние залы, танцы и музыка (т. е. светские развлечения, искусство), — с помощью которого передает свои впечатления от красоты природы. Веселье бальной залы делается стержнем сравнения и отправной точкой для остальных строк в строфе — звон коньков, режущих лед, заменяет музыку, а мелькающий снег, играющие мальчишки и неуклюжий гусь — танцоров.

Мальчишек радостный народ  
Коньками звучно режет лед;  
На красных лапках гусь тяжелый,  
Задумав плыть по лону вод,  
Ступает бережно на лед,  
Скользит и падает; веселый  
Мелькает, вьется первый снег,  
Звездами падая на брег.

Поэт снова нарушил приличия и в очередном примечании цитирует явное возражение какого-то критика по поводу сочетания малопозитического объекта (мальчишки, катающиеся на коньках) и поэтической перифразы (мальчишек радостный народ); Пушкин изобразил в этой сцене веселое смятение с помощью выходящего за рамки традиции творческого смешения литературных и социальных условностей. Но даже для подобных сцен, каковые иными современниками автора почитались за оригинальные<sup>14</sup>, Пушкин походя указывает прецедент в сфере культуры: «Фламандской школы пестрый сор» (VI, 201). Короче говоря, Пушкин не может отделить природу от человеческих существ, которые работают или играют на ее фоне (как на сюжет-

ном, так и на экспрессивном уровнях романа); и в процессе передачи своих ощущений автор-повествователь убеждается, что природу можно полнее отобразить, используя, а не устраняя культурно обусловленные аспекты восприятия — социальную иерархию, эстетические коды, жизненный и литературный опыт. У Байрона Чайльд-Гарольд читает страницы природы; у Пушкина иронически нарисован сам поэт, который, нуждаясь в публике, читает свои собственные страницы природе (4 : 35).

По мере развития сюжета все персонажи романа — городские и сельские, дворяне и крестьяне — занимают свои места в рамках культуры, включающей в себя и социальные и эстетические образцы. Литература, музыка, танец, игра столь же неотделимы от крестьянской жизни, как и от жизни дворян. Крестьянские девушки у Пушкина обязательно поют (3 : 39—40; 4 : 41). Хотя мало кто из критиков может счесть «Евгения Онегина» памфлетом, ратующим за освобождение крестьян, роман не скрывает всей жестокости социального неравенства. Девушек, собирающих ягоды, обязывают петь, чтобы они этих ягод не ели. Но тяжелые условия работы не сказываются на содержании песни, исполненной лукавого обаяния, песни, которую повествователь приписывает именно крестьянкам, и только им. Звучащее в песне игривое отношение к битве полов контрастирует с другими культурно обусловленными действиями, обрамляющими сцену, — слезливой чувствительностью Татьяны, насмешливым цинизмом Евгения и повествователя, тихой покорностью няни<sup>15</sup>. Как часто бывает у Пушкина, игровые стороны культуры смягчают жестокость социальных или экономических законов, делая их премлемыми или даже преобразая их, как мы увидим в случае Татьяны<sup>16</sup>.

Культура в «Евгении Онегине» предстает в синкретическом облике, не являясь ни собственностью, ни автохтонным продуктом какого-либо одного класса или национальной группы. Роман представляет культуру как сумму образцов, которые принадлежат к разному времени и месту и накладываются друг на друга в жизни героев. Это достаточно ясно прослеживается на примере дворян-космополитов и менее убедительно для немногих крепостных, появляющихся в романе. Однако сами их имена свидетельствуют об «инородном» компоненте в русской культуре. Так, Пушкин напоминает нам в примечании, «сладкозвучнейшие греческие имена... употребляются у нас только между простолюдинами» (VI, 192). Дав своей героине имя Татьяна,

более употребительное в народе, чем среди дворянства, но взятое все же из греческого церковного календаря, Пушкин одновременно и открывает источник красоты вне узких рамок сентименталистской поэтики, и подчеркивает народный компонент культурного фона, а также намекает на широту и открытость русской культуры, заложенную даже в самом примитивном ее слое — жизни крестьянства<sup>17</sup>.

Эта синкретичность культуры, проявленная даже в четко регламентированной жизни крепостных крестьян, пронизывает весь роман, начиная с посвящения, где обещаются главы «простонародные» и «идеальные» («идеальный» — заимствованное слово), и кончая последними главами, где Пушкин наделяет свою героиню и аристократическими манерами европейского дворянства, и неизменным пристрастием к русскому фольклору. Правда, против такого синкретизма как будто бы свидетельствует акцентировка рассказчиком воспитания героя и героини: Евгения воспитывает "Monsieur l'Abbé" и "Madame" (1 : 3); Татьяна с жадностью поглощает страшные сказки своей няни-крестьянки и проникается ее предрассудками (2 : 27; 5 : 5—10). Это, как и следовало ожидать, заставило критиков, рассматривающих роман с социальной точки зрения, видеть в Евгении и Татьяне представителей соответственно оторвавшейся от корней столичной аристократии и отсталого, чуждого традиции поместного дворянства, не связанного с условностями высшего света. Это верно лишь в какой-то мере. Ибо в самой глубине существа каждого из героев, проявляясь в снах и наиболее сильных эмоциональных порывах, растворены все элементы синкретической культурной формы романа. Душа Татьяны может быть «русской» (5 : 4), но девушка признается Евгению в своей страсти по-французски, к наигранному огорчению рассказчика (3 : 26). Ее поступки, не только в начале, но и в течение всего романа, обусловлены литературными моделями.

Сон Татьяны наиболее полно показывает все ее культурные ресурсы, поэтому он и являлся неоднократно объектом спора между исследователями Пушкина. Некоторые утверждают, что он имеет чисто фольклорное или, по крайней мере, большей частью фольклорное происхождение<sup>18</sup>. Другие упоминали Мурильо (у Пушкина в Михайловском была копия его картины «Искушение святого Антония»), «Жана Сбогара» Нодье, ситуации из произведений мадам де Сталь, комические оперы, лубки, басни Хемницера, игривые ритуалы «Арзамаса», балладу Жуковского «Светлана» и «Горе от ума» Грибоедова<sup>19</sup>. Нельзя не восхищаться такой широкой эрудицией исследователей, однако

следует заметить, что на этот раз было бы более плодотворно, с научной точки зрения, отвлечься на время от второй поэтической реальности (реальности автора-повествователя) и погрузиться в изображаемый им мир, чтобы выявить те культурные образцы, которые повлияли именно на Татьяну: иностранные эпистолярные романы, страшные сказки и песни няни. Сам повествователь подсказывает нам такой путь на протяжении всего сна (5 : 11—21), воздерживаясь от замечаний о литературе как творческом процессе, и так тесно, как только позволяет «онегинская» строфа, сливает свой голос с голосом подсознания Татьяны.

В этом хаотическом мире Татьяна смешивает образы и модели своего сентиментального чтения, наследия фольклора и социального бытия, как все это было определено в предыдущих главах романа. Например, во сне Татьяны появляется медведь из народных сказок, неприменный костюм ряженых на праздничных гуляниях, но сознание Татьяны воспринимает этого медведя через призму дворянской культуры и выражает его «косматым лакеем»; иерархия, таким образом, восстановлена, и ужасный объект моментально преобразен смягчающей перифрастической конструкцией, типичной для манеры сентименталистов. Сон сам по себе — как вместилище страхов, запретных желаний, воображаемых кар и предостережений — неотъемлемая часть и эпистолярного романа, и некоторых русских свадебных песен. Сон Татьяны с его полным опасностей путешествием и прибытием в страшный дом повторяет сюжет ритуальных жалоб, которые произносит русская невеста, готовясь к свадебному обряду<sup>20</sup>. Но когда воображение Татьяны помещает Евгения в этот домик из народных сказок, ей помогают в этом эпистолярные романы. Рассказчик описал уже, каким образом литературные образцы переполнили воображение Татьяны:

Теперь с каким она вниманьем  
Читает сладостный роман,  
С каким живым очарованьем  
Пьет обольстительный обман!  
Счастливой силою мечтанья  
Одушевленные созданья,  
Любовник Юлии Вольмар,  
Малек-Адель и де Линар,  
И Вертер, мученик мятежный,  
И бесподобный Грандисон,  
Который нам наводит сон, —  
Все для мечтательницы нежной



В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились.

Воображаясь героиней  
Своих возлюбленных творцов,  
Кларисой, Юлией, Дельфиной...  
(3 : 9—10)

Именно чтение «Юлии» Руссо подсказало ей письмо к Евгению. Но читатели, разделяющие модное презрение к эпистолярным романам, упомянутое Пушкиным в строке: «Мораль на нас наводит сон» (3 : 12), не замечают каламбура, содержащегося в ней (сон как таковой и сновидение)<sup>21</sup>. Дидактические образы эпистолярного романа не только помогают от бессонницы, они могут также вызвать сновидения и кошмары, что и происходит с Татьяной две главы спустя. Образы насилия, борьбы и унижения во сне Татьяны делают его замечательно похожим на сон Клариссы:

«Мне чудилось, будто мой брат, мой дядя Энтони и мистер Солмс составили заговор, чтобы погубить мистера Ловласа; он же, обнаружив это и уверившись, будто и я приложила сюда руку, обратил весь гнев свой против меня. Думается, он заставил их всех бежать в чуждые пределы; потом же схватил меня и приволок на погост; там, невзирая на мои мольбы, слезы и заверения в невинности, пронзил мне сердце и столкнул в глубокую могилу, заранее вырытую, где уже находилось два или три полуразложившихся тела, собственными руками стал бросать на меня грязь и землю и уминать ее собственными ногами.

Я проснулась в холодном поту, вся дрожа от смертельной муки; ужасные образы, вызванные этим сном, до сих пор живы в моей памяти»<sup>22</sup>.

И неудивительно, что образный строй сна Татьяны в этот момент имеет меньше общего с воображением крестьянской девушки, чем молодой женщины, как и она сама, спасающейся от несчастной жизни в семье, отдающей себя на милость потенциального соблазнителя, на которого она взирает со смешанным чувством ужаса и любопытства (5 : 18). Обеих героинь, готовых нарушить табу, предупреждает их подсознание, где образы смерти и унижения смешиваются с желаниями, которые бодрствующий разум боится признать.

Но как фольклорный образец, послуживший основой первой части сна, уходит на задний план, так же меркнет и ужасающий образ сна Клариссы (какое бы сильное моральное воздействие роман ни оказал на Татьяну). Ибо положение Татьяны

не во всем совпадает с положением Клариссы. Кларисса принуждена выбирать между Ловласом, опасным чужаком, и Солмсом, отвратительным «монстром», которого родные избрали для нее<sup>23</sup>; семья же Татьяны радушно приняла бы Онегина в качестве жениха. Татьяна порывает с обычаем не тем, что выбирает недостойный объект страсти и бросает вызов родным, а тем, что выбирает необычный и потенциально компрометирующий способ сблизиться с ним. Другое важное различие состоит в том, что чувства Клариссы к Ловласу безнадежно запутаны, а Татьяна безудержно влюблена в Онегина. Поэтому естественно, что последние события сна Татьяны трансформируют модель, заданную сном Клариссы: Онегин спасает Татьяну от чудовищ, и сам он не является монстром. Его смертоносный гнев обращен не против Татьяны, а против тех, кто прерывает нежную сцену свидания двух влюбленных (исполнение ее желаний), то есть против тех самых людей, общества которых Татьяна избегает в дневной жизни. Когда Евгений кладет Татьяну на скамью, ее сонное видение отображает его в облике страстного Вертера, который видел во сне Шарлотту в сходной эротической позиции: «Напрасно стираю я к ней объятия, очнувшись утром от тяжелых снов, напрасно ищу ее ночью в своей постели, когда в счастливом и невинном сновидении мне пригрезится, будто я сижу возле нее на лугу и осыпаю поцелуями ее руку. Когда же я тянусь к ней, еще одурманенный дремотой, и вдруг просыпаюсь, — поток слез исторгается из моего стесненного сердца, и я плачу безутешно, в предвкушении мрачного будущего»<sup>24</sup>.

Дальше сон не может длиться, поскольку основывается на убийстве и запретном желани, которые воображение Татьяны заимствует из сна Клариссы. Когда Евгений убивает Ленского, сказочный домик в лесу шатается и исчезает вместе с отчасти заимствованным из романов героем сна и олицетворениями нудных родственников и соседей Татьяны. Английский эпистолярный роман (2 : 29), сонник (5 : 23) и зеркало для простонародного гадания (5 : 10), лежащие под подушкой у Татьяны, не могут объяснить ей всех ее страхов и желаний. Это скорее символы элементов культуры, которые она, повзрослев, соберет воедино и придаст тем самым законченность своей жизни.

В этом смысле Татьяна не одинока среди героев романа. Евгений тоже строит свою жизнь из сочетания литературных, фольклорных и общественных материалов, как мы видим в конце романа, когда «в усыплении» его воображение смешивает коктейль, подобный сну Татьяны:

И что ж? Глаза его читали,  
Но мысли были далеко;  
Мечты, желания, печали  
Теснились в душу глубоко.  
Он меж печатными строками  
Читал духовными глазами  
Другие строки. В них-то он  
Был совершенно углублен.  
То были тайные преданья  
Сердечной, темной старины,  
Ни с чем не связанные сны,  
Угрозы, толки, предсказанья,  
Иль длинной сказки вздор живой,  
Иль письма девы молодой.

И постепенно в усыпленье  
И чувств, и дум впадает он,  
А перед ним воображенье  
Свой пестрый мечет фараон.  
То видит он: на талом снеге,  
Как будто спящий на ночлеге,  
Недвижим юноша лежит,  
И слышит голос: что ж? убит.  
То видит он врагов забвенных,  
Клеветников и трусов злых,  
И рой изменниц молодых,  
И круг товарищей презренных,  
То сельский дом — и у окна  
Сидит *она*... и все она!

(8 : 36—37)

Печатная страница, письмо девушки, народные преданья, любовь, дружба; с другой стороны, — вина, неудовлетворенное желание, предостережение, наваждение, насилие, разочарование и санкционированное обществом убийство — вот тот культурно-психологический и социологический материал, из которого выстроен роман «Евгений Онегин». Пушкин не дает своим героям скрыться от воздействия культуры ни в одно из любимых убежищ романтического воображения: природу, сон, примитивное общество. Творческая сила, красота, ум, истина и подлинность чувств — все, что высоко ценится в контексте романа, — должно быть завоевано в широко очерченных рамках культуры.

## ТВОРЧЕСКАЯ УСЛОВНОСТЬ

Пушкин любил пробовать себя в схватке с ограничениями.

*Лидия Гинзбург. О лирике*

...Разум неистощим в соображении понятий, как язык неистощим в соединении слов. Все слова находятся в лексиконе; но книги, поминутно появляющиеся, не суть повторения лексикона.

*Пушкин, 1836 г.*

Перечисляя впитанные романом элементы культуры, я трактовал отношение героев к этой культуре как пассивное. Но это произошло в значительной степени потому, что мои примеры касались наименее контролируемых моментов в жизни героев — любви, бреда, снов, — моментов, когда текст обнажал перед нами такие составляющие их культурного багажа, как национальные традиции, стереотипы, связанные с общественным положением, и образцы западных литературных опытов, — т. е. того, о чем они, может быть, и не подозревали и на что не опирались в своей сознательной жизни. Культура, таким образом, обуславливает поведение героев, но эта обусловленность весьма специфическая.

Детерминирующую силу этого мира можно осознать лучше всего, рассматривая «Евгения Онегина» как исторический роман<sup>25</sup>, жанр, который сам Пушкин довел до совершенства в прозе, в изящной симметричной конструкции «Капитанской дочки» (1836). В «Евгении Онегине», как известно, очевидно, формообразующая сила интриги проявляет себя в судьбах героев не как хищная орда казаков, мстящая за века социального, экономического и культурного гнета, а как смена культурных кодов и, что еще важнее, как «мода», власть которой так важна для обозначения границ светского общества. Мода воспитала Евгения (1 : 23), сформировала его лексикон (7 : 24), по моде устроен дом Татьяны в Петербурге (8 : 46), по моде взбиты ее кудри (7 : 46). Ленский провозглашает, что ненавидит модный свет, но его поэзия тем не менее является модной, со всеми негативными коннотациями автоматизма и поверхностности, какие несет в себе это слово. Сам повествователь, наиболее мыслящий герой в романе, ударяется в модный байронизм, характерный для Евгения. Но при всей своей способности заполнять самые укромные углы

ки человеческого существования, «вихорь моды» (4 : 21) не обладает железной непререкаемостью казацкой пики или энергией скопившейся вековой ненависти. Нарушение условностей и обычаев, как замечает Макс Вебер, ведет к психологическому напряжению и ощущению дискомфорта, но это в большинстве случаев не столь ужасно, как казнь, тюрьма или изгнание<sup>26</sup>. Татьяна научилась игнорировать моду и позже стала ее законодательницей. Автор-повествователь может смело отринуть моду или (что еще лучше) лишить ее упомянутых выше негативных коннотаций (поверхностность, автоматизм): слово «идеал» — всего лишь дань моде в стихах Ленского (6 : 23) — обретает новый глубокий смысл в прощальных строках автора-повествователя (8 : 50—51). Неудивительно, что вследствие постоянного спора с модой автор-повествователь неизбежно окрашивает это слово в несколько пренебрежительные тона.

Понятие исторической дистанции — «старина» — получает аналогичную трактовку. Как «мода» может быть преодолена, так и «старина» в литературе и общественном обиходе может сохраняться и обновляться. В самом деле, и существительное, и прилагательное, от него образованное, неизменно употребляются по отношению к прошлому, которое еще живет — в фольклоре (3 : 17), обычаях общества (3 : 35), архитектуре (2 : 2), подсознании Евгения (8 : 36) и в разговорах поэта с его музой (8 : 1). Что вышло из моды, то может быть присвоено воображением для своих собственных целей. Романы Ричардсона в свое время пользовались такой популярностью, что матери Татьяны не обязательно было читать их, чтобы почувствовать их влияние; теперь Татьяна должна вчитываться в них, но все же они сохраняют свою способность задавать определенные образцы поведения благосклонному читателю<sup>27</sup>. Разные исторические периоды фиксирует не только впечатлительный ум Татьяны: повествователь подчеркивает, что скука владела Евгением «меж модных и старинных зал» (2 : 2). Но в этом стихе, пусть пока иронически, два рода условности, «мода» и «старина», представлены в виде оппозиции, которая может быть снята.

Способность героев романа, включая автора-повествователя, усваивать культурные достижения различных исторических эпох и народов, составляет замечательный контраст с неспособностью к этому героев условно-исторических произведений Пушкина. Эти произведения, в отличие от «Евгения Онегина», построены на неразрешимых столкновениях: контрреформационная Польша против средневековой православной Московии («Борис Годунов»), ориентированные на Запад сподвижники

Петра Великого против старой знати («Арап Петра Великого»); вестернизованное дворянство против пугачевских казаков с их народной культурой, которую дворяне не в состоянии понять («Капитанская дочка»).

Тем не менее в «Евгении Онегине» есть одна черта, общая с исторической художественной литературой: введение Пушкиным исторических персонажей (себя самого и, беглыми силуэтами, своих друзей Каверина и Вяземского; 1 : 16; 7 : 49). Такое использование исторических персонажей накладывает на автора особую ответственность, как заметил Херберт Линденбергер: автор должен «подгонять свое описание к «фактическому» знанию читателя об историческом существовании персонажей»<sup>28</sup>. Вот очевидный пример такого рода ответственности в исторической беллетристике: Пушкин может позволить Пугачеву вершить судьбы вымышленных героев в «Капитанской дочке», может изобразить Пугачева красноречивым народным сказителем, но сомнительно, чтобы Пушкин захотел или осмелился допустить, чтобы его вымышленный Пугачев сверг императрицу с престола.

Таким образом, Пушкин, главный исторический персонаж своего собственного произведения, вводит в роман самого себя с помощью знакомых читателям биографических деталей, некоторые из которых обусловлены исторически, политически и экономически, что свойственно реалистической литературе. Поэт намекает на свою ссылку (1 : 2) и, по общепринятому мнению, на судьбу сосланных и казненных друзей-декабристов (8 : 51). Наличие этих биографических моментов во второй и в последней строфах романа придает им особое звучание, но они сбалансированы (даже будучи расположены в таких ключевых местах) поэтическим осознанием повествователя прежде всего как творца, создателя искрометной поэмы «Руслан и Людмила» (1 : 2) и «свободного романа» «Евгений Онегин» (8 : 50). Между этими двумя крайними точками романа (началом и концом) автор-повествователь (лирический герой, замещающий живого, современного поэта) может пользоваться значительной свободой воссоздания своей жизни, но в то же время он ощущает свою историческую ответственность, ибо значимость этой жизни для публики заключается именно в ее творческой эволюции, которая еще не завершена. На самом деле, Пушкин вводит себя самого как историческую фигуру, чтобы обозначить для своих героев тот период, когда такие бурные события, как наполеоновские войны или восстание декабристов, еще не заявили о себе и не помешали автору показать общество со всеми его условностями,

ритуалами, празднествами и эстетизацией жизни большого света. И класс, из которого происходят главные герои Пушкина, — дворянство — был как раз классом, имевшим наибольший доступ к богатым источникам русской культуры с ее национальным и европейским наследием. Положение этого класса, как и описываемый исторический период, позволяет его представителям вести себя достаточно независимо, не ограничивая свое поведение детерминистскими барьерами. Дьёрдь Лукач очень удачно отметил в этой связи: «Пушкин понял, что больше нельзя... ни характеризовать героя, ни включать его в сюжет, лишь определив его положение в обществе или принадлежность к какому-то классу»<sup>29</sup>.

Автор-повествователь рисует себя менее подвластным режиму Александра I, чем литературной моде; он постоянно помнит, что его творение есть социальный акт, т. е. оно обсуждается критиками (1 : 60; примечания), контролируется цензором (1 : 60) и читается публикой, обладающей социально обусловленными ожиданиями и представлениями о литературном этикете, долженствующем регулировать отлитую в литературную форму жизнь. И хоть городская космополитическая публика, которая, как предполагает автор-повествователь, и будет читателем его произведения (1 : 2; 3 : 22; 7 : 5 и т. д.), причиняет ему мало беспокойства (поэт относится к ней, как к приятелю, которому пишет послание, иногда прямо обращаясь к кому-нибудь из своих друзей или коллег-писателей), однако ее наличие является, наряду с условными кодами, необходимой составляющей любого социального акта, и Пушкин включает ее как в творящую вымысел (авторскую), так и в вымышленную (принадлежащую героям) реальности романа. Герои, как и поэт, должны считаться с публикой и устанавливать контакт с ней посредством условных кодов своей культуры (и только с их помощью). Как определяющие факторы эти условные коды значительно более гибки, чем исторические, политические и экономические обстоятельства, тяготеющие над человеком в реалистической традиции, или законы физиологии, в которые натурализм позже пытался заключить все человеческое существование; но в тех немногих общественных ситуациях, какие представлены в «Евгении Онегине» (дуэль, любовные искания Татьяны и Евгения), условности поведения создают такое напряжение, такие проблемы в смысле достижения синхронности взаимодействия (timing) и взаимопонимания, что можно без особых колебаний определить его как социальный роман.

Условности в «Евгении Онегине» принимают разные формы: нормы и правила; мода, которая действительна в определенном, произвольно установленном времени и пределе, и обычаи, обладающие бóльшим постоянством. Иногда они являются принадлежностью разных социальных групп. Условности, в общем смысле, — это повторяющиеся действия, которые позволяют членам группы (сознательно или бессознательно) различать ситуации, предугадывать результаты своих действий и постигать действия других в процессе декодирования и предвосхищения. Условности позволяют Евгению, с его модной стрижкой, французским языком и непринужденной манерой разговора — достоинства скромные, но основные для *honnête homme*, — быть принятым в высшем свете в качестве человека «умного и очень милого» (1 : 4). Когда же, с другой стороны, он отказывается встречаться со своими деревенскими соседями, употреблять частицы, которые они полагают обязательными для светского разговора, и целовать руки их жен, — такое поведение не соответствует ни одной из ожидаемых помещиками условностей, и они, объятые беспокойством, начинают считать Онегина неучем, сумасбродом или фармазоном (искаженное «франкмасон»; 2 : 5), поскольку никто иной не может до такой степени пренебрегать условностями, которые объединяют общество. Но едва он появляется в доме девушки на выданье, как вписывается в одну из ожидаемых условностей, и ему отводится — безосновательно, как оказывается впоследствии, — роль жениха. Тем временем Татьяна, которая не знает светских условностей, чье понятие о жизни навеяно условностями литературными, видит в молчаливом пришельце героя, подобного тем, что действуют в сентиментальных романах, и поступает соответственно такому предположению.

В «Евгении Онегине» нет однозначного отношения к условностям, потому что там показано много способов соблюдать или не соблюдать их и потому что разные их виды (например, литературные и социальные) могут быть значимыми для одной и той же ситуации. Можно соблюдать условности по-детски, не рассуждая (Ленский, Татьяна в начале романа), отрешенно и покорно (повествователь, дающий ожидаемую рифму) или используя свою творческую энергию. В самом деле, многие из самых изящных фрагментов романа, те, например, где выражается тоска по Венеции (1 : 48—49) или любовь к удовольствиям сельской жизни (1 : 5), являются отголосками сходных традиций в западной литературе.



Игнорирование традиций в «Евгении Онегине» также включает в себя широкий ряд возможностей, от творческого смешения жанров (роман в стихах) до модной и социально приемлемой эксцентричности Евгения (настоящего денди), оскорбительно небрежного забвения норм (Евгений во время дуэли представляет своего лакея как секунданта) или потенциально опасного нарушения обычая (письмо Татьяны к Онегину).

Ясно, что такое отношение к комплексу условностей может быть реализовано в осознании или действии с разной степенью успеха, зависящей от знаний и ума героев, автора и его читателей. В письме, которое я уже цитировал, говоря об идеологии светского общества, Пушкин замечал по поводу Грибоедова, что «первый признак умного человека с первого взгляду знать, с кем имеешь дело» (XIII, 138), и, как видно из романа, не только с кем, но и в рамках какого культурного кода — модного или традиционного, литературного или социального. Дабы это не показалось банальным или простым, Пушкин демонстрирует трудности такого распознавания, описывая, как петербургское общество пытается дать определение Евгению, который вернулся после долгого отсутствия. Что означает таинственное безмолвие Евгения (8: 7—8)? Какой «маской» он щегольнет? Литературной (Мельмот, Чайльд-Гарольд, байронический «сплин иль страждущая спесь»), общественной (ханжа, чудака, добрый малый) или извлеченной из платяного шкафа модного сектантства (космополит, патриот, квакер)? Заключение повествователя: «Знаком он вам? — И да, и нет», — мало помогает. Следующая строфа (8: 9), в которой мы бы могли надеяться найти разъяснения по поводу этой реплики, еще больше удаляет от нас Евгения, вводя романтические черты, которые к нему еще менее приложимы: «пылкая душа», «ум, любящий простор». Следующее обвинение повествователь адресует одновременно и читателю, и собравшимся на светском рауте людям. Однако и сам повествователь, со всей своей громогласной риторикой, ничуть не приближается к пониманию Евгения. В самом деле, роли повествователя, вымышленных героев и предполагаемого Пушкиным читателя совпадают, когда все они принимаются мерить Евгения, исходя из множества условных определений, заданных их культурой<sup>30</sup>. Ибо здесь, как и всюду в «Евгении Онегине», текст создает иллюзию жизненного героя не прямо, с помощью толстовского анализа, но косвенно, подчеркивая зыбкость личности героя и наши противоречивые, неадекватные методы определения ее существа. Действительно, во всех трех романах, рассматриваемых в данном исследовании, социальное лицо ге-

роя, *honnête homme*, или денди, сложившегося под влиянием идеологии светского общества, лишено определенности и представлено как загадка.

Возможно, условности, с наибольшей настойчивостью вскрытые в «Евгении Онегине», — это те, в которых взаимосвязаны литературные и социальные аспекты культуры. Здесь, соответственно, обнаруживается центральная эстетическая проблема пушкинской эпохи: природа литературы и ее ответственность. Должна ли литература как институт использовать язык в «референтивном» плане, изображая реальность в соответствии с неким стандартом правдоподобия? Или в «эмотивном», выражая чувства и настроения поэта? Или в «конативном», увещевая и побуждая читателя, ставя перед ним моральные императивы? <sup>31</sup> Современные Пушкину читатели и критик упрекали поэта по всем этим параметрам: в «Евгении Онегине» реальность представлена неподобающим и недостаточным образом (Надеждин, Раич, Баратынский, Булгарин); в «Евгении Онегине» автор-повествователь занимает слишком много места, или в романе слишком много заимствований, тон байроновский, не пушкинский (Надеждин, Баратынский, Раич, Булгарин); «Евгению Онегину» недостает нравственной серьезности (Раич, Надеждин) <sup>32</sup>. Или, наконец, литература должна быть языком в его эстетической функции, языком, привлекающим внимание к самому себе как эстетическому объекту, отрешенному от какой бы то ни было прикладной задачи? Возможно, наиболее сжатое выражение такого формалистического подхода во всей западной литературе принадлежит самому Пушкину, в его полемической записке Жуковскому, «Цель поэзии — поэзия» (XIII, 167; апрель 1825 г.).

Эти четыре условных подхода к отношениям между литературой и реальностью были, конечно, в различных пропорциях представлены в литературных движениях пушкинской эпохи, и, воплощая их в своих героях, поэт имел возможность играть не только литературными приемами этих движений, но также и их критическими понятиями. Его собственное замечание в письме Жуковскому, точно так же, как и прочие подходы, является в романе объектом иронии, ибо единственный чистый, ни с чем не смешанный формальный взгляд на литературу принадлежит отцу Татьяны, который не интересуется литературой и ничего не знает о ней:

Отец ее был добрый малый,  
В прошедшем веке запоздалый,  
Но в книгах не видал вреда;

Он, не читая никогда,  
Их почитал пустой игрушкой  
И не заботился о том,  
Какой у дочки тайный том  
Дремал до утра под подушкой.  
(2 : 29)<sup>33</sup>

Тем временем, как и следовало ожидать, его дочь превратно понимает дидактические императивы своих нравоучительных романов и предлагает себя — в эпистолярной форме, разумеется, — Евгению, которого принимает за героя Ричардсона или Руссо.

Она влюблялася в обманы  
И Ричардсона и Руссо  
(2 : 29)

Тут ирония заключается в том, что из произведения извлекаются вовсе не те императивы, какие автор намеревался задать, — в этом точка соприкосновения между двумя названными авторами, чье воображение придает больше очарования пороку, чем скучным картинам добродетели. Пушкин подчеркивает это, изображая дидактические эпистолярные романы более соблазнительными, чем мрачные готические романы ужасов, которые сменили их в модной библиотеке.

По мере развития сюжета, Татьяна обретает большую зрелость в пользовании литературой. Здесь же, на первом этапе своего становления, она бессознательно считает книгу прямым отображением реальности, прямым руководством к действию и прямым выражением ее собственного «я». По-детски, не к месту вводит она книжные стереотипы в свою жизнь, действуя и говоря под их влиянием. В ее снах, как мы уже видели, темные стороны эпистолярного романа превращаются в кошмары. Полное погружение Татьяны в культуру делает для нее мир лесом символов:

Таинственно ей все предметы  
Провозглашали что-нибудь.  
(5 : 5)<sup>34</sup>

Но, не осознавая саму себя как существо, включенное в культуру, и обладая ограниченным арсеналом условностей, она не может найти ключа к этим символам и расшифровать их.

Тем не менее, постепенно она учится распознавать различные типы условных отношений между литературой и реальностью. Образцы, заданные кругом ее чтения, подсказывают пути понимания мира и даже воздействия на него. Повествователь замечает, что, если бы Татьяна знала о готовящейся дуэли с

Ленским, она бы остановила поединок (6 : 18). Почему? Это тоже условность эпистолярного романа (Кларисса, сэр Чарльз Грандисон, Юлия): героиня выступает против дуэли. В подобном случае нравственный императив эпистолярного романа — уже не «обман» (3 : 9, 3 : 29), а верное руководство к действию. Здесь, как и всюду в «Евгении Онегине», литературные образцы, пусть даже старомодные, вовсе не обязательно искажают действительность или показывают неверный путь.

Кульминация интеллектуального развития наступает, когда Татьяна посещает кабинет Онегина и читает не только его книги, но и его прочтение их — в отметке ногтей и начертанных карандашом словах, крестах и вопросительных знаках. В Онегине она обнаруживает свой собственный подход к литературе (руководство к действию, отображение реальности, выражение собственного «я») и укрепляется в своем мнении, сравнивая прочитанные им книги с его поведением по отношению к ней. Вопросы, которые приходят ей на ум, подсказаны чтением Байрона и двух или трех романов, для которых Евгений сделал исключение, охладев к литературе вообще, и в которых «отразился век и современный человек изображен довольно верно...»<sup>35</sup> (7 : 22):

И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее — слава Богу —  
Того, по ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной:  
Чудак печальный и опасный,  
Созданье ада иль небес,  
Сей ангел, сей надменный бес,  
Что ж он? Ужели подражанье,  
Ничтожный призрак, иль еще  
Москвич в Гарольдовом плаще,  
Чужих причуд истолкованье,  
Слов модных полный лексикон?..  
Уж не пародия ли он?

(7 : 24)

Тут на примере Евгения Татьяна понимает, что жизнь может быть воплощением литературных стереотипов, чего она сделать не могла, пока сама неосознанно следовала им. Ее новый подход к взаимоотношениям литературы и жизни более зрелый, ибо теперь она осознает, что такая имитация не просто воспроизведение, она может быть искажением (пародией) или оказаться не соответствующей контексту («Москвич в Гарольдовом плаще»).

Последний этап культурного созревания Татьяны происходит, когда она становится хозяйкой петербургского салона и в

качестве «законодательницы» (8 : 28) и «богини» (8 : 27) создает эстетически организованную действительность (что в ее время высоко ценилось)<sup>36</sup>. Эта роль, напомним, представляла собой высшую форму творчества, доступную женщине в то время; она давала возможность союза если не «волшебных звуков, чувств и дум» (как автор-повествователь определяет свои творческие устремления; 1 : 59), то дум, чувств и приятной беседы:

Вот крупной солью светской злости  
Стал оживляться разговор;  
Перед хозяйкой легкий вздор  
Сверкал без глупого жеманства,  
И прерывал его меж тем  
Разумный толк без пошлых тем,  
Без вечных истин, без педанства,  
И не пугал ничьих ушей  
Свободной живостью своей.

(8 : 23)

Чтобы мы лучше оценили это достижение, едва ли не равное в эмоциональном плане роману как целому, повествователь перечисляет материал, из которого Татьяна создала свое гармоническое собрание: глупцы, «с виду злые» дамы, несколько смешной старик («по-старому шутивший»), «сердитый господин» («на эпиграммы падкий»), карикатурный выскочка и перекрахмаленный не по моде путешественник (8 : 24—26)<sup>37</sup>. Она взялась за такой неблагодарный материал и претворила его в блестящий модный салон, одну из условных форм своей культуры. Создание это одновременно и эстетически привлекательно, и нравственно эффективно своей цивилизованностью. Автор-повествователь проводит параллель между созданием Татьяны и своим собственным, применяя к обоим одинаковые определения — «живость» и «свобода». И как Пушкин осуществляет свою свободу, играя с литературными условностями в пределах одной из самых сложных строфических форм в русской поэзии, так и Татьяна достигает наивысшего творческого взлета в сфере светского общества с его нормами, эталонами, ограничениями и потенциально развращающими манерами.

Очень поучительным, однако, оказывается изучение черновых вариантов этих строф, показывающих два различных подхода к описанию салона: первый более хвалебный, второй более сатирический, чем окончательный вариант, в котором ярче обозначена роль Татьяны<sup>38</sup>. Великолепие салона Татьяны теперь зависит более от ее таланта и от желания публики играть предназначенные роли, чем от неотъемлемых качеств этой условной

общественно-литературной формы. Колеблющаяся оценка салона в черновиках является несомненным отголоском споров по поводу «литературной аристократии» и, возможно, отражением неуверенности автора в его авторском статусе.

Тем не менее, свобода маневра, с которым Пушкин и его «идеал», Татьяна, способны отбирать, отвергать и упорядочивать материал своей культуры, сближает их. Татьяна, конечно, не владеет, как повествователь, всеми эмоциональными полутонами, особенно иронией, и ее свобода, в конечном итоге, скорее свобода осознания, чем свобода действия; но она не хуже автора-повествователя может и участвовать в своем создании, и критически отстраняться от него, делая акцент на его искусственности. Она отказывается от успеха в обществе, который сама соотворила, с такой же готовностью, как автор-повествователь прощается со своим романом в последних строфах. Вначале кажется, будто она «твердо вошла» в свою социальную роль и «приняла приемы» своего «утеснительного сана» (8 : 28), но осознание ею условностей окружающего общества, другие ее интересы и другие человеческие возможности (такие, как любовь, память) позволяют ей видеть происходящее в той перспективе, которая необходима для его критической оценки, для сохранения способности к творчеству и цельности натуры<sup>39</sup>.

А мне, Онегин, пышность эта,  
Постылой жизни мишура,  
Мои успехи в вихре света,  
Мой модный дом и вечера,  
Что в них? Сейчас отдать я рада  
Всю эту ветошь маскарада,  
Весь этот блеск, и шум, и чад  
За полку книг, за дикий сад,  
За наше бедное жилище,  
За те места, где в первый раз,  
Онегин, видела я вас,  
Да за смиренное кладбище,  
Где нынче крест и тень ветвей  
Над бедной нянею моей...

(8 : 46)

В приведенных строках и в ее отказе Евгению проявляется все наследие ее культуры и все нити, которыми она с этим наследием связана. Книги, с которыми она собирается жить, соединяются с аксессуарами пасторального уединения (сад, бедное жилище); в ее памяти сосуществуют кладбище, образ из сентименталистской поэмы, и няня, познакомившая ее с фольклором. Но литература для Татьяны не только утешение и развлече-

ние, литература становится выражением ее души, мерилом ценностей. А в письме и поступках Евгения, к которым я вскоре обращусь, она прочла деструктивные, смутные желания Адольфа или Ловласа. Распознав Евгения с помощью литературы, Татьяна вновь обращается к ней, как нравственному императиву:

Я вас люблю (к чему лукавить?),  
Но я другому отдана;  
Я буду век ему верна.

(8 : 47)

Эти строки, как уже давно установлено, взяты из песни, распространенной в народе; во времена Пушкина считалось, что ее написал Петр I; она была переведена на французский язык дядей Пушкина (*littérateur russe très-distingué*)\*, как милостиво отозвалась о нем газета "Mercure de France". Татьяна могла прочесть эту песню в песеннике М. Д. Чулкова, в собрании сочинений А. С. Шишкова (1824), в старом номере "Mercure de France" (1803) или же услышать ее от няни<sup>40</sup>. Использование этой песни опять свидетельствует о богатстве и синкретической природе русской культуры, а также об умении Татьяны использовать эту культуру для создания и постижения собственной жизни<sup>41</sup>.

В умении господствовать над условностями своей культуры Татьяна постепенно оказывается вне конкуренции, оставив позади и Евгения, и Ленского, которые тоже пытаются перенести эстетические образцы в общественную реальность. Ленский начинает с того же, что и Татьяна, — с наивного восприятия литературных стереотипов как эквивалента реальности (2 : 6—10), но, в отличие от Татьяны, он на этом и останавливается. Татьяне, по крайней мере, достаёт здравого смысла избирать источником своих фантазий роман, жанр, отображающий повседневность; Ленский безуспешно пытается выстроить различные романтические *tableau vivants*\*\* в русской деревне: средневековый рыцарь, играющий в шахматы со своей дамой (4 : 26), поэт, бегущий от модного света (3 : 2), студент из Германии, лелеющий вольнолюбивые мечты (2 : 6), возлюбленная поэта, приходящая на его раннюю могилу. Но изображенный в «Евгении Онегине» мир не поддается такому неумелому сочинительству, и все, чего ни касается воображение Ленского, превращается в материал для пародии: друг предпочитает развращенное общество радостям чистой дружбы и убивает его на узаконенной обычаем

\* Выдающийся русский литератор (фр.).

\*\* Живые картины (фр.).

дуэли; любимая, несмотря на нравоучительные романы, из которых он выбрасывает, читая ей, нескромные места (4 : 26), выходит замуж за первого подвернувшегося офицера; пастух, такой, какого Ленский и представить не мог в своих элегических стихах, плетет лапоть у могилы поэта, которая давно забыта его невестой. Во всем этом нет ни единой условности — относящейся к поведению в обществе, к литературе или к усвоению литературы в обществе, — которую Ленский использовал бы с умом или со здравым смыслом.

Между Татьяной, которая своим творческим использованием условностей стоит близко к автору, и Ленским, которому повествователь не позволяет выйти за пределы литературной пародии, находится Онегин, чья загадочность делает его настолько реальным, насколько это вообще возможно в романе. Проблемы, с которыми сталкиваются герои романа, творя собственные жизни, — ритм взаимодействия; давление моды, столкновение условностей, — сильно действуют на Евгения, потому что, в отличие от Ленского, он достаточно умен и зрел, чтобы решить их, но, в отличие от Татьяны и автора-повествователя, не способен сделать это творчески.

Евгений, как и все прочие, начинает с того, что строит свою жизнь по литературному образцу: он — денди, холодный, насмешливый, деструктивно безнравственный (как показывает и французский эпиграф, предпосланный роману его создателем)<sup>42</sup>. Хотя к такой роли его и подготовило воспитание, играет он ее с педантическим совершенством, которым обязан только себе самому, — ест только то, что следует, носит только то, что следует, появляется только там, где следует. Его жизнь в обществе подобна произведению искусства, имеющему цель в самом себе, она — объект эстетического созерцания. Денди прославляет форму и, по знаменитому определению Бодлера, диктует ее. В этом он — мужская параллель хозяйке салона, какой становится Татьяна в последней главе. Но в то время как создание Татьяны, ее «текст» — салон, — задает нравственный императив светского общества (цивилизованность) тем, кто посещает его, «текст» Евгения — он сам — объединяет членов общества в любовные треугольники, которые держатся на Овидиевой науке любви, на аристократической боязни показаться смешным и на том, что Евгений владеет по меньшей мере тридцатью условными масками (1 : 10—12)<sup>43</sup>.

Прибавление к гардеробу Евгения нарядов, скроенных по литературным образцам (байронический сплин, скука), выводит его за пределы замкнутого круга его деятельности в обществе



только затем, чтобы замкнуть в круге еще более узком: в нем самом. Он не может найти альтернативы скуке светского общества, как то сделали Байрон и автор-рассказчик, в писании или в природе (1 : 43, 56). И он становится «современным человеком» из тех немногих романов, какие он читает:

И современный человек  
Изображен довольно верно  
С его безнравственной душой,  
Себялюбивой и сухой,  
Мечтанью преданной безмерно,  
С его озлобленным умом,  
Кипящим в действии пустом.

(7 : 22)

Увоенная Евгением байроническая редакция дендизма, которая делает из его жизни эстетический объект, в деревне встречает публику, не способную оценить ее или даже воспринять, за исключением Татьяны и Ленского, которые пытаются приложить к Евгению свои собственные эстетические образцы. Они по очереди подвергают Евгения двум испытаниям, которым, вслед за Пушкиным, подвергала своих главных героев вся русская литература XIX века: любовь и дуэль. Татьяна могла бы показаться глупой, признаваясь в любви Евгению, которого видела всего один раз, но тем не менее ее чувства живо тронули нашего героя. Она не подходила ни под одну из его условных категорий, как и он оставался для нее загадкой. И вот точно так же, как Татьяна поступила в подобных обстоятельствах, Евгений старается понять ее и предсказать их отношения, исходя из доступных ему литературных источников. Он отвечает на «безыскусную» любовь девушки, выраженную словами Юлии Руссо, «признаньем также без искусства» (4 : 12), взятым, как читатель узнает в 7-й главе, из «Адольфа», одного из немногих романов, которые прочел Евгений. Молитвы и помощь бедным, упомянутые в письме Татьяны, сцены, заимствованные ею из романа Руссо, напомнили ему о подобных же настроениях героини Констана, Элленоры. А отождествляя самого себя со скучающим, неудовлетворенным, тщеславным героем Констана, Евгений предугадывает развитие своих отношений с Татьяной по роману — скука, мученья, слезы, бешенство (4 : 14) — и хладнокровно обрывает их, пока не поздно<sup>44</sup>. Это — наиглубочайшее понимание и наиболее нравственный поступок, на который Евгений способен, исходя из своего ограниченного литературного и социального опыта.

Дуэль с Ленским ставит проблемы иного рода, но Евгений опять же не способен противостоять условностям своей культу-

ры и остается «мячиком предрассуждений», как удачно замечает автор-повествователь (6 : 10). Сердитый оттого, что Ленский привел его в большое собрание людей, которых Онегина заставляет избегать сплин, он мстит Ленскому, вступая в узаконенный условностями флирт с невестой юного поэта. У Ленского нет иного выбора, кроме как вызвать Евгения на дуэль, как заметил Набоков<sup>45</sup>. Онегин, который ранее беседовал с Ленским о «дobre и зле» (2 : 16) и который знал, что не прав (6 : 10), не обладает даже относительной независимостью, чтобы поставить освященную условностями дружбу (бывшую в то время одной из самых непререкаемых ценностей)<sup>46</sup> выше иных, непреодолимых для него, условностей и искать примирения. Его эстетические построения — безнравственный денди и байронический бунтарь — оказываются в конечном итоге «конативными», обращенными к публике: денди жаждет восхищения, бунтарь — принуждения. Более того, денди, как заметил Бодлер, нуждается в социальной условности как в декорации для своего бунта<sup>47</sup>. Но и в том и в другом costume — денди или бунтаря — Евгений станет объектом насмешек со стороны воображаемой публики и Зарецкого, педантичного дуэлиста, если откажется драться («шепот, хохотня глупцов»; 6 : 11), как он сам это отлично понимает. Но даже если люди воспрещают сентиментальное примирение, дуэль оставляет все же два способа действия: выстрелить на поражение или выстрелить в воздух (как Пушкин вроде бы поступал во время дуэлей со своими друзьями Кюхельбекером и Рылевым). Но Евгений вместо этого бросает вызов условностям лишь в мелочи: он оскорбляет Ленского, выставив секундантом своего лакея, а не дворянина, как требовал обычай. В то же самое время Евгений игнорирует условность (выстрел в воздух), которая облегчила бы его совесть, сохранила бы жизнь другу и снискала бы восхищение общества<sup>48</sup>.

Автор-повествователь противопоставляет этой беспомощности свое собственное творческое использование условностей. Онегин знает только один способ разделаться с Ленским, и исход дуэли преследует его на протяжении последующих глав; автор-повествователь предлагает два способа (6 : 37—39) покончить с Ленским как с литературным героем: литературная пародия (преждевременная смерть поэта) и социальное превращение (подагрический помещик-рогоносец). Небрежное нарушение правил Онегиным — предъявление лакея в качестве секунданта и непростительное опоздание — сопоставимо с обращением автора-повествователя к музе в последней строфе 7-й главы. Но если Евгений остается в плену условностей (дуэли), то автор-

повествователь использует условности творчески, значимым образом: после запоздалого стандартного псевдоэпического обращения он начинает 8-ю главу еще одним обращением к музе, в котором раскрывает собственную творческую биографию (8 : 1—7).

Развитие Евгения, таким образом, идет в обратном направлении по отношению к развитию Татьяны. В то время как она, достигая зрелости, совершенствуется в умении самыми разными способами сочетать литературу с жизнью, он теряет контроль над материалом своей культуры. Нигде это не проявляется с такой очевидностью, как в конце романа, когда герои вновь сталкиваются лицом к лицу. Евгений мог сделаться «добрым малым», как то полагают некоторые комментаторы, и как таковой мог полюбить и оценить Татьяну<sup>49</sup>. В своих полубредовых мечтах он и впрямь видит ее сельской девушкой, а не великосветской дамой, победа над которой сделала бы честь его «науке страсти нежной» (8 : 37). Но в романе Пушкина Евгений должен выразить это с помощью кодов своей культуры, а может опереться лишь на свой опыт «науки страсти нежной» да на несколько романов, подобных «Адольффу». Твердый отказ Татьяны — единственно возможный ответ: она уже прочла «Адольфу» и видит, что этим романом продиктованы почти все поступки Евгения — лавина писем, стремление пасть к ее ногам, неумение владеть собою и в то же время нежелание разлуки и, наконец, смутный намек на самоубийство<sup>50</sup>. Несомненно, фразы из письма столь же стары, как и сама любовь, но их сходство с тем, что Татьяна прочла в принадлежащей Евгению книге, кажется, позволяет ей продолжить аналогию с Адольфом — Евгений домогается не любви, а удовлетворения тщеславия, триумфа завоевания, позора богатой, знатной супруги заметного в обществе человека (8 : 44). Молчание Евгения — явно сопоставленное и с реакцией юной Татьяны на его «отповедь», и с поведением автора-повествователя, который признается, что он «любя был глуп и нем» (1 : 58), — намекает на то, что Онегин, может быть, и вправду любит Татьяну, однако не в состоянии сообщить ей об этом единственно возможным способом — на языке условностей их общей культуры.

В последней строфе «Евгения Онегина» появляется ключевая метафора — «роман жизни»<sup>51</sup>. «Жизнь» и «роман» — такая комбинация, казалось бы, не внушает доверия, тем более что «роман» в «Евгении Онегине» рифмуется с «обманом» (2 : 29, 3 : 9). Мы можем, конечно, перечитать роман, но не можем сде-

лать этого с жизнью: остановить или повернуть вспять течение времени и биологическое созревание. Можно исправить корректуру романа; но редко выпадает такая возможность в отношении жизни. И, что важнее всего, жанр романа описывает события хотя и избирательно, но с гораздо большей полнотой — их причины, следствия, мысли действующих лиц, — чем это выявляется в «реальной жизни».

Надлежащий ответ на все высказанные выше возражения пушкинскому уподоблению романа и жизни дает та особая концепция социального бытия, на которой строится «Евгений Онегин». Здесь жизнь и роман имеют общую «реальность», ибо герои сводят их воедино, сужая пространство между литературной и социальной сферой культуры с помощью условных определений литературы: литература как изображение реальности, как самовыражение, как мерило нравственности и как развлечение или утешение.

В то время как герои строят свою жизнь по литературным образцам, автор-повествователь подыгрывает им, разрушая законченную картину жизни, дать которую ставил своею целью традиционный роман. Он так и не завершает роман по старому образцу счастливым концом, обещанным в шутку в 3-й главе (3 : 13—14), потому что произвольно и неожиданно выдает героиню замуж за человека, которого читатель едва знает<sup>52</sup>. Пушкин рвет нити совпадений, связывающие воедино условный художественный мир: Татьяна, преисполненная благих намерений прилежная читательница эпистолярных романов, не может остановить поединок, раз никто ей не сообщает о нем (6 : 18). Обращение к условностям предоставляет романистам существенную свободу в анализе мыслей и описании подлинной природы их героев, но автор-повествователь Пушкина вместо этого дает противоречивые оценки своего героя, пытаясь (вместе с другими героями и предполагаемым читателем) истолковать молчание Евгения в финальной сцене с помощью кодов синкретической культуры общества.

Стечение обстоятельств и самостоятельность прочих персонажей могут ставить препоны даже самым блестящим творцам своей жизни в «Евгении Онегине». Автор-повествователь главенствует в романе потому, что создает и уничтожает иных персонажей, и потому, что наиболее успешно прокладывает свой путь в их общей культуре, отделяя в этой культуре зерна от плевел, привлекая более мощные человеческие ресурсы: ум, сердце, очарование, знание, — чем кто бы то ни было из его созданий. Но роман заставляет своего рассказчика — как героя —

разделять случайности, неудачи и ограничения жизни. В качестве героя повествователь не может поехать путешествовать с Евгением (1 : 51) или писать стихи и любить одновременно (1 : 60). Как автор он не может вставить в роман путешествие Евгения или удовлетворить критиков, упоминаемых в примечаниях. Не внося существенных изменений в первые главы, написанные и опубликованные по отдельности за десять лет до того, как появилось первое полное издание романа, Пушкин заставляет сам текст опережить (вместе с героями) ощущение движения времени.

Наконец, жизнь и роман сливаются в «Евгении Онегине», ибо и то и другое — творческий процесс, не прибегающий к фантастическому и невероятному, за исключением снов и преданий. То и другое — процесс, использующий условности для организации материала повседневной жизни. В культуре существует много сфер и много условностей, связывающих эти сферы друг с другом, поэтому возможности для творчества часто неизмеримы, но таковы же шансы попасть в ловушку, запутаться, нарушить коммуникацию. Богатство условностей в культуре, ее идеология, различные модели институтов могут породить такой своеобразный и сложный роман, как «Евгений Онегин», а могут и послужить причиной человеческого несчастья, столь же неотвратимой, как и самые разрушительные события и процессы истории.

## IV

### «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»:

#### КАВКАЗ КАК «АМФИТЕАТР»

Мы смотрим на роли, которые играем, как на способы навязать себя обществу. И только постепенно мы начинаем осознавать, до какой степени сама роль способна навязать себя личности, которая ее играет.

*Элизабет Бернс. Театральность*

Лермонтов был убит на дуэли в двадцать шесть лет, поэтому осталось мало документов, написанных им самим или о нем, с помощью которых потомки могли бы достоверно описать его отношения к литературной среде и предшественникам: немногочисленные и краткие автобиографические записи, письма, которых в десять раз меньше, чем оставили Гоголь и Пушкин (из них очень немногие касаются литературы), мемуары других лиц о его появлении в нескольких литературных салонах, смутные воспоминания, востребованные десятилетия спустя старательными биографами от информантов-современников и, возможно, продиктованные их восприятием творчества Лермонтова, а не его личности. Читатели-современники знали о нем еще меньше. Он с блеском явился на литературной сцене с пламенным стихотворением на смерть Пушкина (1837), которое широко распространялось в списках, но опубликовал сравнительно мало: несколько стихотворений и поэм, сборник стихов (1840) и два скромных издания «Героя нашего времени» (1840, 1841)<sup>1</sup> — вот все, что он напечатал при жизни. В отличие от последующих критиков, которые имеют возможность прочесть сотни юношеских стихов, множество пьес, с полдюжины незаконченных прозаических произведений (из всего этого Лермонтов мало что собирался публиковать) и тем самым проследить процесс созревания поэта, современники Лермонтова не могли составить себе

никакого мнения о его литературном развитии — им оставалось разве что рассуждать о перспективах его творчества<sup>2</sup>.

Лермонтов презирал студенческие литературные группы, которые так восхвалял его учитель Мерзляков. Философские кружки Лермонтов назвал «литературной мастурбацией»<sup>3</sup>. Писание было для него чрезвычайно личным, интимным делом, и немногие из его школьных друзей или товарищей по полку знали, что он пишет серьезные стихи<sup>4</sup>. В отличие от Пушкина или Гоголя, он не оставил после себя литературной критики — ни в публикациях, ни в частных письмах. Он не искал издателей для своих произведений. Само собою, не искал он и покровительства, напротив, всячески подчеркивал свою независимость от власти, то надевая на парад игрушечную саблю, то являясь после возвращения из ссылки на Кавказ на петербургский бал прежде, чем отрапортовать вышестоящему начальству.

Не удовлетворенные столь очевидной самоизоляцией от литературных институтов, лермонтоведы потратили чуть ли не полтора столетия, стараясь определить то, что Эйхенбаум назвал «литературной позицией» Лермонтова<sup>5</sup>. Большей частью эта попытка контекстуализации касалась исследований литературных влияний. Опираясь на анализ ранней, еще не самостоятельной поэзии, ученые пытались доказать, что его тексты обнаруживают детальное знакомство с французской, английской, русской и немецкой литературами или, во всяком случае, разительное сходство с ними<sup>6</sup>. Иностранцев предшественников обнаружили даже для Максима Максимыча из «Героя нашего времени»<sup>7</sup>, образа настолько «русского», что он завоевал симпатии самых жестоких хулителей Лермонтова, таких, как Николай I. В более близкую нам эпоху значительные научные усилия были направлены на определение лермонтовского творчества как «реализма», «романтизма» или «романтического реализма»<sup>8</sup>. Толчком для всех этих исследований некоторым образом послужило простодушное признание Лермонтова: "...lorsque je me surprends à admirer ma propre pensée, je cherche à me rappeler: où je l'ai lue!" \* (IV, 385; письмо к М. А. Лопухиной от 23 декабря 1834 г.).

В других исследованиях подыскивались конкретные институты литературы, с которыми можно было бы связать поэта: в Московском пансионе, среди увлеченных политикой аристократов (таинственный «кружок шестнадцати») и среди декабристов, сосланных на Кавказ<sup>9</sup>. В действительности попытки литерату-

---

\* ...Когда я ловлю себя на том, что люблю собственными мыслями, я стараюсь припомнить, где я читал их! (Фр.)

роведов связать Лермонтова и его тексты с надеждами декабристов и с их поражением временами звучали как заклинание <sup>10</sup>.

Какими бы неубедительными ни казались порой подобные попытки «поместить» Лермонтова в тот или иной контекст, поэт, разумеется, был в какой-то степени связан со сдвигами в литературных институтах своей эпохи, иногда становясь их жертвой, иногда — потенциальным агентом. Его первая публикация поэмы «Хаджи Абрек» появилась (без разрешения автора) в «Библиотеке для чтения» Сенковского. И, по воспоминаниям современников, он сам планировал основать журнал и написать трилогию <sup>11</sup> — то и другое характерно для новоявленных русских профессиональных литераторов.

И все же Лермонтов остается, в своих самых важных проявлениях, «человеком салонов», как об этом сказал Белинский, т. е. дилетантом от литературы и светским львом <sup>12</sup>. Его первые годы в Санкт-Петербурге ознаменовались скандальными попытками овладеть цитаделью большого света, доступ в который не был ему автоматически открыт ни принадлежностью к знатной московской семье, ни службой в гвардейском полку. И скандалы, подобные ссоре с сыном французского посла в особняке Лаваля, следовали один за другим <sup>13</sup>. Однако вскоре после окончания «Героя нашего времени» Лермонтов приобрел уже достаточную литературную известность, чтобы вступить в общество, которое Пушкин в свое время определил как круг «людей честных, умных и образованных» (XI, 98). Многие выдающиеся литературные деятели пушкинского периода — среди них Жуковский, князь Вяземский, Александр Тургенев, князь Одоевский, графиня Ростопчина и Баратынский — свели с ним знакомство, как и вдова Пушкина. В доме Карамзиных, куда он приходил чуть ли не каждый день между своими ссылками на Кавказ, он завязал тесную дружбу с дочерью покойного историографа Софьей и сделался завсегдатаем этого салона <sup>14</sup>.

Как-то раз Лермонтов, отдавая непременную стихотворную дань Софье, написал ей в альбом строки, где провозгласил свое новое эстетическое кредо — переход от неистовых порывов чувств, свойственных молодости, к цивилизованным условностям светского общества:

Любил и я в былые годы,  
В невинности души моей  
И бури шумные природы,  
И бури тайные страстей.

Но красоты их безобразной  
Я скоро таннство постиг,



И мне наскучил их несвязный  
И оглушающий язык.

Люблю я больше год от году,  
Желаньям мирным дав простор,  
Поутру ясную погоду,  
Под вечер тихий разговор.

Люблю я парадоксы ваши,  
И ха-ха-ха, и хи-хи-хи,  
Смирновой штучку, фарсу Саши  
И Ишки Мятлева стихи...<sup>15</sup>

Написанное во время последнего приезда в Петербург, стихотворение было напечатано в сборнике, появившемся вскоре после смерти поэта, однако без последнего четверостишия, в котором Лермонтов характеризует членов салона — Софью Карамзину, ее брата, А. О. Смирнову (тоже хозяйку салона, которой Лермонтов писал стихи в альбом) и Ивана Мятлева (сочинителя макаронических виршей). Плавные четырехстопные ямбы создают изысканный контраст между бурями страсти, милыми юному поэту, и «тихим разговором», который встречает его в салоне; должным образом схвачены в них и парадоксы хозяйки, ее смех, а также дружеские шутки других завсегдатаев.

Но если вы думаете, что эта новаявленная приверженность к эстетике салонов может дать удовлетворительное объяснение литературному развитию Лермонтова, то рассказ Софьи Карамзиной о предыстории этого стихотворения ставит под сомнение и идеал спокойной беседы, и гармоническое включение Лермонтова в традиции салонных взаимоотношений, а также способность салона удовлетворить его творческие потребности: «За чаем у нас были Смирновы, Валуевы, гр. Шувалов, Репнин и Лермонтов. С последним у меня в конце вечера случилась *неприятность*; я должна рассказать тебе об этом, чтобы облегчить свою совесть. Я давно уже дала ему свой *альбом*, чтобы он в него написал. Вчера он мне объявляет: «что когда все разойдутся, я что-то прочту и скажу ему доброе слово». Я догадываюсь, что речь идет о моем альбоме, — и в самом деле, когда все разъехались, он мне его вручает с просьбой прочесть вслух, и, *если стихи мне не понравятся, порвать их, и он тогда напишет мне другие*. Он не мог бы угадать вернее! Эти стихи, слабые и попросту скверные, написанные на *последней* странице, были ужасающе банальны: он-де не осмеливается писать там, где оставили свои имена столько знаменитых людей, с большинством из которых он не знаком; что среди них он чувствует себя, как неловкий дебютант, который входит в гостиную, где оказывается не в курсе идей и разговоров, но он улыбается шуткам, делая

вид, что понимает их, и, наконец, смущенный и сбитый с толку, с грустью забивается в *укромный уголок*, и это все. «Ну, как?» — «В самом деле, это мне не нравится: *очень заурадно* и стихи посредственные». — «Порвите их». Я не заставила просить себя дважды, вырвала листок и, разорвав его на мелкие кусочки, бросила на пол. Он их подобрал и сжег над свечой, очень сильно покраснев при этом и улыбаясь, признаться, весьма принужденно. Маленька сказала мне, что я сошла с ума, что это глупый и дерзкий поступок, словом, она действовала столь успешно, что довела меня до слез и в то же время заставила раскаяться, хотя я и утверждала (и это чистая *правда*), что не могла бы дать более веского доказательства моей дружбы и *уважения* к поэту и человеку. Он тоже сказал, что благодарен мне, что я верно сужу о нем, раз считаю, что он выше ребяческого тщеславия. Он попросил обратно у меня альбом, чтобы написать что-нибудь другое, так как теперь *задета его честь*. Наконец он ушел довольно смущенный, оставив меня очень расстроенной. Мне не терпится снова его увидеть, чтобы рассеять это неприятное впечатление, и я надеюсь сегодня вечером вместе с ним и Вольдемаром совершить прогулку верхом»<sup>16</sup>.

Эта бурная сцена далека от критического соавторства между поэтом и хозяйкой салона, какое мы исследовали в главе об институтах литературы. Она в буквальном смысле представляет собой момент разрыва: хозяйка рвет на куски клишированное стихотворение, которое, будучи помещено на последней странице ее альбома, кажется именно таким, какие Пушкин высмеивал в «Евгении Онегине» (4 : 28). «Писатель предполагает, читатель располагает». Но подобное выражение, подходящее к коммерческой массовой литературе, здесь применяется и к салону. Мать Софьи, воспитанная в старых традициях соавторства и светской вежливой критики, выговаривает дочери за ее поведение, и это понятно, ибо из рассказа Софьи явствует, что тут не было и речи о подлинной критике или дискуссии между хозяйкой салона и поэтом.

Надо сказать, что отвергнутое стихотворение, каким бы пошлым оно ни показалось из приведенного рассказа, выражало лирическую тему, вечно волновавшую Лермонтова и в стихах, и в прозе: чувство отличности от других, отъединенности от этого мира. В искусно сделанных, симметричных четверостишиях, в которые на этот раз вылились подобные чувства, нет места тоске и тревоге, ибо поэт не отдаляет от публики свою внутреннюю жизнь. Будучи заодно с окружающим его светским обществом, он прославляет его традиционную согласующую, творческую функцию. Короче говоря, общие места романтической психоло-

гии уступают место светским общим местам, более лестным для хозяйки<sup>17</sup>. Письмо Софьи Карамзиной, в отличие от стихотворения, фиксирует дистанцию между Лермонтовым и посетителями салона. В нем схвачена театральность жестов Лермонтова (когда он сжигает клочки непринятого стихотворения), его улыбка, напоминающая маску (весьма принужденная), и его апелляция к «чести». Вопреки четвертой строфе стихотворения, рассказ Софьи дает нам понять, что для Лермонтова творчество сделалось чем-то, что можно осуществлять только по окончании спектакля, когда прочие завсегдагаи разошлись; или даже делать это вне салона.

Некоторые черты описанной сцены — столкновение в гостиной, разрешение конфликта слезами, патетические жесты, деланная улыбка героя, скрытые чувства и следующие за сценой светские формы общения (чай, прогулка верхом) — могут показаться знакомыми тем, кто читал «Героя нашего времени», особенно «Княжну Мери». Я не берусь утверждать, что имело место какое-то влияние; история Софьи Карамзиной могла быть оформлена с оглядкой на роман, который тогда уже был написан, издан и читался вслух в салоне Карамзиных по меньшей мере один раз за лето<sup>18</sup>. Не следует думать, что Лермонтов стал писать светские повести лишь после того, как сделался вхож в салоны Петербурга. Его неоконченный роман «Княгиня Лиговская», явный предшественник «Княжны Мери», писался в 1836—1837 годах, т. е. до того, как поэт получил неограниченный доступ в высшие культурные слои петербургского «света».

Инцидент с порванным альбомным стихотворением послужит нам, таким образом, не материалом для биографии или источником творчества, а парадигмой для анализа чрезвычайно сложного романа Лермонтова, точно так же как визит Пушкина к Ермолову предоставил нам ряд подходов (условность в искусстве и в жизни общества) к обсуждению «Евгения Онегина». В отрывке из письма Софьи Карамзиной нет, разумеется, экзотических женщин, контрабандистов, обезумевших казаков и отважных горцев, которые играют столь важную роль в похищениях, убийствах, дуэли и неудавшейся попытке утопить героя, хотя я попытаюсь доказать, что все эти актеры и все их действия могут быть прочтены в заданном контексте неудавшегося салонного соавторства. Описанная салонная сцена не влияет напрямую на жанровое разнообразие двух вступлений к роману и пяти новелл — путевые зарисовки и приключенческая новелла («Бэла»), психологический этюд («Максим Максимыч»), комико-приключенческая новелла («Тамань»), исповедь и светская повесть («Княж-

на Мери»), conte philosophique \* («Фаталист»). Мы уже видели тем не менее, что подобное изобилие жанров согласуется с эстетикой салонов и идеологией дилетантизма, присущей *honnête homme*<sup>19</sup>. Но в нашем эпистолярном отрывке четко прослеживается элемент сознательной самопрезентации (театральности), указаниями на которую полны суждения современников о светском обществе; в нем заключено сомнение в способности света разобратся в движениях души и стимулировать развитие литературной жизни. А если вспомнить причину, которую Софья Карамзина приводит в оправдание своего поступка (уважение к поэту), то встает проблема эстетических, моральных или философских потенций, которые могут не найти себе выражения в заданном обществом сужающемся наборе моделей повседневного светского поведения. В этой главе, опираясь на предыдущие главы об идеологии и институтах и используя для сравнения «Евгения Онегина», я поставлю вопросы, на которые процитированное выше письмо только намекает, — культурного конфликта, театральности, культурного сужения, литературной продукции и внутреннего потенциала личности, — дабы рассмотреть «Героя нашего времени» не столько как «первый русский психологический роман» (обычное его определение<sup>20</sup>), сколько как преломление специфических культурных установок, включающих проблему тождества личности, но, разумеется, не ее одну. Мой анализ не может пренебречь вынесенным в заглавие «героем» романа, но я сконцентрирую внимание в основном на том, как изображается в романе этот «герой» и его «время», частью которого герой является, хоть потенциально из него выпадает.

## КУЛЬТУРНОЕ СУЖЕНИЕ

То, что Бог оставил этот мир, проявляется в несоизмеримости души и труда... бывает, грубо говоря, два типа такой несоизмеримости: душа или уже, или шире, чем окружающий мир, назначенный ей в качестве арены и субстрата для ее действий.

*Дьёрдь Лукач. Теория романа*

Пушкинский роман в стихах часто сравнивают с «Героем нашего времени» по линиям конструирования характера героя, выявления его природы и использования повествовательной техники<sup>21</sup>. Сравнение главных персонажей напрашивается, исходя

\* Философская повесть (фр.).

из того, что Лермонтов повторяет пушкинское определение «современный человек» (Евгений Онегин; 7 : 22) в предисловии к своему роману (IV, 184). А еще, как не преминул заметить Белинский, фамилии обоих героев происходят от названий русских рек: Онеги и более бурной Печоры. Но в «Герое нашего времени» можно найти и другой материал для сравнения с «Евгением Онегиным» — четыре отрывочные цитаты из гениального предшествующего текста: фрагмент описания природы (IV, 202, из Е. О. 2 : 28), характеристика женского взгляда (IV, 282, из Е. О. 5 : 34); замечание по поводу «ножек» русских женщин (IV, 231, из Е. О. 1 : 30) и две строки из стихотворного посвящения (IV, 278) — «Ума холодных наблюдений/ И сердца горестных замет». Печорин также упоминает гусара, которого Пушкин прославляет в 1-й главе «Евгения Онегина» (IV, 271). Из этих примеров мы видим, что путешествующий рассказчик в «Бэле» или герой, ведущий дневник в «Княжне Мери», способны непринужденно черпать цитаты и реминисценции из пушкинского текста, чтобы придать соль беседе или украсить описание кавказской природы, молодой женщины или женского пола вообще. Но важнейшие культурные уровни романа в стихах (народ, Запад, дворянство) не отражены в этих цитатах и не воплощены в романе Лермонтова как в художественном целом <sup>22</sup>.

Сложные взаимоотношения между общественной и литературной жизнью, прослеженные в «Евгении Онегине», занимают мало места в романе Лермонтова. Путешествующий рассказчик и Печорин используют, правда, некоторое, скромное количество цитат, достаточное, чтобы обозначить свою принадлежность к «просвещенному», ориентированному на Запад дворянству, но слишком незначительное, чтобы ввести в текст романа многослойный культурный мир, каков, скажем, мир Татьяны. Так, например, описывая других героев, Печорин использует ссылки на литературу: Вернер — «поэт на деле всегда и частью на словах, хотя в жизнь свою не написал двух стихов» (IV, 242); цель Грушницкого — «сделаться героем романа» (IV, 238). Кроме того, Печорин для организации своих дневниковых записей постоянно употребляет театральный лексикон, как я это покажу несколько позже. Но подобные общие рассуждения скорее отрываю от литературы от общественной жизни, чем иллюстрируют параллели между ними и их взаимное влияние: Вернер, в конечном итоге, не написал ни одного стиха, а его действия в романе чаще всего продиктованы трезвым рассудком; Грушницкий пока еще не герой романа, и, как мы узнаем, никогда не станет чем-то большим, чем актером на вторых ролях или жертвой собствен-

ной неудавшейся интриги (IV, 284). «Герой нашего времени» заставляет читателя отметить глубокие различия между этими героями и Печориным, но в число дифференциальных признаков Лермонтов не включает круг чтения персонажей, столь важный для героев «Евгения Онегина». Материал для сравнения здесь, как мы увидим, дают исключительно темперамент и искусство самопрезентации.

На фоне такого поверхностного или вовсе не существующего влияния литературных и общественных моделей на текст романа в нем можно усмотреть лишь одно исключение — упорно повторяющиеся отсылки к Байрону: путешествующий рассказчик в байроническом ключе определяет разочарованность Печорина (IV, 210); а тот факт, что княжна Мери «читала Байрона по-английски и знает алгебру» (IV, 246), позволяет читателю предположить, что она способна расшифровать поведение Печорина. Но Байрон появляется в романе не столько как факт эстетический, сколько как феномен повседневной жизни, поза, давно знакомая русскому обществу: «Я отвечал, что... разочарование, как все моды, начав с высших слоев общества, спустилось к низшим, которые его донашивают...» (IV, 210)<sup>23</sup>.

Второе важное исключение на фоне весьма ограниченных апелляций к литературным предшественникам — сэр Вальтер Скотт. Накануне дуэли Печорин читает «Шотландских пуритан», и книга успокаивает или отвлекает его (IV, 290—291). Но идеология умеренности, присущая Скотту, ничуть не влияет на последующие действия и мысли Печорина. Твердая политическая независимость Генри Мортонна, его возведенная в принцип религиозная вера и преданность Эдит Белленден составляют яркий контраст с участием Печорина в мелких светских интрижках, самоубийственной игрой жизнью и смертью на дуэли и столь же самоубийственным искушением судьбы при поимке убийцы-казака. Если бы кто-то в романе Скотта и мог произвести на Печорина впечатление, то не полный умеренности главный герой Мортон, а воспитанный в свете аристократ, убийца Клеверхауз, который, как и Печорин, бросает вызов судьбе, задаваясь вопросом, какую память оставит он в людях<sup>24</sup>. Тут литературная отсылка может облегчить читателю понимание Печорина, однако лишь косвенным путем, сближая его не с положительным героем романа Скотта, а с его антиподом.

В «Герое нашего времени» не только ограничена роль литературы в формировании жизненных путей героев, даже таких, как путешествующий рассказчик и Печорин, которые сами в некотором роде писатели, но редуцированы (сужены) формы ли-

тературной жизни. В отличие от «Евгения Онегина», где отразились все потенциальные возможности институтов русской литературы (включая и отсутствующие), в «Герое нашего времени» намеренно игнорируются почти все стороны писательства как публичной деятельности.

Черновики романа фиксируют эту редукцию по меньшей мере дважды. Первый раз — во вступлении, предпосланном второму изданию романа, вышедшему в 1841 году. Как можно заметить, во вступлении признается наличие некоторых проблем, связанных с институтами литературы: роль предисловия, привычки читающей публики («не чувствует иронии» и отождествляет автора с главным героем), «правдивость» вымышленных лиц и событий («портрет, составленный из пороков всего нашего поколения»), задачи художественной литературы (указание болезни и лечение ее) (IV, 183). Вступление, таким образом, помогает определить параметры, в которых книга может быть прочитана, как я уже указывал во 2-й главе настоящего исследования. Но по сравнению с черновым вариантом, где перечисляются герои, в подлинность которых поверили читатели (Мельмот, Вампир), упоминаются конкретные нападки журналистов и проводится разграничение между восприятием романа журналистами и читающей публикой, окончательная версия дает упрощенный, более единообразный взгляд на литературную арену<sup>25</sup>. В ней все читатели романа, и журналисты и не-журналисты, сведены к единой «нашей публике», убраны названия произведений романтических предшественников и насмешливый выпад против противников-журналистов. Бросая форменный вызов читателям, в окончательной версии автор оскорбляет их с позиций столичного «света», обзывая их «провинциалами» и обвиняя в непонимании того, как разрешаются конфликты в порядочном обществе. В отличие от пушкинского эпистолярного посвящения, где перечислялись множественные культурные ресурсы и провозглашалась приверженность поэта характерным ценностям светского общества, таким, как дружба и поэзия, предисловие Лермонтова готовит читателя к суженной культурной рамке, в которой «приличное общество» упоминается большей частью с негативными коннотациями.

Второй отрывок, из которого были исключены ссылки на возможности институтов литературы, находится в новелле «Максим Максимыч», где странствующий рассказчик получает десять тетрадок с записками Печорина. В черновике рассказчик оправдывает публикацию дневников авторскими намерениями самого Печорина: «...он готовил их к печати, без чего, конечно, я не решился

бы употребить во зло доверенность штабс-капитана. В самом деле, Печорин в некоторых местах обращается к читателям...»

Дальше он замечает, намекая на издательскую практику «Библиотеки для чтения»: «А я, несмотря на дурной пример, поданный нам некоторыми журналистами, никак не решился поправлять или доканчивать чужое произведение»<sup>26</sup>.

В окончательной версии романа выпад против самого популярного журнала того времени, как и намек на желание Печорина опубликовать журнал, был снят. Напротив, личный характер размышлений Печорина должен служить гарантией их искренности: «Перечитывая эти записки, я убедился в искренности того, кто так беспощадно выставлял наружу собственные слабости и пороки. История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собою и когда она писана без тщеславного желания возбудить участие или удивление. Исповедь Руссо имеет уже тот недостаток, что он читал ее своим друзьям» (IV, 225).

Отсутствие явно выраженной ориентации на аудиторию могло гарантировать «искренность» журнала Печорина или по крайней мере этой риторической фигурой располагало читателя к доверию. Но при этом исключается и любая мысль о публичной литературной жизни, т. е. сужается круг деятельности, который мог бы быть включен в сюжет романа: круг этот все больше и больше замыкается на Печорине. В то же самое время путешествующий рассказчик, которого автор лишил возможности оправдать публикацию дневников ссылкой на литературную практику, превращается в окончательной редакции в очередного безнравственного представителя света: «Недавно я узнал, что Печорин... умер. Это известие меня очень обрадовало: оно давало мне право печатать эти записки...» (IV, 224).

Действие «Героя нашего времени», в отличие от «Евгения Онегина», происходит в экзотических местах — горная кавказская дорога, русская крепость на черкесской территории («Бэла»); поселения вдоль Военно-Грузинской дороги («Максим Максимыч»); притон контрабандистов на Черном море («Тамань»); курортные городки на Северном Кавказе («Княжна Мери»); казачья станица («Фаталист»). В первой новелле — «Бэла» — местность вдохновляет автора на запоминающиеся описания природы, но в «Максим Максимыче» путешествующий рассказчик оставляет эти поползновения, исчерпанные уже Бестужевым-Марлинским и спародированные Пушкиным в «Путешествии в Арзрум»: «Избавляю вас от описания гор, от воз-



гласов, которые ничего не выражают, от картин, которые ничего не изображают, особенно для тех, которые там не были, и от статистических замечаний, которых решительно никто читать не станет» (IV, 216)<sup>27</sup>.

В «Княжне Мери», самой длинной новелле в романе, Кавказ показан как место отдыха русских дворян, случайное пристанище Печорина и «амфитеатр» для разыгрываемых им спектаклей (IV, 236, 254); и в последней новелле, «Фаталист», звездное небо вдохновляет прежде всего на метафизические размышления. Это последовательное исчезновение окружающей природы, как места действия, где не чувствуется космополитическая цивилизация, происходит параллельно с движением романа к сужению культурной сферы. По крайней мере, один из современных Лермонтову читателей, С. П. Шевырев, вовсе отрицал в Печорине любовь к природе<sup>28</sup>.

Как только роман прекращает воспевать экзотическую природу, в нем сразу же начинает уделяться меньше внимания обычаям нерусских или «нецивилизованных» народов Кавказа. Экзотические племена «Бэлы» уступают место этнически неопределенным и находящимся вне общества контрабандистам в «Тамани» и казакам-славянам в «Фаталисте». Еще важнее, с этой точки зрения, то, в каких ограниченных категориях Максим Максимыч, путешествующий рассказчик и Печорин изображают культуру и общественные устои осетин, кабардинцев, чеченцев и прочих. Категории эти неизбежно сводятся к обману, воровству (увозу) или насилию (убийству, мести), и все это считается более или менее приемлемым в среде «этих азиатов», как замечает Максим Максимыч с его культурным релятивизмом (IV, 195, 201). И действительно, встающая со страниц романа цепь эпизодов, связанных с жизнью нецивилизованных народов, — и первое столкновение путешествующего рассказчика с осетинскими-извозчиками, которые его надувают, и последний в «Тамани» эпизод с контрабандистом Янко, который, прихватив с собой оружие Печорина, хладнокровно оставляет товарищей, и, наконец, пьяный разгул казака Ефимыча, рубящего всех без разбора — и свиней, и офицеров, — являет собой не что иное, как ничем не прикрашенную последовательность деструктивных актов. Искусство, рожденное в этой среде: пеан Казбича коню или песня «ундины», в отличие от игровой песенки крепостных девушек в «Евгении Онегине», — прославляет подобные, далекие от цивилизации действия. Эти народы имеют свои обряды, иерархии, обычаи, но ни один обычай не ограничивает насильственные действия «свободных» Казбича или Янко. Однако оба эти,

на первый взгляд ничем не связанные, героя все же включены в цепочку экономического обмена с обществом, внутри и вне которого они действуют. Две женщины, чьи образы выделяются в этих новеллах, Бэла и безымянная «ундина», стоят несколько особняком среди других персонажей, ибо они способны на страстную привязанность. Но это, в свою очередь, заставляет их участвовать — активно или пассивно — в обмане, воровстве или насилии, осуществляемых их непосредственным социальным окружением: «ундина» пытается утопить Печорина, Бэла вся вспыхивает от гнева при виде убийцы отца (IV, 208).

Цивилизованный рассказчик-путешественник, вспоминая реакцию Максима Максимыча на эти нерусские нравы, приветствует релятивизм штабс-капитана: «Меня невольно поразила способность русского человека применяться к обычаям тех народов, среди которых ему случается жить; не знаю, достойно похвалы или похвалы это свойство ума, только оно доказывает неимоверную его гибкость и присутствие этого ясного здравого смысла, который прощает зло везде, где видит его необходимость или невозможность его уничтожения» (IV, 201—202). Изучив, однако, образчики поведения светского общества, фрагментарно изображенного в «Бэле» и «Максим Максимыче», а затем со всеми деталями в самой длинной новелле — «Княжна Мери», — мы сильно склоняемся к тому, чтобы истолковать замечание странствующего рассказчика в качестве примера той самой «иронии», которая была обещана в предисловии к книге. Обман, воровство и насилие в не меньшей степени являются основными принципами светского общества, изображенного в романе. В том, как Печорин манипулирует другими героями, в его удавшейся попытке отбить Мери у Грушницкого, в жажде мести, овладевшей Грушницким, и дуэли Печорина и Грушницкого можно обнаружить поверхностное изящество манер, однако параллели между «цивилизованным» и «нецивилизованным» обществом явно установлены самой структурой романа<sup>29</sup>. В самом деле, «водяное общество» принимает смерть Грушницкого столь же спокойно, как соплеменники Бэлы приняли месть Казбича за украденного коня.

В «Княжне Мери» изображены многие формы светского общения, которые могли бы, согласно идеологии светского общества, привести к гармонии все конфликты курортного городка, предоставив эстетически приятный и этически эффективный выход из антагонизма между штатскими денди, гвардейскими и армейскими

офицерами, дворянами, приехавшими из столиц и из степных имений. Первые страницы новеллы, где ясно проводятся эти различия и немедленно обнаруживается антипатия Печорина к Грушницкому, создают исходную ситуацию для гармонизирующего повествования типа рассказа о салоне Татьяны в 8-й главе «Евгения Онегина». Вместо этого прогулки у источника, пикник, два бала, прогулки верхом, музыкальный вечер и собрания в гостиных служат лишь ареной злобного соперничества между героями. Первоначальные социальные различия (город/провинция, Петербург/Москва, гвардия/армия) остаются в силе. И новые различия, основанные на умении унижить, скрыть истинные сведения и сообщить сведения ложные, возникают в таких точно общественных ситуациях, которые, казалось бы, должны порождать личную и коллективную гармонию. Если в «Евгении Онегине» светское общество до некоторой степени способно выполнять как социальные, так и эстетические функции, хотя, возможно, и не обладает трансцендентальной ценностью, то в «Герое нашего времени» ему отказано в какой бы то ни было ценности (абсолютной и относительной). В то же время, сужая до такой степени стремления светского общества, роман Лермонтова не показывает ни одной из его идеологических альтернатив того времени: ни идеологии официальной народности, ни идеологии славянофилов, ни зарождающегося «западничества».

Печорин уже опутал прочих героев романа плотной сетью вражды, когда княгиня Лиговская напоминает ему (и читателю) о гармонизирующей функции светского общества: «Я надеюсь, что воздух моей гостиной разгонит ваш сплин... Не правда ли?» (IV, 259). Вопрос, которым оканчивается ее приглашение, можно, наверное, истолковать как дань вежливости, а не как сомнение или знак недоверия. Но, в отличие от Мери, читатель дневников Печорина может с легкостью оценить, как мало значат для героя условности современного ему благородного общества: «Я сказал ей одну из тех фраз, которые у всякого должны быть заготовлены на подобный случай» (IV, 259).

«Герой нашего времени», таким образом, не дает того многообразия эстетических и культурных возможностей и контрастов, какое предлагается в «Евгении Онегине» героям, автору-повествователю и читателям. Но тем, кто читал роман Лермонтова, вряд ли нужно говорить, будто бы в этом кроется его эстетическое несовершенство. Напротив, романский материал организован в «Герое нашего времени» не менее строго, чем в «Евгении Онегине». Но необычайный интерес, который он вызывает, связан с другим: с образом противоречивого героя и с неистовым стремлением автора показать мир, спаянный воедино гнус-

ными интригами, вместо благородной жажды просвещения и стремления улучшить свои манеры.

Впечатление культурной и социальной суженности, которое «Герой нашего времени» производит своей изоляцией от институтов литературы и своим изображением отношений в свете, в высшей степени усиливается другими повествовательными моментами — сюжетом, бытовым контекстом и способом построения образов. Одна из особенностей сюжета — расположение новелл — вовлекла читателей (начиная с момента публикации романа) в некую светскую игру с повествованием. Каков хронологический порядок новелл, составляющих роман, и можно ли установить его вообще? Белинский и многие последующие критики отметили, что последовательное прочтение романа ведет ко все более тесному знакомству читателя с Печориным<sup>30</sup>. Но это повествование, которое можно было бы назвать путешествием во внутренний мир Печорина, где проводниками последовательно являлись Максим Максимыч, рассказчик-путешественник и сам Печорин, мало что дает для уяснения реального путешествия Печорина по Кавказу, которое могло бы помочь читателю составить представление о зарождении и созревании характера героя<sup>31</sup>. Большинство критиков сходится на том, что «Тамань» хронологически идет впереди всех, затем следует «Княжна Мери», а «Максим Максимыч» предшествует им обоим. Споры возникают относительно расположения «Бэлы» и «Фаталиста» между этими двумя группами<sup>32</sup>. Но, не желая вступать в эту дискуссию, я полагаю, что было бы полезнее проследить, какой эффект создает такая двойная хронология. Бросается в глаза тот факт, что она заставляет читателя скользить по новеллам, возвращаясь назад и забегая вперед, оценивая действия и утверждения Печорина с точки зрения того, что мы узнали раньше, но что тем не менее произошло позже. Эта двойная хронология влияет, например, на наше восприятие отважной решимости Печорина в «Фаталисте», где он действует так, словно «судьба» не имеет над ним власти (IV, 193). Впечатление это смазывается благодаря знакомству читателя с описанными ранее происшествиями, случившимися в жизни Печорина хронологически позже, где мы наблюдаем, что он вовсе не игнорирует «судьбу», а наоборот, неизменно выставляет ее в качестве оправдания своих бесчестных поступков и морального бездействия (IV, 222, 235, 272, 290). Книга заканчивается на ноте триумфального самоутверждения (мы имеем в виду новеллу «Фаталист»), но местоположение данной декларации мешает ее восприятию как окончательного «торжества искусства над логикой фактов — или, иначе, торжества сюжетосложе-

ния над фабулой»<sup>33</sup>. Скорее, сюжет и композиция вступают в противоречие друг с другом, запутывая текст, читателя и героя в сложном лабиринте положений и проблем. То, что встреча читателя с Печоринным обрамлена темой «судьбы» и ограничена обстановкой крепости, помогает сделать более ощутимым сюжетообразующий принцип рамочного сужения<sup>34</sup>.

В романе нет никаких (даже косвенных) ссылок на историческое время, которые помогли бы читателю ориентироваться в разнородном материале<sup>35</sup>. Такая неопределенность делает роман «вневременным», «вечным, внеисторическим», но не в поверхностном, идеологическом смысле, а, скорее, в таком, который заставил бы читателя размышлять над возможностями истории, охарактеризованными словами Мюссе: "Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore" \*<sup>36</sup>. В конечном счете, в романе присутствует гораздо более глубокое осознание истории, чем простое упоминание дат, имен и событий. Нарушение Лермонтовым общеевропейской тенденции 1830-х годов к хронологически последовательному повествованию, которой писатель придерживался в своем раннем творчестве, как мы увидим далее, также подчеркивает наличествующее в романе ощущение суженных до предела, почти исчезающих возможностей<sup>37</sup>. Белинский, конечно, был не одинок, находя, что такая неопределенность придавала «Герою нашего времени» какое-то скрытое значение<sup>38</sup>.

Двойная хронология романа, сама по себе неясная, способствует восприятию суженности не только потому, что лишает действия смысла, а конец романа — законченности, но еще и потому, что не позволяет читателю предполагать возможность развития героя. Новеллы, составляющие роман, — короткие и в большинстве своем ориентированные на действие, а не на анализ героя, — не дают второстепенным персонажам (молодые женщины/более зрелые женщины; русские женщины/местные женщины; рассудительный доктор Вернер/импульсивный Грушницкий) проявить себя самостоятельно, сделаться чем-то большим, чем фон для главного героя, оттеняющий его по контрасту или подобию. Но и сам герой представлен в обеих хронологиях; если «хронология повествования» организует ряд инцидентов, помогающих читателю ближе узнать характер Печорина, то «хронология событий» (выводимая читателем из ссылок на течение времени в романе, из промежутков между новеллами и из осознания самим Печоринным прошлого и настоящего) заставляет читателя размышлять, что же стало с Печоринным за все эти годы. Печо-

---

\* Того, что было, уже нет; того, что будет, еще нет (фр.).

рин сам наводит читателя на такие мысли исповедальными тирадами, которые он произносит перед Максимом Максимычем (IV, 209—210) и княжной Мери (IV, 268), где описывает свою жизнь как ряд разочарований и болезненных столкновений с обществом. Подняв вопрос развития личности, биографии, роман, однако, оставляет его без ответа. Печорин однажды приехал из Петербурга («Княжна Мери») и снова едет оттуда («Максим Максимыч»), направляясь в Персию. Из его предыстории мы узнаем только то, что он принадлежит к хорошему обществу, а о его дальнейшей судьбе — только то, что он умер<sup>39</sup>. Все, что произошло между двумя прибытиями из Петербурга, хотя этот период и охватывает по меньшей мере шесть лет, не позволяет должным образом проследить развитие личности героя. То же самое относится и к частым ссылкам на «воспоминания» в дневнике Печорина, которые заведомо не дают каких-либо подробностей прошлого и тем самым ощущения жизненного пути (IV, 230, 232, 247, 252—253, 310); далекое прошлое для Печорина ничего не значит, а в композиции романа задана невозможность вспоминать в одной новелле события, происшедшие в другой. В самом деле, попытки критически осмыслить развитие Печорина исходили большей частью от нынешних западных исследователей, более привычных к биографическим романам и более приверженных к западной концепции единства личности, чем от современников Лермонтова, для которых понятие личности, как я уже говорил в связи с идеологией светского общества, находилось еще в процессе формирования<sup>40</sup>.

То, что попытки создать биографию героя в конечном счете обречены на бесплодность, показывает нам сам механизм сужения еще на одном уровне. Печорин замкнут внутри себя так же, как сам способ презентации этого героя замыкает его в бессобытийном времени и в относительно узком круге тем, норм поведения, движений сюжета и культурной деятельности. Тот факт, что роман вызвал к жизни попытки читать между строк, доказывает его силу, заставляющую читателя преодолевать ограниченность мира, изображенного в нем. Показывая исключительную причастность Печорина заданному типу личности и заключая его в неопределенное историческое время, Лермонтов в «Герое нашего времени» воспроизводит один из элементов идеологии светского общества таким образом, что этот элемент — универсальность, статичность личности — не только становится осязаемым, но и заставляет читателя прозревать за ним нечто иное. То, что такие попытки остаются тщетными, лишь повышает активность читателя, так же как поражения и обиды застав-

ляют Печорина действовать. Осуществление автором-редактором и странствующим повествователем их проекта дать «портрет» Печорина (IV, 184, 220) приводит на память не только замечательные способности Лермонтова как живописца, но также и популярную салонную литературную игру, *portrait moral* \*, участники которой пытаются выразить нравственную сущность какого-либо человека как можно более сжато<sup>41</sup>. Но «Герой нашего времени» с его несколькими рассказчиками и двойной хронологией вовлекает и автора, и читателей в поиски чего-то более динамичного и изменчивого, чем статичные характеристики, присущие подобного рода сочинительству.

## ТЕАТРАЛЬНОСТЬ

...В сем обширном театре, где всякий есть в одно время и действующий, и зритель.

*Жуковский. Писатель в обществе*

До сих пор я акцентировал внимание на происходящих в романе процессах культурного сужения, показывая ограниченность воздействия эстетических форм на жизнь героев и утверждая, что в конечном счете один и тот же набор поведенческих установок действует во всех социальных слоях романа, цивилизованных или нецивилизованных: это — обман, воровство и насилие. Но внимательное прочтение новелл, составляющих роман, и вступлений к нему показывает, что один из эстетических источников метафор — театр — проявляет себя все обильнее и обильнее по мере того, как повествование переходит от бесхитростного Максима Максимыча (который использует сравнительно нейтральное слово «сцена» лишь однажды; IV, 199) к странствующему рассказчику, который обращается к театру четыре раза при обрисовке природы, людей и событий, а затем к Печорину, который употребляет приблизительно сорок театральных терминов, представляя социальную динамику «Княжны Мери», новеллы, наиболее непосредственно связанной с культурной элитой. Сами горы вокруг Пятигорска Печорин преобразует в «амфитеатр», повторяя образ дважды на случай, если читатель не придаст ему значения (IV, 236, 254). Ряд действий различных людей последовательно движется от «завязки» (IV, 245) к «развязке» (IV, 245, 272, 276, 288) и к «пятому акту» (IV, 272), этот последовательный ряд событий приобретает форму «фарса» (IV, 240), «мелодрамы»

\* Нравственный портрет (*фр.*).

(IV, 240), «комедии» (IV, 245) или «мещанской трагедии» (IV, 272). «Действующие лица» (IV, 241) «принимают позы» (IV, 240), рядятся в «трагическую мантию» (IV, 239) и в иные «костюмы» (IV, 254), «принимают вид» (IV, 241, 250, 258, 264, 268, 274, 293), разыгрывают «роли» (IV, 261, 272, 281, 290, 304) и «декламируют» (IV, 238), чтобы «производить эффект» (IV, 238, 248) в каких-либо «сценах» (IV, 241, 248, 260)<sup>42</sup>. Даже когда в дневнике Печорина и не используются подобные метафоры, его театрализованное сознание проявляется в пристальном внимании к одежде, жестам и особенностям речи или в построении повествования сценами (которые по количеству преобладают над исповедальными, психологическими пассажами). Неустанные упоминания о глазах героев, разумеется, приводят на ум традиционный мотив «зеркала души». Но когда героям нужны глаза для того, чтобы беспрестанно подсматривать друг за другом, пытаться застать другого врасплох и скрывать собственные чувства, эти глаза перестают уже быть знаком романтической интуиции и становятся показателем общества, организованного по принципу театра, где каждый герой, как сказал Жуковский, «в одно время и действующий, и зритель». Постоянное использование в романе подслушивания и подглядывания — не доказательство художественной ограниченности, как видел это Набоков, но подходящее воплощение сужающей театрализованности романа<sup>43</sup>. Вспомним, что шпионство Печорина — вовсе не формальная необходимость повествования от первого лица; оно получает явную сюжетную мотивацию, когда Грушницкий наивно просит более опытного приятеля понаблюдать для него за княжной Мери (IV, 261).

Театр, конечно, почтенная метафора для общественной жизни, и Лермонтов с легкостью мог почерпнуть ее из многочисленных литературных источников, например из «Евгения Онегина» (8 : 28, 8 : 46) и «светских повестей» 1830-х годов, русских и французских. Более того, прилагательное «театральный» уже использовалось в русском языке начала XIX века в переносном смысле, обозначая наигранное, неестественное или преувеличенное поведение<sup>44</sup>. Неудивительно, что едва приобщившаяся к западным ценностям элита именно так рассматривала свои действия, особенно если учесть, что *honnête homme* обязан был играть так много самых разных общественных и культурных ролей<sup>45</sup>. Любительские спектакли сделались любимым развлечением знати. В самом деле, дворянина учили актерскому мастерству в школах и даже в военных училищах<sup>46</sup>. Маскарад, особый тип спектакля, участники которого одновременно и актеры, и зрители, неизменно числился среди «светских» развлечений и почти с



такой же неизменностью описывался в литературе, организуя место действия, сюжет, попав даже в заглавие пьесы Лермонтова («Маскарад», 1835) и рассказа Н. Ф. Павлова («Маскарад», 1835—1836). Просвещенное, ориентированное на Запад дворянство имело, как всегда, наибольший доступ к этим культурным формам; но и другие социальные группы не остались чужды тем или иным театральным действиям: у духовенства была школьная драма в богословских академиях, а для народа устраивались гуляния с разнообразными зрелищно-развлекательными формами (площадные театры, аттракционы и т. д.).

Тем не менее даже на общем фоне театрализованности, в которой дворян специально готовили, в которой Жуковский видел главный принцип высшего света и которую Софья Карамзина упомянула, вольно или невольно, в своем письме, подчеркнутое стремление Печорина к самопрезентации выделяется очень резко. *Portrait moral* Грушницкого, составленный им, сразу же показывает, до какой степени он пользуется театральными приемами при анализе своего окружения. Вначале Печорин исследует, какое впечатление создает — или по оплошности «выдает»<sup>47</sup> — его будущий соперник в отношениях с княжной Мери и противник на дуэли — своей одеждой, внешностью и манерами: «Грушницкий — юнкер. Он только год в службе, носит, по особенному роду франтовства, толстую солдатскую шинель [чтобы казаться офицером, разжалованным за дуэль. — У. Т.]. У него георгиевский солдатский крестик. Он хорошо сложен, смугл и черноволос; ему на вид можно дать 25 лет, хотя ему едва ли 21 год. Он закидывает голову назад, когда говорит, и поминутно крутит усы левой рукою, ибо правую опирается на костыль».

Далее описывается, как Грушницкий произносит слова своей роли: «Говорит он скоро и вычурно: он из тех людей, которые на все случаи жизни имеют готовые пышные фразы, которых просто прекрасное не трогает и которые важно драпируются в необыкновенные чувства, возвышенные страсти и исключительные страдания. Производить эффект — их наслаждение...»

Далее Печорин рассуждает об идеальной публике для подобных спектаклей и о дальнейшей карьере подобных актеров, исключая тех и других из шкалы ценностей столичного светского общества: «...они нравятся романтическим провинциалкам до безумия. Под старость они делаются либо мирными помещиками, либо пьяницами, — иногда тем и другим. В их душе часто много добрых свойств, но ни на грош поэзии».

И Печорин снова возвращается к речи Грушницкого, чрезмерная театральность которой выходит за рамки и хорошего вкуса, и общественных условностей: «Грушницкого страсть была декламировать: он закидывал вас словами, как скоро разговор выходил из круга обыкновенных понятий; спорить с ним я никогда не мог. Он не отвечает на ваши возражения, он вас не слушает. Только что вы остановитесь, он начинает длинную тираду, по-видимому имеющую какую-то связь с тем, что вы сказали, но которая в самом деле есть только продолжение его собственной речи».

Наконец, Печорин бегло перечисляет общественно-эстетические дарования Грушницкого и называет роли, какие тот может играть: «Он довольно остер: эпиграммы его часто забавны, но никогда не бывают метки и злы: он никого не убьет одним словом; он не знает людей и их слабых струн, потому что занимался целую жизнь одним собою. Его цель — сделаться героем романа. Он так часто старался уверить других в том, что он существо, не созданное для мира, обреченное каким-то тайным страданиям, что он сам почти в этом уверился. Оттого он так гордо носит свою толстую солдатскую шинель. Я его понял, и он за это меня не любит, хотя мы наружно в самых дружеских отношениях. Грушницкий слывет отличным храбрецом; я его видел в деле: он махает шашкой, кричит и бросается вперед, зажмуря глаза. Это что-то не русская храбрость! <...> Впрочем, в те минуты, когда сбрасывает трагическую мантию, Грушницкий довольно мил и забавен. Мне любопытно видеть его с женщинами: тут-то он, я думаю, старается!» (IV, 237—238).

Драматургические недочеты, которые Печорин схватывает в этом портрете — Грушницкого завораживает его собственный спектакль, у него не тот сценарий и не та аудитория, он неправильно распределяет роли (Печорин как друг), — лишь возрастают количественно по мере развития сюжета, так что Грушницкий нарушает — и не может не нарушить — буквально все подряд принципы искусства создать впечатление, открытые современной социологией: быть готовым к чрезвычайным ситуациям, отделять друг от друга разных слушателей (Печорин наблюдает за каждым движением в его игре перед княжной Мери), контролировать создаваемое впечатление и стараться не выдавать себя <sup>48</sup>.

Возможно, важнее сказанного о Грушницком будет то, что читатель сможет почерпнуть из этого отрывка о самом Печорине. На первый взгляд текст отражает ценности и поведенческие модели светского общества (хорошая беседа, любовь, дружба,

мастерство в таких эстетических формах, как эпиграмма), но они задают параметры, по которым Грушницкий оказывается несостоятельным. Однако, воспроизведя эти ценности и модели поведения, текст совершенно преображает их — они уже не соглашущая, гармонизирующая сила, а оружие явного соперничества, цель которого — сорвать спектакль, сломить защиту собеседника, раскрыть его или ее секреты<sup>49</sup>. Печорин в качестве «героя» своего времени превосходит других персонажей «Княжны Мери» умением играть в эту игру, но не он один с охотой бросается разрушать чужие спектакли, кажущиеся уязвимыми. Раз герои сделали друг для друга персонажами зрелищ, они неизбежно будут наблюдать и шпионить, показывать пальцем, насмехаться и всячески эксплуатировать те впечатления, какие «выдаются невольно», будь то Мери, которая смеется над излишней серьезностью Грушницкого (IV, 272), Вернер, замечающий волнение Печорина при упоминании о Вере (IV, 247), или драгунский капитан, умывающий руки, отрекающийся от разоблаченного Грушницкого (IV, 298). Если для эвристических целей мы на мгновение примем гоффмановское абстрактное описание жизнеспособного общества, в котором личность с определенными характеристиками имеет моральное право рассчитывать на адекватное этим характеристикам отношение к ней, и при этом личность есть то, что она сама о себе утверждает (концепция, разумеется, более чем спорная<sup>50</sup>), то сможем с легкостью оценить оригинальность и силу повести «Княжна Мери», где эти принципы реализуются от противного и где герои тратят всю свою энергию, компрометируя и обманывая друг друга.

Своим настойчивым обращением к театральности «Герой нашего времени» заставляет читателей задуматься над другими сторонами метафоры театра. В частности, возникают два важных вопроса: кто пишет сценарий для этих постановок, раз уж таковые имеются, и существуют ли моменты отдыха от деструктивных театрализованных состязаний, организуемых данным обществом?

На вопрос о сценарии не так просто ответить, как это было при разборе «Евгения Онегина», где круг чтения героев в значительной степени определял их поведение. «Герой нашего времени» создавался с учетом общих и конкретных предшественников, как это целый век пытались доказать исследователи «литературных влияний», но проблема «жизнь/литература» не выдвигается в нем на передний план, как в романе в стихах Пушкина. Однако, несмотря на все сказанное, что-то делает речи и поведение героев до скуки предсказуемыми, во всяком случае

для Печорина, который предвидит, что в конце концов они с Грушницким столкнутся (IV, 238), что Грушницкий будет просить познакомить его с княжной (IV, 248) и, скорее всего, наскучит Мери (IV, 250), что сам он расстанется с Верой (IV, 253), а его полюбит Мери (IV, 263). «Знакомясь с женщиной, я всегда безошибочно отгадывал, будет она меня любить или нет...» (IV, 263). В самом деле, в этом маленьком узком мирке все его догадки оказываются верными, что не всегда так для его взаимоотношений с другими социальными группами в романе, например с контрабандистами <sup>51</sup>.

Сценарий частично задан условностями «света»: более или менее неизбежно то, что Печорин станет посещать княгиню Лиговскую после того, как они сочлись общими знакомыми, или станет драться с Грушницким на дуэли, услышав, как тот публично впутал его в грязную историю. Другое дело — как эти условности претворяются в действия, которые не просто реализуют нормы и правила светского поведения, а превращают их (что особенно свойственно этому роману) в орудия злобных стычек; гармонизирующие ритуалы светского общения преобразуются, таким образом, в маскировку разъединяющего соперничества <sup>52</sup>. Так, Печорин станет посещать салон Лиговской, чтобы отбить княжну у Грушницкого и одновременно продолжать роман с Верой. Он аранжирует дуэль с Грушницким так, чтобы тот не только не мог залечить рану, нанесенную чести, но и вынужден был бы сознаться в бесчестном заговоре, составленном с целью выставить Печорина трусом. В этих случаях возможность, предоставленная обществом, является отправной точкой для соревнования в обмане и разоблачении. Герои-участники теперь делятся на победителей и побежденных и на тех, кто способен импровизировать по сценарию и кто обладает этой способностью в меньшей степени.

Понятие «сценария» можно применить не только к действиям героев — оно распространяется также и на анализ и размышления. Печорин, повторяющий отрывки старой светской премудрости (о женской психологии, например, или о страстях), Грушницкий, произносящий трагические тирады, или Вера с ее ревнивыми опасениями — все это соответствует стандартным изречениям о чувствах и о любви, которые столь же знакомы читателю и так же предсказуемы для него, как и для Печорина, чья проницательность не только свидетельствует о его уме, но и создает ощущение страшной узости психологических и поведенческих рамок. Как говорит Печорин после того, как самая театральная его исповедь княжне Мери произвела должный эффект:

«Я все это уже знаю наизусть — вот что скучно!» (IV, 269). Театральность, которая могла бы освободить русского дворянина от покорности перед тиранией или перед заданными поведенческими стереотипами и сделать его «личностью», а не функцией его общественного положения (согласно Лотману)<sup>53</sup>, в этом романе из-за столь ограниченного количества доступных сценариев сделалась новым источником тирании.

В еще более прямом смысле «сценарий» может включать в себя не только сознательное или бессознательное следование общественным условностям, но и подлинное подражание одних героев другим. Ни один из героев в такой мере не зависит от действий другого, как Печорин в своих любовных связях. Можно сказать, что почти на любой объект его привязанности ему указал другой. Печорин решает увезти Бэлу, лишь узнав, что Казбич увлечен ею; Печорин начинает, флиртуя, поддразнивать «ундину», лишь увидев ее привязанность к Янко; Печорин, как бы ни была глубока его любовь к Вере, все же не может удержаться от жестокого замечания, что всякий раз, как он сходил с нею, она была замужем за другим (IV, 265). Чтобы подобная интерпретация поведения Печорина не показалась рассуждением типа *post hoc ergo propter hoc* \*, можно указать на его явно опосредованное чувство к княжне Мери — сам Печорин походя осознает эту опосредованность в своем дневнике (IV, 242), тут же ставит такое поведение в упрек всему «большому свету» (IV, 242), замечает его в Вере, затем поднимает до значения всеобщего принципа женской психологии: «Чего женщина не делает, чтоб огорчить соперницу? Я помню, одна меня полюбила за то, что я любил другую» (IV, 277). Такая самозабвенная откровенность со стороны наиболее осознающего себя героя в романе показывает всю власть неписаных сценариев «Героя нашего времени», будь то условные поведенческие схемы светского общества или действия и желания конкретных людей. Негативное доказательство этой власти появляется в последней новелле, «Фаталисте», где за отсутствием посредника Печорин не испытывает никакого интереса к молодой казачке.

Из-за того что метафора театра, театральность поведения персонажей и сценарий идеологии «света» играют такую большую роль в оформлении повествования Печорина, читатели романа неизбежно задаются вопросом о внесценическом поведении. Позволяет ли крепко спаянный мир романа какие-либо «антракты», если заимствовать термин Лотмана, или, используя более дробный пространственный анализ Гоффмана (зрительный

---

\* После этого — значит поэтому (лат.).

зал, закулисный мир, внешние области), может ли герой в этом вымышленном мире когда-нибудь уйти за кулисы или вообще покинуть театр? <sup>54</sup> Пристальное изучение показывает, что в «Княжне Мери» героям предоставляется мало перерывов в обязательном для всех сценическом действии, а когда они и предлагаются, герои неохотно пользуются ими. Печорин, например, для того чтобы развеяться, скачет верхом по полям: «Какая бы горесть ни лежала на сердце, какое бы беспокойство ни томило мысль, все в минуту рассеется; на душе станет легко, усталость тела победит тревогу ума. Нет женского взора, которого бы я не забыл при виде кудрявых гор, озаренных южным солнцем, при виде голубого неба или внимая шуму потока, падающего с утеса на утес».

Но даже здесь, предположительно, во внесценическом пространстве, он задается мыслью о впечатлении, которое производит: «Я думаю, казаки, зевающие на своих *вышках*, видя меня скачущего без нужды и цели, долго мучились этою загадкой, ибо, верно, по одежде приняли меня за черкеса. Мне в самом деле говорили, что в черкесском костюме верхом я больше похож на кабардинца, чем многие кабардинцы. И точно, что касается до этой благородной боевой одежды, я совершенный денди...» (IV, 253—254).

После длинного рассуждения о костюме и посадке Печорину встречается «водяное общество», выехавшее на пикник, и он тут же пользуется случаем прервать замечательный спектакль, разыгрываемый Грушницким для княжны Мери, произведя на окружающих более сильный сценический эффект (IV, 255).

Более того, герои не только беспрерывно находятся на сцене, но и подчас разыгрывают сразу несколько спектаклей, к чему их принуждают разные сюжетные линии. Катастрофа подстерегает тех, кто, как Грушницкий, забывает об этом или вовсе не знает. Запись в дневнике Печорина от 4 июня обобщает множественные роли основных героев и степень их сценической осмотрительности. Начинается с того, что княжна Мери за кулисами общается с Верой, не зная, что Печорин и Вера сочинили и разыграли визиты Печорина к ней, с тем чтобы самим видаться в ее доме.

«Нынче я видел Веру. Она замучила меня своею ревностью. Княжна вздумала, кажется, ей поверять свои сердечные тайны: надо признаться, удачный выбор!»

Вера, забыв, почему Печорин и Мери познакомились, строит предположения по поводу сценария Печорина (ошибочные, как оказывается впоследствии), а затем предлагает еще более сузить сцену:

«— Я отгадываю, к чему все это клонится, — говорила мне Вера, — лучше скажи мне просто теперь, что ты ее любишь.

— Но если я ее не люблю?

— То зачем же ее преследовать, тревожить, волновать ее воображение?.. О, я тебя хорошо знаю! Послушай, если ты хочешь, чтоб я тебе верила, то приезжай через неделю в Кисловодск; послезавтра мы переезжаем туда. Княгиня остается здесь дольше. Найми квартиру рядом; мы будем жить в большом доме близ источника, в мезонине; внизу княгиня Лиговская, а рядом есть дом того же хозяина, который еще не занят... Приедешь?..» (IV, 269).

За этим разговором, который можно было бы счесть закулисным, сразу же следует еще один, во время которого Грушницкий сообщает Печорину некую закулисную информацию о своем мундире и о бале, и эту информацию Печорин незамедлительно использует, чтобы расстроить план Грушницкого (IV, 270).

Эта дневниковая запись заканчивается описанием собрания в узком кругу, которое, невзирая на немногочисленную аудиторию и относительный покой, является настоящим драматическим тур-де-форсом. Сначала Печорин, вербуя себе публику и утверждая свою власть, лишает княжну Мери орудий самопрезентации: «Я окончил вечер у княгини; гостей не было, кроме Веры и одного презабавного старичка. Я был в духе, импровизировал разные необыкновенные истории; княжна сидела против меня и слушала мой вздор с таким глубоким, напряженным, даже нежным вниманием, что мне стало совестно. Куда девалась ее живость, ее кокетство, ее капризы, ее дерзкая мина, презрительная улыбка, рассеянный взгляд?..» Но Мери — не единственная среди публики, увлеченная разговором Печорина:

«Вера все это заметила: на ее болезненном лице изобразилась глубокая грусть; она сидела в тени у окна, погружаясь в широкие кресла... Мне стало жаль ее...

Тогда я рассказал всю драматическую историю нашего знакомства с нею, нашей любви, — разумеется, прикрыв все это вымышленными именами.

Я так живо изобразил мою нежность, мои беспокойства, восторги; я в таком выгодном свете выставил ее поступки, характер, что она поневоле должна была простить мне мое кокетство с княжной.

Она встала, под села к нам, оживилась... и мы только в два часа ночи вспомнили, что доктора велют ложиться спать в одиннадцать» (IV, 270).

Одна и та же импровизация затрагивает по меньшей мере трех совершенно разных слушателей, по-разному относящихся

к актеру: остроумного старичка, влюбленную княжну и чахоточную возлюбленную Печорина. Печорин искусно сортирует свою публику, пленяя каждого слушателя по отдельности, тогда как Мери и Грушницкий не могут отличить зрительный зал от кулис.

Театральность и постоянное «бытие на подмостках» настолько вошли в плоть и кровь Печорина, что, и оставаясь наедине с собой, он не может обойтись без зрителя, способного оценить его поступки и речи. То, что дневник, не предназначенный для публикации, предполагает в качестве публики самого его автора, входит естественным образом в основы теории коммуникации<sup>55</sup>. И Печорин обнаруживает перед доктором Вернером наличие второго, наблюдающего «я»: «Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» (IV, 292).

Разделение личности на сердце и голову, на действующую и наблюдающую стороны началось еще с Платона и продолжалось до «Адольфа», где способность к суждению описана в театральных терминах: "...cette portion de nous qui est, pour ainsi dire, spectatrice de l'autre" \*<sup>56</sup>. Подобные театральные метафоры были характерны для морально-философских дискуссий XVIII века<sup>57</sup>. Лермонтовская трактовка этой психологической структуры отличается от них тем колоссальным количеством энергии, какое вкладывает Печорин, чтобы очаровать княжну Мери и других отдыхающих на водах. Беглые признания («мне стало совестно» или «мне стало жаль» — в длинных цитированных выше отрывках) пытаются предвосхитить возможные возражения судящего «я». На это же направлены и многие рассуждения, объясняющие действия Печорина всеобщими недостатками («кто не заключал таких условий с своею совестью?» — IV, 295) или перелагающие возможные обвинения судящего «я» на других героев. Прощание Печорина с доктором Вернером, который явно потрясен дуэлью, и, таким образом, как бы воплотил в себе судящее «я» Печорина (предлагая разные альтернативы, напоминая о последствиях его поступков и вызывая его на размышления и признания), показывает это умение Печорина преодолевать угрызения совести, перекладывая моральную нечистоплотность на чужие плечи:

«Он на пороге остановился: ему хотелось пожать мне руку... и если б я показал ему малейшее на это желание, то он бросил-

---

\* ...Та часть нас, которая, если можно так выразиться, является зрительницей другой (*фр.*).



ся бы мне на шею; но я остался холоден, как камень, — и он вышел.

Вот люди! все они таковы: знают заранее все дурные стороны поступка, помогают, советуют, даже одобряют его, видя невозможность другого средства, — а потом умывают руки и отворачиваются с негодованием от того, кто имел смелость взять на себя всю тягость ответственности. Все они таковы, даже самые добрые, самые умные!..» (IV, 302).

Вернер не умывал рук и не отворачивался с негодованием. Необходимость для Печорина подавить угрызения совести, воплощенные в Вернере, вызвала к жизни эту необычайную тираду.

Страх Печорина перед совестью и его понимание категорий, которыми она оперирует, выражены сжато в следующем изречении: «Я стал неспособен к благородным порывам; я боюсь показаться смешным самому себе» (IV, 283). Внутренний зритель, для которого разыгрывается дневник с его самоанализом и признаниями, здесь демонстрирует худшие черты общества, в котором вращается Печорин.

## «ГЕРОЙ» И «ВРЕМЯ»

Написать историю самого себя — значит и написать глубочайшую исповедь души своего соседа.

*Жак Лакан. Непременность Письма в Бессознательном*

До сих пор, говоря о «Герое нашего времени», я подчеркивал суженность его культурного и социального мира, представленного большей частью в категориях театра, мира, где публичная сцена, на которой герой столь успешно выступает, в нравственном плане довольно схожа со сценой внутренней, где он разыгрывает перед самим собой свои интимные переживания. Будучи един, таким образом, с ценностями и поведенческими установками общества, которое он представляет, и превосходя других героев умением воплотить эти ценности и эти установки, Печорин в самом деле является «героем» своего «времени». «Привыкший к хорошему обществу» (IV, 248), он достиг совершенства в утонченной беседе и других эстетических формах (эпиграммы, «портреты», изысканные фразы), изучил «логику» света (IV, 257) и его «пружины» (IV, 268). И нет такого соперничества, в котором это умение не принесло бы ему победы.

Но и в эпоху создания романа, и в наши дни немногих чи-

тателей до конца удовлетворяла точка зрения критиков, отождествляющих Печорина с ценностями и установками его общества и «времени». Пусть Печорин повторяет порочную практику мира, окружающего его, пусть его импровизации по готовому сценарию ничего не меняют в спектакле, — несмотря на все это, вот уже полтора века читатели ощущают потребность отменить тождество между героем и миром, отыскивая скрытый потенциал то в одном, то в другом и вставая на защиту то одного, то другого, словно это живой человек и реальный мир.

История восприятия романа слишком длинная, чтобы приводить ее здесь, но (для тех, кто ищет точки соприкосновения между миром текста и миром жизни) она может быть выражена в диапазоне критических оценок сравнительной ценности «героя» или «времени»<sup>58</sup>. Некоторые из ранних критиков, идейно близкие к славянофильским или официозным кругам, такие, как Шевырев или Бурачок, в своих откликах на роман признавали образ Печорина неправдоподобным, нерусским или преступным и пытались реабилитировать мир, изображенный в романе. Их критика концентрировалась в большей степени на проблеме верности романа российской реальности, как они сами ее видели.

С Белинского началась другая линия критического осмысления, которая придавала больший вес герою и подчеркивала противоречие между глубиной натуры Печорина и его ничтожными поступками<sup>59</sup>. Доказывая незаурядность героя, критик опирался на такие места романа, как декларация Печорина о своем несостоявшемся величии (IV, 265) и хвалебное слово Веры о духовной силе ее возлюбленного (IV, 300), однако ни одно из них не подкреплено мыслями или действиями Печорина в прочих частях романа. Тем временем Лермонтов вступил в диалог с критиками, стоявшими и на той и на другой позиции. Второму изданию романа он предпослал предисловие, где предложил читателю отнестись к тексту с «иронией», повторяя мысль, уже прозвучавшую в предисловии к «Журналу Печорина», где читателя тоже просили оценить роман, героя и заглавие в ироническом ключе<sup>60</sup>. Кроме этого двусмысленного утверждения, он не оставил никакого ясно выраженного мнения, кроме самого романа.

Многих читателей и критиков романа волновали не только способ изображения героя и его мир, но и степень воздействия этого героя на читателя. Николай I в особенности был озабочен «конативной» силой романа: «Таковыми романами портят нравы и ожесточают характер... Люди и так слишком склонны становиться ипохондриками или мизантропами, так зачем же подобными

писаниями возбуждать или развивать такие наклонности!»<sup>61</sup>

Способность романа вызывать такие острые взаимоисключающие и в то же время такие однозначные оценки обращает нас к динамике самого текста. Как уже было сказано, он то предполагает, то отвергает возможности интерпретации биографии героя и выстраивает две хронологии, взаимосвязь которых дает противоречивые точки зрения на Печорина то как на героического мыслителя, то как на безответственного казуиста. При пристальном прочтении романа можно увидеть, что многие места противоречат друг другу, вынуждая читателя давать Печорину противоречивые оценки. Так, бессердечный смех после смерти Бэлы опровергается указанием на болезнь, вероятно психосоматическую, которая явилась следствием пережитой трагедии (IV, 214—215), высокомерно-пренебрежительная, пустая вежливость по отношению к старому товарищу в «Максим Максимыче» сосуществует с изобличающими чрезвычайную чуткость Печорина записями в десяти тетрадках его дневников, о которых читатель знает (IV, 221—223), а неудачное приключение в «Тамани» уравновешено смелым вызовом предопределению в «Фаталисте». Отчаянная скачка за Верой стирает из памяти — во всяком случае на время — хладнокровно разыгранный спектакль дуэли и игру на чувствах Мери, особенно если учесть, что замечания Печорина о театральности последнего письма Веры были убраны из окончательного текста романа<sup>62</sup>. Рассказ о его театрализованных состязаниях смягчается кусками «лирической» медитации<sup>63</sup>. Не только искушенный рассказчик-путешественник, но и бесхитростный Максим Максимыч замечает противоречия во внешности и поведении Печорина (IV, 189, 220).

Это недвусмысленное приглашение к противоречивому пониманию Печорина заставляет читателя исследовать текст вдоль и поперек в поисках удовлетворительного решения, которое так и не является. Печорин слишком хорошо сочетается со светским обществом в романе и одевается слишком неброско (IV, 200), чтобы выделиться из общей среды как сознательный денди, он слишком странен (IV, 260, 293) и дисгармоничен, чтобы сойти за *honnête homme*<sup>64</sup>. Он слишком охотно участвует в светских состязаниях, чтобы убедительно говорить о «судьбе», но и другие герои романа, другие культуры, изображенные в нем, не предлагают приемлемых альтернатив. Он пишет о давлении общества и приводит убедительный деструктивный анализ «света», в котором сам вращается, но его противостояние обществу выражается в том, что он играет в те же игры, разве что лучше.

В отрывке, приведенном в качестве эпиграфа к одной из

частей этой главы, Лукач различал два типа романа: тот, где герой шире, чем мир, в котором он действует, и тот, где герой уже <sup>65</sup>. Исходя из самого своего названия, «Герой нашего времени» требует комментариев с этой точки зрения, как бы ни было трудно установить ее, от нее не отклоняться. Успех романа, как во время его издания, так и впоследствии, обусловлен тем, что его автор сужает героя и мир и одновременно намекает, что каждый из них может превзойти один другого и превзойти самого себя. Его непреходящая жизненность, несомненно, связана с жесткостью сужения и нерасшифрованностью намеков.

## V

### «МЕРТВЫЕ ДУШИ»: «ОБВОРОЖЕННЫЙ ФРАЗЕОЮ»

Мир то собирается в единый пучок, то расходится лучами в разные стороны. Нужда в порядке и стабильности, «центростремительные» силы общественной жизни ведут к накоплению и иерархизации правил и обычаев — то есть к основным, относительно стабильным образцам институтов и идеологий. Но разнонаправленные «центробежные» силы никогда не дадут пучкам лучей совпасть раз и навсегда и образовать систему... статическую ли или динамическую. Эти центробежные силы включают в себя случайные, непредсказуемые события повседневной жизни... и нашу потребность создавать воистину новые формы; пародировать, изображать, играть.

*Г. С. Морсом. Диалог, монолог и история*

Роман «Мертвые души», действие которого происходит в алгебраически обозначенном городе N, среди безжизненного, чуть ли не лунного ландшафта, испещренного частицами, которые С. Г. Бочаров удачно назвал «мнимыми числами, неясно измеряющими какую-то мнимую реальность», разворачивается в период, который Гоголь туманно обозначил «вскоре после достославного изгнания французов» (VI, 206), и описывает комические злоключения обманщика в мире смехотворных маньяков, роман этот, казалось бы, вряд ли мог стать предметом культурологической полемики, имеющей отношение к национальному кризису самосознания<sup>1</sup>. Однако это — впервые вышедшее в 1842 году не слишком большим тиражом (2500 экземпляров) до-

рогое издание (10 рублей серебром) и переизданное четыре года спустя — самое крупное прозаическое произведение Гоголя вызвало в русской культуре такую бурю, которая не улеглась до сих пор. Почти все аспекты книги оказались включены в непрекращающуюся полемику, начиная с заглавия, поразившего еще цензора своей абсурдностью (согласно господствующей идеологии, душа считалась бессмертной<sup>2</sup>), и кончая завершающим образом летящей тройки, в котором одни читатели слышали оптимистическую ноту, а другие сочли трюком фокусника, риторической дымовой завесой, за которой главный плут романа мог благополучно исчезнуть. Через несколько месяцев мнимой поэме Гоголя удалось расколоть русскую читающую публику столь же основательно, как в свое время ее объединили «южные поэмы» Пушкина или «Иван Выжигин» Булгарина. В салонах и кружках, посещаемых Гоголем, продолжали превозносить «Мертвые души» и после публикации, так же как это делали здесь во время шестилетних предварительных чтений поэмы, тогда как в салонах иной ориентации поэму называли клеветой украинца на Россию и «полным неприличием». Константин Аксаков отразил все эти мнения, встав на сторону терзаемого сомнениями автора:

«Давно не бывало у нас такого движения, какое теперь по случаю «Мертвых душ». Ни один решительно человек не остался равнодушным; книга всех тронула, всех подняла, и всякий говорит свое мнение. Хвала и брань раздаются со всех сторон, и того, и другого много; но зато полное отсутствие равнодушия. <...> Без этой книги и предполагать нельзя бы было такого различия мнений, которое вышло теперь на свет. Одни говорят, что только тут видят они Гоголя, который до сих пор далеко не так поражал их, что только тут почувствовали они его колоссальность; другие провозгласили было в самом начале, что эта книга — падение Гоголя, смерть его таланта; но скоро должны были замолчать, оглушенные всеобщим шумом, поднявшимся над их главами; они ограничиваются тем теперь, что указывают на прежние ваши сочинения, на Малороссию. Для иных здесь колоссально предстает Россия, сквозящая сквозь первую часть и выступившая на конце книги; слезы навертываются у них на глазах при чтении последних строк. Другие с горестью читают, говорят, что надо терзаться и плакать. «Посмотрите, — говорил мне один, — какая тяжелая, страшная насмешка в окончании этой книги». — «Какая?» — спросил я, выпучив глаза. <...> Одни говорят, что «Мертвые души» — поэма, что они понимают смысл этого названия; другие видят в этом насмешку

совершенно в духе Гоголя: «Нате вот, грызитесь за это слово». Многие помещики не на шутку выходят из себя и считают вас своим смертельным, личным врагом. Само собою разумеется, что ко всему этому присоединяются нападения на вас, на неприличие. <...> Журналы не могут перестать говорить о „Мертвых душах“...»<sup>3</sup>

Представление о том, что Гоголь расколол читающую публику, стало общим местом. С. Т. Аксаков, отец Константина, делил читателей Гоголя на три группы: на тех, кто был в восторге от «Мертвых душ», на тех, кого поэма ввергла в недоумение, и тех, кого она оскорбила<sup>4</sup>. Другой критик начала 1840-х годов усматривал среди публичных поклонников Гоголя псевдоаристократов, гегельянцев и тех, кто «произвел» Гоголя «в Гомеры»<sup>5</sup>.

Журналы, конечно, тоже писали о поэме Гоголя, выказывая не более единодушия, чем светские львы Москвы и Санкт-Петербурга, и разве лишь чуть больше художественного чутья. Недружелюбные критики (среди них Греч, Сенковский и Н. А. Полевой) старательно прочесывали поэму в поисках языковых огрехов и оскорблений хорошего вкуса. Дружелюбные критики использовали ее для подтверждения своих излюбленных идей, что вызывало новые бури. Плетнев (один из представителей псевдоаристократов, по Масальскому), тот самый, кому Пушкин посвятил «Евгения Онегина», использовал «Мертвые души» исключительно как материал для эстетического анализа, опровергая всяческие притязания на «серьезный общественный интерес» поэмы<sup>6</sup>. В философских кругах, где как раз в это время развернулась борьба между славянофилами и западниками, «Мертвые души» служили тяжелой артиллерией, используемой попеременно то одной, то другой стороной. Так, западнику Белинскому поэма предоставила неоценимую возможность поговорить о недостатках России, а молодой славянофил Константин Аксаков с патриотическим пылом объявил ее по полноте отображения жизни равной Гомеру или Шекспиру<sup>7</sup>. При этом далеко не всегда тот или иной критик был в согласии с самим собою: Белинский, например, во время полемики с Константином Аксаковым неоднократно возвращавшийся к поэме Гоголя, умудрился вначале ее превознести, а затем усомниться в ее эпических и лирических достоинствах<sup>8</sup>.

Литературоведческие и культурологические дискуссии начала 1840-х годов по поводу Гоголя и его комической поэмы в прозе до сих пор не утратили своей остроты. Поэме этой так и не довелось мирно отдохнуть в библиотеке или кабинете учено-

го и покрыться пылью забвения, как тем книгам и журналам, которые описаны на ее страницах. Это еще не свидетельствует о том, что сама книга продолжала читаться и что многие ее русские почитатели придавали значение исключительно ее художественным достоинствам. «...Как ни высоко художественное достоинство произведений Гоголя, — отметил позже один из историков русской интеллигенции, — им одним нельзя объяснить всего обаяния и всей его власти над умами»<sup>9</sup>. Львиная доля обаяния этого произведения для читателя царской России заключалась как раз в том, что книга давала повод для социальной критики института крепостничества, коррупции, процветавшей среди имперской бюрократии, и сущности России вообще. Да и теперь, когда новая бюрократия сменила старую, «Мертвые души» официально почитаются за критику прошлого исторического периода; таким образом, поэма как бы «узаконивает» новый режим, храня негативную память о старом, исторически «ином»<sup>10</sup>. В самом деле, анализируя часто повторяющиеся дискуссии среди читателей, нельзя не заметить, что «Мертвые души» давали и дают им гораздо больше оснований поставить вопрос о настоящем и будущем России, чем «Евгений Онегин», воспевший смущающее изобилие русской космополитической культуры, и даже чем «Герой нашего времени», где возможности этой культуры были столь безжалостно сужены.

В то время как лучшие из современных пушкинистов сконцентрировали свое внимание на культурных подтекстах произведений поэта, а лермонтоведы погрязли, к несчастью, в неразрешимых спорах, был ли Лермонтов реалистом или романтиком, исследователи поэмы Гоголя по-прежнему анализировали плодотворные проблемы художественного изображения, поднятые ее первыми читателями. Я не собираюсь проследивать здесь все этапы полемики вокруг Гоголя, ибо это уже сделано во многих доступных источниках<sup>11</sup>. Для моих целей важнее уяснить природу продолжающегося раскола, и прежде всего отметить тот факт, что буквально на каждом этапе критического осмысления Гоголя интерпретации поэмы, делающие упор на виртуозности стиля, своеобразии структуры или миметической несообразности, встречались в штыки главенствующей критикой, которая отождествляла этот художественный текст с неким репортажем, проникнутым гражданской ответственностью.

Сомнения и разъяснения по поводу правдоподобия гоголевских сюжетов и образов звучали спорадически в течение всего XIX века. Ранние критики, столь различные, как Плетнев и Белинский, однако, относили это на счет несовершенств русской



жизни, которая породила ничтожные характеры и мертворожденные поступки<sup>12</sup>. Другие читатели выходили из положения, утверждая, будто Гоголь дал им повод задуматься над окружающим, — это, разумеется, не то же самое, что говорить, будто Гоголь показал им фотографический снимок<sup>13</sup>. И только в начале XX века В. В. Розанов и блестящая плеяда последовавших за ним критиков — Брюсов, Белый, Набоков, формалисты и многие другие — взялись наконец резко критиковать традицию, согласно которой гоголевские герои, ситуации и описания России считались взятыми из жизни<sup>14</sup>. Эта современная контртрадиция в критике вернулась к творчеству писателя, учтя опыт высокого реализма, с его тщательно разработанными образцами, вниманием к исторической и общественной среде, запутанными сюжетами, и, вернувшись, обнаружила, что магия Гоголя не в сюжете и образах, а совсем в другом: в его гиперболизированном стиле, алогичных связях, гротескных столкновениях разных категорий восприятия, в умении создать вселенную, одновременно ужасающе злую и завораживающе пошлую<sup>15</sup>.

Модернисты опровергли установку на социальное прочтение поэмы, предложив взамен формальное, психоаналитическое, религиозное и мифологическое, напомнили читателю моменты в жизни и творчестве Гоголя, которые скандально не соответствовали образу прогрессивного критического реалиста: например, то, что Гоголь был больше привязан к светскому обществу, чем к Белинскому и его компании, и то, что Гоголя вообще больше волновали вопросы искусства и языка, чем политики и социального прогресса, и то, что, чая преобразование русской жизни, он возлагал надежды не на интеллигенцию, а на правительство и церковь, и то, что его комические, марионеточные образы совершенно не способны меняться и исправляться, и то, что критические высказывания в текстах Гоголя принадлежат величайшим плутам, и то, что его сюжеты чисто анекдотические и на самом деле в его произведениях ничего не происходит, и то, наконец, что пафос «Мертвых душ» вовсе не направлен против крепостничества как системы. Подобные поползновения после 1920-х годов вызывали особую ярость официозных исследователей Гоголя, поэтому, за немногими (но важными) исключениями, эти работы или издавались за пределами Советского Союза, или принадлежали перу представителей таких критических течений (символизм, формализм), которые именно в указанный период попали у властей в опалу<sup>16</sup>.

Гоголевский текст, таким образом, не утратил своей способности раскалывать публику и по-прежнему быть предметом куль-

турных, социальных и политических дискуссий, сотрясавших русскую действительность. Но его непрекращающееся воздействие на русскую публику не ограничивается одним расколом. Не менее активной, чем способность порождать остроту споров, оказалась противоположная тенденция, провоцируемая гоголевскими текстами (особенно это относится к «Мертвым душам»), — примирять, казалось бы, противоположные взгляды, превращая позицию «или—или» в позицию «и—и». Речь идет о тех последовательных трактовках поэмы как критического репортажа, в которых некоторым социологическим интерпретаторам удалось внести важный вклад в изучение структуры и стиля поэмы. Так, в вульгарно-социологической работе В. Ф. Переверзева, который пытается объяснить все аспекты творчества Гоголя его мелкопоместным происхождением, содержится детальный анализ стиля, образов и композиции поэмы. Так, Г. А. Гуковский в главе о «Мертвых душах» как социальной сатире один из немногих адекватно описывает его сложную повествовательную структуру. Так, А. А. Елистратова, чередуя полезные типологические сопоставления поэмы и европейских романов с яростными нападками на западных и модернистских исследователей Гоголя, тем не менее сама с помощью компаративного анализа уточняет как раз те выводы о гоголевской вселенной и ее обитателях, к которым пришли ее оппоненты<sup>17</sup>. В то же время ученые, опровергавшие социологический подход, не менее парадоксальным образом расчистили путь для исторических исследований, которые смогли избавиться от недостатков ранних социологических работ, например от невнимания к институтам литературы, от привнесения чуждых для России социальных понятий (скажем, «буржуазии»), от попыток вырядить Гоголя в литературную униформу реализма, которая лишь с помощью упорной терминологической кройки может прийтись ему впору.

Успехи начального (модернистского) этапа изучения Гоголя свидетельствуют об эстетизации общественной жизни и интересе к стилю и «разговору», характерных и для идеологии светского общества начала XIX века. Статья Б. М. Эйхенбаума о «Шинели» исходит из сентиментального взгляда на Гоголя как на социального критика-гуманиста, но попутно она акцентирует внимание на контрапунктных подражаниях устной речи в повести и на приеме распространения, жизненно важном для взаимодействия Гоголя с аудиторией<sup>18</sup>. Знаменитое семистраничное рассуждение Владимира Набокова о «пошлости» указывает путь к идеологическому анализу «Мертвых душ» с обнаружением в поэме манипуляций повседневными правилами поведения, вы-

падений из них и устремлениями светского общества<sup>19</sup>. Наконец, мысль А. де Йонга о том, что положительным героем книги может быть «русский язык» в его живейших проявлениях, отсылает нас вновь к социальному прочтению, напоминая об идеологически значимых лингвистических дискуссиях 1830-х годов. Отметим, однако, что гоголевская логика «и—и» может заставить нас задуматься над вопросом, не является ли язык и положительным героем, и злодеем одновременно, поскольку он порождает реальность не только автора-рассказчика, но в той же мере реальность персонажей поэмы<sup>20</sup>.

Итак, в настоящей главе я буду пользоваться работами, утверждающими неповторимость и жизненность гоголевского языка, в которых одновременно факт непреходящей магии «Мертвых душ» объясняется их исторической и социальной значимостью. Я прослежу взаимоотношения поэмы с литературными институтами эпохи, а также проанализирую изображение в ней механизма неуловимого разрушения той идеологии, которая помогла оформить эти (и другие) институты России в начале XIX века: изображение, вначале кристаллизующее иерархическую структуру аксиологических, социальных и стилистических установок, затем манипулирующее с нею, маскирующее и разрушающее ее<sup>21</sup>. Иначе говоря, я буду исследовать средства, с помощью которых в поэме создается комический разрушительный эффект, заложенный, с одной стороны, в стремлении к раздроблению изображаемого мира, а с другой — в безудержной двусмысленности изображаемого; заметим здесь же, что средства эти не есть абстрактные литературные универсалии: они заложены в дискуссиях того времени, являясь их неотъемлемой частью.

Таким образом, поэма «Мертвые души» — это обманчиво простое повествование о зловещей попытке купить и заложить крепостных, которые в биологическом смысле мертвы, но по закону в ревизионной описи числятся живыми, — оборачивается не только комической (невзирая на обилие несчастий и псевдонесчастий) эпитафией дворянскому стилю жизни, но и настойчивым приглашением проникнуть к иным формам существования, действительные и возможные.

## ОСЕДЛАВ ИНСТИТУТЫ

Мне нужно знать, с кем я имею дело... мне нужно чувствовать и слышать тех, кому говорю.

*Гоголь. Письмо П. А. Плетневу, 1846 г.*

...Так уже кое-где говорили, но так еще не писали.

*Андрей Белый. Мастерство Гоголя*

Знаменитое в начале XX века развенчание репутации Гоголя как писателя-реалиста основывалось на устрашающем постулате: «Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни». Наиболее впечатляющим в этом изумительном по прямолинейности позитивистском обвинении является количественное измерение гоголевского знания: «Окончательный итог непосредственного изучения «России», значит, такой: 27 дней езды и 7 дней в Курске до появления «Ревизора» и 20 дней безостановочной езды в промежутке между «Ревизором» и «Мертвыми душами», всего 47, а для ровного счета, скажем, 50 дней езды и 7 дней в Курске».

Особенно Венгеров был возмущен бессмысленным, с его точки зрения, времяпрепровождением Гоголя во время самой продолжительной остановки, на почтовой станции возле Москвы: «Чтобы скоротать время, он пишет письма Прокоповичу, Погодину, читает ричардсоновскую «Клариссу». И вот эти-то 8—10 часов... единственная побывка автора «Ревизора» в русском уездном городе»<sup>22</sup>. Венгеров ожидал от Гоголя этнографического изучения русской провинции, но в самом этом ожидании заложено иное понимание возможностей и задач художественной литературы, чем господствующее во времена Гоголя (и, кстати, общепринятое ныне). Однако полемический задор исследователя, направленный против «гражданского» образа Гоголя, не столь уж наивен. В приведенном выше пассаже, хоть и в ироническом ключе, рисуется образ писателя, который не только «знал» русскую жизнь, но и вел себя как русский человек своего времени. Ибо писание дружеских писем и чтение западных эпистолярных романов выказывали большую связь с санкционированной идеологией «познанием» русской элиты начала XIX века, чем гипотетические этнографические исследования русской провинции. Опережая изложение, заметим, что связь Гоголя с реальной русской жизнью была на самом деле двойкой.

Остановившись в Бадене во время своей поездки по Европе в 1837 году, Андрей Карамзин послал домой отчет о деятельности Гоголя, куда попали первые сведения о скором появлении «Мертвых душ». Для моих целей отрывок этот ценен, ибо содержит указания (хоть и не вполне четкие) о месте поэмы в русской литературной и общественной жизни.

«В понедельник обедал я у Смирновых с Гоголем, который принес читать нам новое, еще не оконченное сочинение: это длинный юмористический роман о России. Это лучше всего до сих пор писанного им, но ничего другого не смею сказать, потому что он читал нам *sous le sceau du secret* \*. И кстати запаслись мы этим чтением, которое задержало нас до позднего вечера, потому что на небе и в воздухе разыгралась такая чертовщина, которой что ни в сказке не сказать, ни пером не написать. Гром, дождь, вихрь!»<sup>23</sup>

Прежде всего письмо свидетельствует о том, что Гоголь, заканчивающий первый том «Мертвых душ», хотя и был физически далеко от России, но тем не менее находился ближе к русской салонной жизни, чем когда обитал в Санкт-Петербурге. Небогатый молодой дворянин незнатного украинского происхождения, несомненно, последовал классическим образцам вхождения в салоны, получив доступ в светскую литературную жизнь после успеха своего сборника «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1830—1831, 2 части): установил профессиональные контакты с такими известными писателями, как Пушкин, Жуковский и Плетнев, начал принимать активное участие в публичных литературных предприятиях дружеских группировок, планировал издание альманаха, поставлял критические статьи в пушкинский «Современник», т. е. его произведения стали появляться в периодических органах «литературных аристократов». Извлекая выгоду, предоставляемую светской литературной жизнью, он также воспользовался своими связями, чтобы получить место профессора истории в Петербургском университете, как позже через своих влиятельных друзей — Жуковского и Александру Смирнову просил императорской поддержки для работы над «Мертвыми душами» (XI, 97—99; XII, 22). Короче, он начал исполнять разнообразные роли, присущие карамзинскому синтезу возможностей, предоставляемых разными институтами (официальная поддержка, дружеская литературная ассоциация, оплачиваемый литературный труд), и включился в литературную борьбу на стороне Пушкина и его союзников про-

---

\* Под печатью тайны (*фр.*).

тив таких «претендентов» на карамзинский синтез, как Сенковский и Булгарин<sup>24</sup>. В то же время позиция Гоголя среди этих сложно взаимодействующих институтов была довольно шаткой. Его рассказы так явно нарушали привычные стилистические условности, что Пушкин и Вяземский вынуждены были, защищая его, раздвинуть пределы вкуса, а пророчески-проповеднические эссе Гоголя в «Арабесках» (1835) навязывали отношения между автором и читателем, никак не сочетавшиеся с условностями изысканной прозы того периода<sup>25</sup>. Пушкин, как мы видели, почувствовал необходимость умерить полемический пыл Гоголя (см. с. 78 и 125 наст. изд.). Немилостива к нему была и мода, принеся необычайный успех его ранним украинским рассказам и прошедшая мимо гораздо более значительных повестей «Миргорода» и «Арабесок» (1835). Бегство Гоголя за границу после неоднозначной оценки критикой «Ревизора» и его неумелой постановки в 1836 году, казалось, знаменовало собой разрыв с институтами русской литературы. Еще более грозила изоляцией писателя от этих институтов гибель Пушкина, который был для него (несмотря на некоторую вычурность в выражении питаемых к поэту чувств) воистину воплощением русской литературы<sup>26</sup>.

И все же, если вернуться к письму Андрея Карамзина, можно заметить, что Гоголь отказался только от одной составной части предшествующего карамзинского синтеза: рассчитанную на публику, оплачиваемую литературную работу в журналистике или в критике. О том, что к этому времени он недвусмысленно отверг даже тот институальный синтез, который охотно поддерживал Лермонтов, свидетельствуют и горькие сетования Гоголя в адрес русской журналистики, и упорное нежелание печатать фрагменты из своих произведений в журналах своих друзей (XI, 77, 332). Если Пушкин и Лермонтов отдавали отрывки своих романов в печать, то Гоголь настаивал на "le sceau du secret", предпочитая непосредственное и внезапное воздействие на читателя продолжительному журнальному псевдиалогу. Поэтому он избрал другой путь — салонных чтений, чтобы иметь возможность наблюдать действие, производимое поэмой на избранную публику<sup>27</sup>.

Сохранившиеся воспоминания (гораздо более многочисленные, чем о Лермонтове) показывают, что Гоголь во время работы над своим шедевром охотно посещал светские собрания и даже искал общества хозяек салонов и литераторов — представителей великого века дружеских литературных кружков: Александры Смирновой, Зинаиды Волконской, Виельгор-

ских и Соллогубов, Александра Тургенева, Жуковского, Шевырева, Погодина, Языкова (назовем лишь тех, кто был упомянут в первых главах настоящей книги). В короткие периоды возвращения в Россию он также проводил время в литературном обществе, став даже предметом некоторого соперничества между кружками Санкт-Петербурга и Москвы<sup>28</sup>. Все эти годы Гоголь вел активную переписку со многими великосветскими знакомыми. Эту сторону жизни Гоголя современные ученые склонны игнорировать, особенно те из них, кто привык видеть в нем соратника Белинского или таинственного одинокого интраверта. Однако современники Гоголя без малейших колебаний почитали его завсегдатаем салонов, правда несколько эксцентричным<sup>29</sup>.

Если документы показывают, что Гоголь в большой степени составлял часть этого элитного мира, то они же дают понять, что он иначе, чем Лермонтов, но все же выпадал из него. Отчасти такую двойственную позицию можно проследить и в процитированном письме молодого Карамзина: захватывающее чтение фрагментов поэмы самим автором, признанным впоследствии одним из наиболее изумительных стилистов, предстает в нем всего лишь как веселое времяпрепровождение в бурную ночь. Еще меньше снисходительности содержится в отрывке из более раннего письма того же корреспондента: «Гоголь *gagne à être coppi \**, он делается разговорчив и часто в разговоре смешон и оригинален, как в своих повестях. Жаль, очень жаль, что недостает в нем образования, и еще более жаль, что он этого не чувствует»<sup>30</sup>.

Лишь немногие собеседники, такие, как Сент-Бёв или Стурдза, отмечают такт и приятность беседы Гоголя<sup>31</sup>. Как правило, это были люди, которые редко встречались с писателем или не принадлежали к русскому обществу. Их свидетельства, так же как и известный рисунок (воспроизведенный на фронтисписе шестого тома академического издания, откуда беззаботно смотрит на нас изящный Гоголь), мало соответствуют действительности и опровергаются почти всеми мемуаристами. Отличаясь друг от друга в деталях, эти последние представляют нам Гоголя в ином свете: вполне способного рассказать невероятно смешной анекдот в семье, где носят траур, при первом знакомстве отпустить замечание насчет работы своего кишечника, погрязнуть в пошлых мелочах, беседовать с женщинами принужденно и неестественно (вместо легкой светской болтовни) и впадать в своих письмах в неуместное проповедничество. Кроме того, пи-

---

\* Выигрывает при знакомстве (*фр.*).

сатель протенциозно одевался, засыпал во время обеда, не отвечал на визиты и совершал множество иных faux pas \*, которые могут показаться не столь уж серьезными современному читателю, но которые бросались в глаза представителю того общества, в котором вращался Гоголь<sup>32</sup>. Мемуаристы, разумеется, были хорошо знакомы с произведениями Гоголя и узнавали в его поведении иные из его лучших комических сцен, но, кажется, не столь отчетливо проецировали творение на его автора, как это делали составители словесных портретов Лермонтова, у которых, как правило, было меньше времени наблюдать свой объект.

Несмотря на промахи Гоголя, что-то, помимо необычности «странного феномена» (по определению С. Т. Аксакова<sup>33</sup>), привлекало к нему завсегдатаев салонов, так же как и тянуло к ним писателя. Письмо Андрея Карамзина указывает на источник такого притяжения — чтение Гоголя, а не его беседа или манеры. Воспоминания о появлении Гоголя в обществе обычно сосредоточиваются вокруг его устных выступлений — чтения повестей и пьес, устных импровизированных анекдотов, о чем его всегда просили. Эти устные выступления или чтение написанных произведений особенно запомнились слушателям<sup>34</sup>, тогда как темы его разговора были, как правило, неприятны для собеседника (в беседе с Тургеневым он, например, защищал цензуру)<sup>34а</sup>.

С. Т. Аксаков, находивший разговоры Гоголя малозначительными и порой тривиальными, в подробностях передал неоченимое впечатление от чтения Гоголем своих произведений<sup>35</sup>. Соответственно, маргинальное положение Гоголя в свете может быть описано, хотя бы частично, в образах его словесного поведения: неспособный принять участие в непринужденном обмене остроумными репликами, сплетнями или легкими стихами, он приходил или с написанным текстом, или с заранее подготовленным повествованием (анекдотом) или же оставался молчаливым наблюдателем.

Несмотря на ненормальность такого «светского общения», многие взволнованные воспоминания донесли до нас восторг, с которым эта искушенная публика слушала декламацию «Ревизора» или «Мертвых душ». Еще важнее то, что многие из оставивших описание гоголевской манеры чтения неизменно находили ее «естественной» — не преувеличенной, не театральной, не особенно шокирующей, несмотря на пересечение лексических

---

\* Промахов (фр.).



уровней, раскованный синтаксис и захватывающие дух повороты фразы. И. С. Тургенев, например, сравнивал Гоголя с Диккенсом, на чтениях которого он тоже присутствовал: если Диккенс поразил Тургенева как драматический, почти театральный чтец, то Гоголь оставил впечатление «чрезвычайной простоты и сдержанности манеры, — какой-то важной и в то же время наивной искренности»<sup>36</sup>. Панаев тоже подчеркивал отсутствие театральности в чтении Гоголя, а Сергей Аксаков восторженно отмечал, что Гоголь декламировал «до такой степени натурально, что ни один из присутствующих не догадался, что слышит сочинение»<sup>37</sup>. Анненков, со слуха знавший поэму и сделавший прекрасную запись о ней, упоминает сходное впечатление «художественной естественности»<sup>38</sup>.

«Естественность» гоголевского чтения часто заставляла его слушателей приписывать такую же «естественность» или «правдоподобие» самим произведениям. Кроме тех, кто, как Белинский, по явно политическим соображениям настаивал на изобразительной точности Гоголя, «естественность» в «Мертвых душах» находили те, кто слышал поэму. Непокколебимое убеждение Андрея Карамзина, что он слышал «юмористический роман о России», свидетельствует о том же. Годом позже в Париже еще один завсегдатай салонов, Александр Тургенев, записал в своем дневнике «сходное, только более распространенное впечатление: «Гоголь был у меня и читал отрывки из романа своего «Мертвые души». Верная, живая картина России, нашего чиновного, дворянского быта, нашей государственной и частной, помещичьей нравственности»<sup>39</sup>.

С. Т. Аксаков, тоже очарованный чтением Гоголя, описал потрясающую мощь романа именно как устного феномена: «Я говорил Гоголю после, что, слушая «Мертвые души» в первый раз, да хоть бы и не в первый, и увлекаясь красотами его художественного создания, никакой в свете критик, если только он способен принимать поэтические впечатления, не в состоянии будет замечать какие-нибудь недостатки; что если он хочет моих замечаний, то пусть даст мне чисто переписанную рукопись в руки, чтоб я на свободе прочел ее, и, может быть, не один раз. Тогда дело другое. Но Гоголь не хотел и не мог этого сделать: рукопись поспешно переписывалась и немедленно была отослана в цензуру в Петербург»<sup>40</sup>.

В дружеском окружении текст Гоголя мог прозвучать одновременно и безукоризненным с художественной точки зрения, и естественным, потому что соответствовал нераздельным эстетическим и общественным условиям той среды, в которой читал-

ся. Еще один из салонных слушателей Гоголя, Плетнев, позже так воспримет «Мертвые души», высказав мнение, возможно, более подходящее к искусно сделанному «Евгению Онегину» Пушкина, чем к явно новаторскому и приводящему в недоумение роману Гоголя: «Кто их [условия. — У. Т.] сознает сам собою, тот и действует успешно; а кто ловит их и бессознательно применяет, тот производит одну механическую работу, ничего не творя художнически»<sup>41</sup>.

Вместе взятые, эти комментарии людей, которые слышали, как Гоголь читает свою поэму, указывают на то, что изображение писателем зловещей махинации Чичикова (и, в конечном итоге, психологического наваждения раскола в обществе и художественного его отчуждения) обладало мощной магией, превосходящей даже ту, которую последующие читатели находили в нем, магией, которая заставляла принимать поэму и наслаждаться ею даже тех, чьи ценности она целиком ниспровергала. Таким образом, они воистину оказались «обвороченными фразой» (VI, 146), как бессмысленно сентиментальный Манилов — один из самых замечательных простаков, обманутых Чичиковым. Но реакция этих мемуаристов, как мы уже видели, — лишь часть истории восприятия романа.

Не менее твердыми в своих убеждениях были те, кто не принадлежал к кругу Гоголя и познакомился с поэмой в письменной форме. В салонах, куда Гоголь не был вхож, как и в коммерчески ориентированных журналах его прежних оппонентов, и даже в писаниях благожелательных критиков (таких, как Белинский), открывших новые функции литературы, восприятие «поэмы» было совершенно иным; в этих кругах она обладала мощью совершенно иного порядка, при этом ее оценка была не всегда отрицательной.

Заметим, что такую двойственную реакцию, заданную различными способами бытования текста (устным для салонов, печатным для зарождающегося в России литературного профессионализма), теоретически могли вызвать многие художественные произведения той эпохи, учитывая существовавшую тогда множественность институтов и соответственно множественность аудиторий. Очевидно также, что знакомые автора на слух воспримут его тексты более доброжелательно, чем обозреватели и капризная публика встретят печатную версию. Но глубокий раскол в трактовке этого произведения Гоголя требует иного, необыденного объяснения. Ибо даже друзья разошлись во мнении, как должны быть воспроизводимы «Мертвые души». Плетнев считал, что текст выигрывает от чтения вслух: «...для его сочине-

ний нужен тец, который бы наперед изучил его»<sup>42</sup>. Но для Константина Аксакова, как, впрочем, и для самого Гоголя (VI, 587—590; XII, 144), «Мертвые души» являли собой текст, требующий продолжительного и пристального читательского внимания: «Когда я слышал «М<ертвые> д<уши>», еще никакого впечатления целого не было возбуждено во мне. Я прочел их; я чувствовал, что прекрасно; видел красоту создания, жизнь всякой отдельной черты; но что такое самое создание, какой общий смысл его, в котором соединяются в одно целое все эти чудные, живые черты, — этого я не мог себе постигнуть... но потом открылась для меня внутренняя гармония всего создания»<sup>43</sup>.

Одно из различий между слушанием и чтением, установленное в приведенной цитате, состоит в больших читательских возможностях для осмысления, анализа и воспроизведения общего замысла, которые предоставляет контакт с письменным текстом, в отличие от восприятия его на слух. Устное исполнение текста возбуждает в слушателях дух сотрудничества, заставляет принять его как должное, недослышать или стерпеть комические странности, противоречия и разрывы в структуре «Мертвых душ»<sup>44</sup>. Но процесс чтения с большей вероятностью сделает текст доступным критическому анализу и придаст осязаемость упомянутым разрывам. То, что С. Т. Аксаков не желает комментировать устно исполненный текст и предпочитает высказать свои замечания, ознакомившись с рукописным вариантом («тогда дело другое»), доказывает нашу точку зрения.

Образчик гоголевского синтаксиса, в котором прослеживаются фонетические и семантические ассоциативные цепочки, свойственные устному сочинению, показывает, как может различаться письменное и устное восприятие текста: «Потом он был на вечере у вице-губернатора, на большом обеде у откупщика, на небольшом обеде у прокурора, который, впрочем, стоил большого, на закуске после обедни, данной городским главою, которая тоже стоила обеда» (VI, 17).

Хотя в русском языке имеется богатая система окончаний, которая обычно предохраняет его носителей от синтаксических двусмысленностей, в данном случае писателю не удалось избежать амфиболии. Дал городской глава закуску или обедню? Причастие «данной» согласуется и с тем и с другим. Слушая устное выступление, мы погружаемся в поток речи, избирая семантически вероятную альтернативу в синтаксически двусмысленном пассаже. Однако если мы читаем печатную версию, это редкое упоминание религиозного обряда сразу бросается в глаза. Тавтологически вклиненное между двух обедов, принятие свя-

того причастия — «обедня» — становится очередным кулинарным действием, опошлением духовного акта, связанным с вторжением светского общества в сакральную сферу. Возможно, это было стилистической оплошностью, «огрехом»<sup>45</sup>, но Гоголь сохранил его во всех вариантах поэмы. Читатель может поставить это место в один ряд с другими подобными снижениями и, таким образом, выстроить для себя мир поэмы и отношение этого вымышленного мира к миру реальному.

В самом деле, «Мертвые души» находятся на грани между устным и письменным бытованием текста или, для современного читателя, между письменным воспроизведением устного текста и устным воспроизведением как таковым. Гоголь добился этого, выдавая первоначально на суд публики главы, где доминирует словоохотливый автор-повествователь, который находится, в культурном и интеллектуальном плане, на том же уровне, что и герои, и может передать их затейливый образ мыслей с помощью легкой, прелестной иронии и словесной игры<sup>46</sup>. Это прежде всего начальные главы, где Чичиков втирается в общество города N и в дома пятерых помещиков, живущих по соседству: Манилова, Коробочки, Ноздрева, Собакевича и Плюшкина. Но в главах, которые Гоголь не столь часто читал своим знакомым, главах, повествующих о самом городе и о его реакции на сферу Чичикова, позиция автора-повествователя все больше и больше приближается к позиции «писателя», производящего печатную продукцию и сознательно отгораживаясь от читающей публики. Гоголь не только редко читал эти главы, но и перед самой публикацией включил в них несколько новых рассуждений лирического и поучительного толка<sup>47</sup>. Эти рассуждения, резко меняющие тон отношений между адресатом и адресантом, могли потребовать — и требовали — от читателя значительных усилий, чтобы сложить воедино разноплановые куски текста. Как мы видели, значительные усилия требуются и полтора века спустя.

Неопределенная позиция «Мертвых душ» по отношению к институтам — двойственная природа поэмы как текста для устного или письменного восприятия, ее жанровая разнородность (плутовской роман, лиро-эпическая поэма) и как следствие — двусмысленность позиции автора-повествователя может, в свою очередь, подвигнуть на изучение таких идеологических процессов, как формирование типа *honnête homme*, гармонизация общественных противоречий, изменение конфигурации карты русской жизни (провинциальная / космополитическая), само функционирование языка, — т. е. того, что в иных контекстах

можно воспринять как явления «естественные». Расширяя возможности идеологического примирения противоречивых ситуаций вплоть до точки разрыва, «Мертвые души» вызвали раскол среди воспринимающей их публики именно по этим пунктам. Поэме удалось сделать это не просто направляя нравоучительные проповеди против светского общества, даже не за счет неизменно сатирического или пародийного его изображения, хотя все это присутствует фрагментарно на протяжении поэмы, но за счет игры на этой идеологии: подражании ее речевой практике с последующим опровержением ее и намеком на альтернативу ей, нигде, впрочем, не проясненную.

## СВЕТСКИЙ ПЛУТОВСКОЙ РОМАН

...Смешное возникает как раз в тот момент, когда общество и личность... начинают относиться к самим себе как к произведениям искусства.

*Анри Бергсон. Смех*<sup>48</sup>

...Комизм кроется везде... живя посреди него, мы его не видим; но... если художник перенесет его в искусство, на сцену, то мы же сами над собой будем валяться со смеху и будем дивиться, что прежде не замечали его.

*Слова Гоголя, приведенные Аксаковым в «Истории моего знакомства с Гоголем»*

Не самая слабая из бурь, поднятых «Мертвыми душами», бушевала вокруг вопроса о жанре. Эта проблема, как и другие, всегда волновала читателей и критиков. Вдохновителями ее, так же как и любой дискуссии вокруг «Мертвых душ», могли быть, с одной стороны, неопределенность и многозначность литературной ситуации, а с другой — позиция самого автора. В нашем случае Гоголь, по своему обыкновению, заменил логические связи «или—или» на «и—и», давая в разное время различные жанровые определения произведения: «роман», «повесть», «эпос», «поэма». Чтобы еще больше запутать читателя, он называл и включенную в «Мертвые души» «Повесть о капитане Копейкине» — «поэмой» (VI, 199), «повестью» (VI, 199) и «романом» (VI, 205).

Многие классификационные проблемы разрешает тезис Бахтина о том, что все жанры подвергаются «романизации» в эпохи, когда доминирует роман. Исходя из этого, можно счесть «Мертвые души» романом еще и постольку, поскольку они от-

мечены жанровой и языковой открытостью, которую Бахтин считал определяющей для такого типа повествования<sup>49</sup>.

Оставив в стороне все возможные варианты подзаголовка к «поэме»: эпическая, иронкомическая, дантовская, гомеровская, фильдинговская или пушкинская (перевертышем «романа в стихах» стала бы «поэма в прозе»), — каждый из которых значим, вернемся к гоголевскому промежуточному определению жанра как «романа» (X, 375)<sup>50</sup>, определению, которое откроет новые критические перспективы. Хоть это и смутит иных читателей Гоголя (особенно тех, кто воображает, будто литература развивается только поступательно), «Мертвые души» сильно похожи на одно специфическое ответвление этого жанра, а именно — на плутовской роман, отличающийся примитивным сюжетом — механическое нанизывание эпизодов. Такой роман преобладал в русской литературе на протяжении XVIII века, как ранее, в XVI—XVII веках, в Испании и, пожалуй, во всей Западной Европе. Заставляя своего героя, безродного, бездомного изгоя, пройти через целый ряд слабо связанных между собою эпизодов, каждый из которых ввергает его в новую сферу жизни, вводит в новый социальный круг, плутовской роман приводит рассказчика (он же — протагонист) к пониманию жестокого лицемерия жизни и умению проложить себе путь к респектабельности в поверхностном, духовно опустошенном мире<sup>51</sup>. Отметим, что композиция (отдельными эпизодами), заимствованная из плутовского романа, в равной мере удобна для обеих форм бытования текста: она облегчала устное исполнение «Мертвых душ» в салонах и в то же время позволяла оценить тщательность отделки деталей при знакомстве с печатным текстом последующих поколений читателей.

Если взглянуть с этих позиций на «Мертвые души», то перед нами свод переплетающихся плутовских историй, включая жизнеописания умерших и беглых крепостных и повесть о стоящем вне закона Копейкине, историй, которые в то же время служат культурным и идеологическим фоном для скитаний Чичикова. Несомненно, рассказ о встрече беглого крестьянина Попова с капитаном-исправником (VI, 137—139) или тяжба безрукого и безногого ветерана Копейкина с имперской бюрократией (VI, 199—205) напоминают жестокости испанского золотого века, воссозданные плутовским романом, — только обнищавшие рыцари, продавцы индульгенций и священники заменены здесь приспешниками русской государственной бюрократии<sup>52</sup>. Линия сюжета, связанная с Чичиковым, может рассматриваться как двойная пикареска, где автор в конечном итоге разоблачает

(«припрягает» — VI, 223) героя-плута в последней главе, добавляя типичную для плутовского романа биографию (рождение, созревание, похождения) к первым десяти главам, описывающим странствия героя и начинающимся и заканчивающимся *in medias res* \*. Следовательно, открытость начальных глав, их эпизодность и способность к продолжению частично «снимается» тоже открытой, тоже способной к продолжению концовкой, которая оставляет героя, рассказчика и читателя движущимися по одной и той же дороге <sup>53</sup>.

Пикарескные тенденции «Мертвых душ», однако, не ограничиваются биографиями воображаемых крепостных и запоздалым авторским рассказом о нем самом. Ибо в середине романа повествователь, прервавший рассказ ради условной, наподобие Стерна, игры с читательскими ожиданиями и ради маленьких нравоучительных эссе о русских *тоеигс* \*\*, сам становится странствующим, бездомным чужестранцем, сначала ребенком со свежим восприятием и воображением, затем изнуренным чужаком с притупившимися способностями к восприятию и воображению: «Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно...» (VI, 111). Превращение живого, веселого ребенка в усталого взрослого человека мотивируется только течением времени, без отсылки к конкретным эпизодам, и эта метаморфоза опровергается искрометными описаниями первых пяти глав; приведенные строки скорее призваны предварить описание крайней степени распада личности Плюшкина и погрузить повествователя, то есть автора, в неуютную, беспокойную атмосферу плутовского романа.

В начале следующей, седьмой, главы тусклый мир бездомного путешественника постепенно приобретает ситуационную определенность, особенно в литературном плане, благодаря описанию злоключений, которым подвергается сатирический писатель. Отрывок этот, несмотря на его обширность, следует процитировать целиком, как из-за значимости его для эстетической оценки «Мертвых душ» (здесь задается идеальное восприятие романа), так и в связи с тематической соотнесенностью судьбы героя и автора. Он начинается с лирической интерлюдии о странствиях и бесприютности:

«Счастлив путник, который после длинной скучной дороги, с ее холодами, слякотью, грязью, невыспавшимися станци-

---

\* С самой сути, прямо к делу (*лат.*).

\*\* Нравах (*фр.*).

онными зрителями, бряканьями колокольчиков, починками, перебранками, ямщиками, кузнецами и всякого рода дорожными подлецами, видит наконец знакомую крышу с несущимися навстречу огоньками, и предстанут пред ним знакомые комнаты, радостный крик выбежавших навстречу людей, шум и беготня детей и успокоительные тихие речи, прерываемые пылающими лобзаниями, властными истребить всё печальное из памяти. Счастлив семьянин, у кого есть такой угол, но горе холостяку!»

Настроение задано, поставлены метафорические декорации, и теперь образ бесприютности может быть перенесен на литературные подмостки, где льстящий публике писатель (добившийся успеха плут) играет роль семьянина: «Счастлив писатель, который, мимо характеров скучных, противных, поражающих печальною своей действительностью, приближается к характерам, являющим высокое достоинство человека, который из великого омута ежедневно вращающихся образов избрал одни немногие исключения, который не изменял ни разу возвышенного строя своей лиры, не ниспускался с вершины своей к бедным, ничтожным своим собратьям и, не касаясь земли, весь повергался в свои далеко отторгнутые от нее и возвеличенные образы. Вдвойне завиден прекрасный удел его: он среди их, как в родной семье; а между тем далеко и громко разносится его слава. Он окурил упоительным куревом людские очи; он чудно польстил им, сокрыв печальное в жизни, показав им прекрасного человека. Всё, рукоплеща, несется за ним и мчится вслед за торжественной его колесницей. Великим всемирным поэтом именуют его, парящим высоко над всеми другими гениями мира, как парит орел над другими высоко летающими. При одном имени его уже объемлются трепетом многие пылкие сердца, ответные слезы ему блещут во всех очах... Нет равного ему в силе — он Бог!»

А сатирический автор играет роль бесприютного скитальца: «Но не таков удел, и другая судьба писателя, дерзнувшего вызвать наружу всё, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная, дорога, и крепкою силою неумолимого резца, дерзнувшего выставить их выпукло и ярко на всенародные очи! Ему не собрать народных рукоплесканий, ему не зреть признательных слез единодушного восторга взволнованных им душ; к нему не полетит навстречу шестнадцатилетняя



девушка с закружившеюся головою и геройским увлечением; ему не позабыться в сладком обаянье им же исторгнутых звуков; ему не избежать, наконец, современного суда, лицемерно-бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания, отведет ему презренный угол в ряду писателей, оскорбляющих человечество, придаст ему качества им же изображенных героев, отнимет от него и сердце, и душу, и божественное пламя таланта. Ибо не признает современный суд, что равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движения незамеченных насекомых; ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести ее в перл создания; ибо не признает современный суд, что высокий восторженный смех достоин стать рядом с высоким лирическим движением и что целая пропасть между ним и кривляньем балаганного скомороха! Не признает сего современный суд, и всё обратит в упрек и поношение непризнанному писателю; без разделения, без ответа, без участия, как бессемейный путник, останется он один посреди дороги. Сурово его поприще, и горько почувствует он свое одиночество» (VI, 133—134).

Следует иметь в виду, что в этом лирическом рассказе в изощренном, анафорическом стиле повествуется о реально имевших место враждебных рецензиях на ранние произведения Голя.

По мере того как переплетающиеся плутовские линии разворачиваются, роман втягивает в раздробленный и лицемерный мир (традиционный мир для этого жанра) не только новых героев, но иногда и рассказчика, и даже вымышленного читателя, которому роман пытается приоткрыть завесу бытия, но который (как мы видели в процитированном выше отрывке) близорук и зрит лишь то, что находится прямо перед его глазами: распадающийся мир и пошлость повседневного существования<sup>54</sup>. Но к концу романа автор-повествователь, плут, беседующий с враждебными читателями и оскорбляемый ими, оставляет пошлый мир пикарески и становится путником иного сорта, пророком, не признанным в своем отечестве, искателем, чьи суровые испытания — теперь уже не внешние, а внутренние (душевные) скитания (VI, 243). И вот он умоляет читателя тоже пуститься в путешествие по собственной душе: «А кто из вас, полный христианского смирения... углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый запрос: „А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?“» (VI, 245).

Между беглыми крепостными, чьи жизнеописания своей физической осязаемостью оттесняют чичиковские приключения на второй план, и встающей во весь рост фигурой автора, отступления которого клонятся к осознанию нравственной и духовной миссии, находится Чичиков с его попыткой нажать капитал на физически мертвых в мире, мертвом морально, в мире, который открыт для дальнейших приключений и имеет точки соприкосновения с миром читателя. Чичиков, как и автор-повествователь, умеет менять голос и обличье, что придает тому и другому дополнительную открытость. Как замечает Гильен, «плутовской роман формально открыт... а идеологически замкнут»<sup>55</sup>. Это замечание справедливо и в отношении «Мертвых душ», где мир, в котором Чичиков должен пробивать себе дорогу, едва закончив школу и достигнув низших чинов на служебной лестнице, идеологически замкнут и оформлен условностями просвещенного прозападного дворянства, или «света». «Вся Россия», которую Гоголь обещал Пушкину изобразить в романе (X, 375), состоит в своем большинстве из персонажей, представляющих группы, которые могут рассчитывать на принадлежность к культурной элите. За редкими исключениями (купцы, дающие взятку полицмейстеру, священник, выступающий свидетелем при совершении купчей крепости на мертвые души, некоторые неопрятные мелкие чиновники, которые быстро сменяются чиновниками более высокого ранга, и мертвые крестьяне, возрождающиеся к жизни в воображении Чичикова и во вдохновенном реестре Собакевича), все прочие персонажи принадлежат к измышленным Гоголем помещикам и чиновникам. Их жены, как и полагается в плутовском романе, играют бурлескные роли в вымышленном светском обществе. Как раз таких помещиков и чиновников Чичиков посещает во время своего пикарескного странствия по поместьям, где он знакомится, правда, лишь с тремя известными дворянскими слоями (мелко-, средне- и крупнопоместными), т. е. не сталкивается с таким широким спектром социальных слоев, как, например, в испанском плутовском романе (от идадьо до шлюхи), но при этом герой окунается буквально в море страстей, на которые не распространяется смягчающее воздействие светского общества.

Общественная деятельность, собирающая персонажей романа вместе, неизбежно связана со светским круговоротом: визиты дам друг к другу, визиты в соседние поместья, обеды, ужины и обрамляющие пребывание Чичикова в городе два бала, первый из которых вводит его в жизнь города N, а второй — исторгает прочь. Знаками процесса приятия и отторжения яв-

ляется серия успешных визитов, которые он делает в первой главе, и параллельная серия визитов неудачных в главе десятой, когда его не принимают или принимают неохотно.

Времяпрепровождение обитателей города N хоть и минимально, но все же как-то соотносится с интересами образованного прозападного дворянства: они имеют представление о таких модных явлениях, как Ланкастерские школы (VI, 156), и если что-нибудь читают (что случается редко), то это оказывается чувствительное произведение конца XVIII — начала XIX века: драма Коцебу, сладкозвучно-ужасная баллада Жуковского «Людмила», «Ночные мысли» Юнга, стихотворное послание Вертера к Шарлотте, сочинение В. И. Туманского или какие-то неназванные произведения Карамзина. Последний, будучи идеологом светского общества, соответственно играет наиважнейшую роль. Например, когда перезрелая местная Татьяна пишет Чичикову любовное письмо, его сентенциозность пародирует прием риторических вопросов в стихотворении «Два сравнения» Карамзина (1797)<sup>56</sup>. Повествователь саркастически отмечает его типичность: «В последней строке [завершающего письмо четверостишия. — У. Т.] не было размера, но это, впрочем, ничего: письмо было написано в духе тогдашнего времени» (VI, 160). Постоянный спутник Чичикова, исторический роман мадам де Жанлис, тоже напоминает о не столь достопамятном вкладе Карамзина в русское Просвещение — сентиментальная, благочестивая проза этой писательницы наполняла «Вестник Европы» в годы, когда Карамзин был редактором, основным автором-эссеистом и переводчиком в журнале. На книжных полках и письменных столах представителей этого мира нет места наиболее дискуссионным творениям названных авторов: «Истории» Карамзина или более зрелой поэзии Жуковского. Никакие произведения Пушкина, Грибоедова, Вяземского или Фонвизина не упоминаются среди книг, предлагающих для улучшения манер эталоны светского поведения, образцы перифрастических выражений и маски благочестивого смирения. Повествователь, умственно снизойдя до этой среды, превосходит героев культурным кругозором лишь постольку, поскольку может в саркастическом контексте упомянуть некоторые имена из греческой мифологии или нескольких знаменитых авторов.

Хотя литературные тексты имеют мало хождения в городе N, сложная, перифрастическая речь и манеры светского общества пользуются здесь большим успехом. Из салонов и бальных зал все это перекочевало в правительственные учреждения, где дружба и общественные связи на высшем уровне породили

коррупцию более изысканного толка, чем мелкое взяточничество прежних крючкотворов. Это любезно объясняет Чичикову председатель палаты: «...чиновным вы никому не давайте ничего, об этом я вас прошу. Приятели мои не должны платить» (VI, 146). Манилов проявлял светские манеры и в казармах, где «считался скромнейшим, деликатнейшим и образованнейшим офицером» (VI, 25). Манилов больше, чем все другие персонажи (за исключением самого Чичикова), стремится эстетизировать финансовую и бюрократическую жизнь, распространить на ту и другую светские правила. Об этом свидетельствует и его смехотворный вопрос в ответ на предложение Чичикова о мертвых душах — не просто ли это словесное упражнение «для красоты слога» (VI, 35)? Совершенно убежденный, что в таких упражнениях и заключается все, на что только можно уповать в жизни, включая и акт гражданской доблести, Манилов вручает Чичикову реестр, изящно украшенный его женой (VI, 140).

Вторжение этого претенциозного мира в сферу церкви, чьи обряды и тексты он искажает, не менее поразительно. Повествователь гиперболически описывает это в сцене, ясно демонстрирующей приоритеты города N: «Во время обедни у одной из дам заметили внизу платья такое руло, которое растопырило его на полцеркви, так что частный пристав, находившийся тут же, дал приказание подвинуться народу подалее, то есть поближе к паперти, чтоб как-нибудь не измялся туалет ее высокоблагородия» (VI, 160).

Но не только перечисленные выше моменты делают «Мертвые души» светским плутовским романом; жанр этот просматривается благодаря доминирующей функции разговора в романе, устного светского высказывания, ибо особая действительность города N творится и поддерживается беседой<sup>57</sup>.

«Еще нужно сказать, что дамы города N отличались, подобно многим дамам петербургским, необыкновенною осторожностью и приличием в словах и выражениях. Никогда не говорили они: «я высморкалась, я вспотела, я плюнула», а говорили: «я облегчила себе нос, я обошлась посредством платка». Ни в каком случае нельзя было сказать: «этот стакан или эта тарелка воняет». И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: «этот стакан нехорошо ведет себя», или что-нибудь вроде этого. Чтоб еще более облагородить русский язык, половина почти слов была выброшена вовсе из разговора, и потому весьма часто было нужно прибегать к французскому языку, зато уж там, по-французски, другое дело: там позволялись такие слова, которые были гораздо пожестче упомянутых» (VI, 158—159).

Этот утонченный, перифрастический стиль, установившийся в начале века и позже взятый под защиту самозваными наследниками Карамзина, типа Булгарина, устраняет неприятные впечатления жизни и способствует укреплению общественной гармонии, что подчеркивает повествователь в следующем обширном образчике сатирической этнографии:

«Дамы города N были то, что называется презентабельны, и в этом отношении их можно было смело поставить в пример всем другим. Что до того, как вести себя, соблюсти тон, поддержать этикет, множество приличий самых тонких, и особенно соблюсти моду в самых последних мелочах, то в этом они опередили даже дам петербургских и московских. Одевались они с большим вкусом, разъезжали по городу в колясках, как предписывала последняя мода, сзади покачивался лакей, и ливрея в золотых позументах. Визитная карточка, будь она писана хоть на треновой двойке или бубновом тузе, но вещь была очень священная. Из-за нее две дамы, большие приятельницы и даже родственницы, перессорились совершенно, именно за то, что одна из них как-то манкировала контрвизитом. <...> Так обе дамы и остались во взаимном нерасположении, по выражению городского света. Насчет занятия первых мест происходило тоже множество весьма сильных сцен, внушавших мужьям иногда совершенно рыцарские великодушные понятия о заступничестве. Дуэли, конечно, между ними не происходило, потому что все были гражданские чиновники, но зато один другому старался напасть где было можно, что, как известно, подчас бывает тяжелее всякой дуэли. В нравах своих дамы города N были строги, исполнены благородного негодования противу всего порочного и всяких соблазнов, казнили без всякой пощады всякие слабости. Если же между ними и происходило какое-нибудь то, что называют *другое-третье*, то оно происходило втайне, так что не было подаваемо никакого вида, что происходило; сохранялось все достоинство...» (VI, 158).

Как слишком явствует из этого и других отрывков, разговор светского общества в «Мертвых душах» не столько прививает хорошие манеры, сколько облегчает сокрытие дурных.

Умея говорить на различные темы, выказывая при этом походящие чувства и жесты, Чичиков — до чрезмерности вымытый и надушенный — втирается в этот мир мнимостей и размытых, поверхностных ценностей. Он в совершенстве владеет искусством разговора, описанным мною в I главе: непринужденностью, свободными синтаксическими конструкциями и легкой наигранностью, т. е. всем тем, что прекрасно приспособливает-

ся к полиморфным представлениям общества, с помощью чего можно добиться симпатии и понимания и в то же время скрыть от пронизательного взгляда свои истинные намерения и свою игру: «Приезжий во всем как-то умел найтиться и показал в себе опытного светского человека. О чем бы разговор ни был, он всегда умел поддержать его: шла ли речь о лошадином заводе, он говорил и о лошадином заводе; говорили ли о хороших собаках, и здесь он сообщал очень дельные замечания; трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною палатою, — он показал, что ему неизвестны и судейские проделки; было ли рассуждение о биллиартной игре — и в биллиартной игре не давал он промаха; говорили ли о добродетели — и о добродетели рассуждал он очень хорошо, даже со слезами на глазах; об выделке горячего вина — и в горячем вине знал он прок; о таможенных надсмотрщиках и чиновниках — и о них он судил так, как будто бы сам был и чиновником, и надсмотрщиком. Но замечательно, что он все это умел облекать какою-то степенностью, умел хорошо держать себя. Говорил ни громко, ни тихо, а совершенно так, как следует. Словом, куда ни повороти, был очень порядочный человек» (VI, 17—18).

Не менее виртуозные спектакли Чичиков разыгрывает при первых встречах с чудаками-помещиками, и его прекрасное владение искусством беседы помогает ему найти нужный подход к «сахарному» Манилову, бережливой вдове Коробочке, вдохновенному вралю Ноздреву (в разговоре которого выдумка делается основополагающим принципом), «кулаку» Собакевичу, скупцу Плюшкину. Из них, собственно говоря, только Манилов относится к светскому обществу. Но Чичикову удастся, по крайней мере вначале, приспособить свою манеру к каждой из названных личностей с ее особенностями, исключая Ноздрева, чья непредсказуемость делает его неуязвимым для имеющих прозаическую логику рассуждений Чичикова<sup>58</sup>.

Итак, общество оценивает субъект в зависимости от того, насколько он искусно приспособляется к его (общества) полиморфным представлениям или насколько главенствующие страсти в обществе препятствуют такой виртуозности; в соответствии с этим персонажи «Мертвых душ» представлены рассказчиком в их комически глупых, однообразных разговорах с Чичиковым или в столь же бессмысленных беседах о Чичикове, который сначала сделался воплощением их надежд, а потом (после катастрофы на балу) — страхов.

## РАЗДРОБЛЕННАЯ ИДЕОЛОГИЯ

Душа юмориста жаждет более подлинной сущности, чем та, которую может предложить жизнь, поэтому он отмечает все формы и границы жизненной совокупности явлений.

*Дьёрдь Лукач. Теория романа (рассуждение о «малых эпических формах»)*

До сих пор я рассматривал изображение в романе светской идеологии как нечто пассивное, показывая, как идеология влияет на ситуации, образы и язык и при этом формирует пространство, в котором Чичиков и плуты меньшего масштаба совершают свои вояжи. Однако рассмотрение проблемы на этом далеко не кончается. Ибо в «Мертвых душах» не только фиксируются ценности, понятия и условности просвещенного западного дворянства — роман манипулирует ими: выворачивает наизнанку и разрывает культурную ткань, из которой они сотканы. Мы уже наблюдали, как двойственное восприятие «Мертвых душ» (в зависимости от устного и/или письменного бытования) могло и расположить к себе слушателя своей кажущейся в устном исполнении естественностью, и привлечь внимание читателя к всеобъемлющей пошлости изображенного мира, при прочтении обнажив «те мелочи, которые кажутся только тогда мелочами, когда внесены в книгу» (IV, 222). Так и пикарескная структура «Мертвых душ», как бы искусно ни сочетались между собою наложенные друг на друга жизнеописания, способствует созданию у читателя ощущения раздробленности, представляя ряд минимально связанных между собою приключений разных персонажей, контакты которых друг с другом чрезвычайно кратки и поверхностны.

Кроме того, в «Мертвых душах» идет игра на основных категориях светской идеологии (изысканность манер, *honnête homme*, скользящие границы вкуса и моды) и постоянная оценка этой идеологии и ее носителей с помощью неких высших категорий — социальных, этических и эстетических (великое/пошрое, целое/раздробленное, гармоничное/беспорядочное, движущееся/статичное, живое/мертвое), — уже знакомых читателю из ранних произведений Гоголя, но с возрастающей настойчивостью и до конца проясненных в интерлюдиях автора-повествователя, все более впадающего в проповеднический тон. Игривая, завораживающая двойственность «Мертвых душ», переоценка идеологических ценностей, с точки зрения этих нечетких

оппозиций, явственно чувствуется во всем тексте, но особенно ощущается в построении отдельных повествовательных блоков, образов и ситуаций<sup>59</sup>.

Согласно светским эстетико-психологическим понятиям, подверженные маниям, ограниченные и невоспитанные помещики, которых посещает Чичиков, представляют собой прекрасный материал для комедии, и первые слушатели Гоголя, такие, как Андрей Карамзин, недолго думая, определили «Мертвые души» как таковую. В самом деле, описание этих персонажей основано на первый взгляд на психологии юмора, присущей, скажем, комедиям Мольера<sup>60</sup>. Но, несмотря на сходство между героями Гоголя и некоторыми легко узнаваемыми типами комических персонажей, несмотря на постоянное употребление автором-повествователем словесного ряда, относящегося к «страстям» и «типам», смех в «Мертвых душах» далек от смеха в комедии нравов, так как не имеет своей целью корректировку отклонений от нормы *honnête homme*. Наоборот, самыми разными и решительными способами автор опровергает утверждения, часто безосновательные, об изменчивости и постоянстве человеческой природы, утверждения, на которых держалась целостность *honnête homme* и которые санкционировали осмеяние отклонений от этой сложной нормы. Он делает это, развенчивая главного героя, когда по мере развертывания сюжета образ безукоризненно воспитанного светского человека лишается всякого содержания (кроме самого ярого корыстолюбия), а также дезавуируя всякие человеческие взаимодействия: «провинциалы» оказываются отделенными от человечества почти неприступными стенами личных маний и пошлостью окружающей жизни; мало того, автор уничтожает (или старается уничтожить) дистанцию между провинцией и столичными городами.

Первый из визитов Чичикова сводит одного актера, играющего роль *honnête homme* (Чичикова, который может изобразить любую страсть), с другим (Маниловым, у которого страстей нет вообще): «Один Бог разве мог сказать, какой был характер Манилова. <...> От него не дождешься никакого живого или хоть даже заносчивого слова, какое можешь услышать почти от всякого, если коснешься задирающего его предмета. У всякого есть свой задор: у одного задор обратился на борзых собак; другому кажется, что он сильный любитель музыки и удивительно чувствует все глубокие места в ней; третий мастер лихо пообедать; четвертый сыграть роль хоть одним вершком повыше той, которая ему назначена; пятый, с желанием более ограниченным, спит и грезит о том, как бы пройтись на гулянье с флигель-адью-



тантом, напоказ своим приятелям, знакомым и даже незнакомым; шестой уже одарен такою рукою, которая чувствует желание сверхъестественное заломить угол какому-нибудь бубновому тузу или двойке, тогда как рука седьмого так и лезет произвести где-нибудь порядок, подобраться поближе к личности станционного смотрителя или ямщиков — словом, у всякого есть свое, но у Манилова ничего не было» (VI, 24).

Недостаток Манилова очень серьезен, ибо «задор» в гоголевской иерархии псевдозмоций — чувство менее напряженное, менее духовное, чем страсть. Недостаток этот становится еще серьезнее при осознании читателем светской нормы, ибо в Манилове она предстает не как гармоничная целостность, а как зияние.

Интеллектуальная и культурная жизнь Манилова и других помещиков заменена идеальным владением детально разработанными речевыми клише (словесной маской, как назвал это Тынянов). Кроме того, они окружены целыми напластованиями материальных предметов, а именно: явно индивидуализированный ландшафт и жилища крепостных, сады, стены господского дома, животные, слуги, комнаты и обстановка, произведения искусства (или их отсутствие), еда, одежда. В отличие от классических словесных портретов, гоголевский поразительно богат деталями материального мира. У Собакевича, физически наиболее крепкого из помещиков, мебель тоже обретает дар речи: «...каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!» (VI, 96). Итак, окружающие помещиков предметы свидетельствуют о моральных и умственных качествах их хозяев; стоит хотя бы вспомнить маниловские зловещие горки выбитой из трубки золы, фантастические часы Коробочки, собак Ноздрева (членов его семейства), портреты греческих полководцев с толстыми ляжками в доме у Собакевича, высушенный лимон у Плюшкина. Основные парадигмы материального мира и реальное воплощение каждой из них в разных поместьях я представил в виде таблицы, помещенной ниже (см. с. 227—228) <sup>61</sup>.

Особенно наглядно можно проследить это свойство предметов на примере описания ограды и границ вокруг господских домов, которые становятся отражением способности помещика отстаивать свои интересы. У Манилова, наиболее уязвимого перед Чичиковым, дом стоит на юру, открытом всем ветрам; у Плюшкина, чуть менее уязвимого, есть изгороди и церкви, но они изломаны и истрескались, и, как описывается в запоминающемся отрывке, природа вновь «проходит окончательным резцом» по

заглохшему саду; у Коробочки, назначившей высокую цену за мертвых крестьян, забор крепкий; у Собакевича, заломившего еще более высокую цену, ограды и стены еще прочнее. Но Ноздрев, который более других выбивает у Чичикова почву из-под ног, имеет самые неприступные границы, установленные его собственным воображением: «Вот граница! — сказал Ноздрев, — все, что ни видишь по эту сторону, все это мое, и даже по ту сторону, весь этот лес, который вон синееет, и все, что за лесом, все это мое» (VI, 74).

Весь этот полный экстравагантных деталей материальный мир имеет по отношению к его владельцу онтологический статус, весьма далекий от того, который присущ мертвящему, скывающему понятию среды в последующих произведениях литературного реализма. В самом деле, Гоголь оставляет открытым вопрос о причинно-следственной связи, явно подразумевая, что эти материальные наслоения в такой же степени являются продуктом личности определенного помещика, в какой определяют эту личность.

Психологизация материального мира подчеркнута демонстрирует идеологически заданное устранение причин и следствий, что еще усиливается умолчанием о родителях персонажей (только у Собакевича обозначен отец), о детях (они есть только у Манилова и Плюшкина) и помещением персонажей в неопределенные исторические рамки.

Онтологический статус окружающих предметов проецируется в «Мертвых душах» на их владельцев, что приводит к специально подчеркнутой Гоголем неизменности их характеров. Так, Ноздрев в тридцать пять лет такой же, как в восемнадцать (VI, 70); Плюшкин впал в скупость после смерти жены, однако душа его никогда не отличалась особой щедростью (VI, 119). Размышления Чичикова о Собакевиче — размышления слишком глубокие, чтобы с должной долей правдоподобия быть приписанными именно ему, — не соответствуют идеологии постепенного улучшения нравов, рисуя неизменный образ героя, нигде не вступающий в противоречие с самим собой: «Родился ли ты уж так медведем, или омедведила тебя захолустная жизнь, хлебные посева, возня с мужиками, и ты чрез них сделался то, что называют человек-кулак? Но нет: я думаю, ты все был бы тот же, хотя бы даже воспитали тебя по моде, пустили бы в ход и жил бы ты в Петербурге, а не в захолустье. Вся разница в том, что теперь ты упишешь пол бараньего бока с кашей, закусивши ватрушкою в тарелку, а тогда бы ты ел какие-нибудь котлетки с трюфелями. Да вот теперь у тебя под властью мужики: ты с ними в

ладу и, конечно, их не обидишь, потому что они твои, тебе же будет хуже; а тогда бы у тебя были чиновники, которых бы ты сильно пощелкивал, смекнувши, что ведь они не твои же крепостные, или грабил бы ты казну! Нет, кто уж кулак, тому не разогнуться в ладонь! А разогни кулаку один или два пальца, выйдет еще хуже» (VI, 106).

Но не только Собакевич — и сам Чичиков становится носителем всепоглощающей страсти, по мере того как автор-повествователь усложняет психологию страстей, выводя ее за пределы обыденного сознания и применения: «Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти, и все не похожи одна на другую, и все они, низкие и прекрасные, все вначале покорны человеку и потом уже становятся страшными властелинами его. Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть; растет и десятирится с каждым часом и минутой безмерное его блаженство, и входит он глубже и глубже в бесконечный рай своей души. Но есть страсти, которых избранье не от человека. Уже родились они с ним в минуту рождения его в свет, и не дано ему сил отклониться от них» (VI, 242).

Единственно возможные варианты перемен (отупляющее течение лет или внезапная одержимость) ведут к краху: «Быстро все превращается в человеке: не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь, самовластно обративший к себе все жизненные соки. И не раз не только широкая страсть, но ничтожная страстишка к чему-нибудь мелкому разрасталась в рожденном на лучшие подвиги, заставляла его забывать великие и святые обязанности и в ничтожных побрякушках видеть великое и святое» (VI, 242).

Итак, светская жизнь в том виде, как она изображена в «Мертвых душах», не имеет ничего общего с «великим и святым», она, напротив, зиждится на «ничтожных побрякушках», будь то модные ткани, покупаемые дамами, изысканное мыло Чичикова или мечта Манилова о продвижении, какое может принести ему сентиментальная дружба: «...потом... они вместе с Чичиковым приехали в какое-то общество... где обвораживают все приятностию обращения, и... государь, узнавши о такой их дружбе, пожаловал их генералами...» (VI, 39).

В «Мертвых душах», таким образом, подрывается представление светского общества о способностях человека: герои не могут вырваться из напластований грубой материальности, «топкого болота мелочей» и не способны к постепенному улучшению. Но при создании более сложных характеров в тексте используется еще один прием: образы имеют предел растяжения, за ко-

Материальный мир в «Мертвых душах»

Парадигма	Манилов	Коробочка	Ноздрев	Собакевич	Плюшкин
Местоположение, господский дом	Дом на юру, открытый всем ветрам, английский сад, пруд, покрытый зеленью	Грязная лужа, небольшой домик, забор	Болото; неопределенные границы, беспорядочный дом	Удобная асимметрия, крепкая изгородь	Пустынная дорога, бревенчатая мостовая, сгнившие хлебные клады, обветшавшие церкви, изломанная изгородь, потрескавшиеся стены, беспорядок
Ландшафт, растительность	Кусты сирени, пять-шесть берез, впечатление «скучное»	Огороды, фруктовые сады		Березовый и сосновый леса	Засохший сад, хмель, береза, лишенная верхушки
Избы крестьян	Серенькие, бревенчатые, нигде ни деревца	Крепкие, выстроены врассыпную		Крепкие, без затей	Ветхие, с дырявыми крышами, покосившиеся; окна без стекол
Количество «душ»	200	80 (18 мертвых)			800 – 1000 (120 мертвых, 78 беглых)
Помещик	Пустой	Хлопотливая	Лжец	Медведь, «хулак»	Паук, «рыболов»
«Задор» (страсть)	Никакого	Продажа	«Нагадить ближнему»	Еда	Собирательство
Манеры поведения	«Сахарные», дружелюбные	Простые, фамильярные	Простые, сердечные	Грубые, скептические	Осторожно-недоверчивое отношение, «причитающие» манеры
Предметы искусства	«Три грации»	Картины с птицами, портрет Кутузова и какого-то военного	Поддельные турецкие кинжалы, шарманка, трубки	Греческие герон с толстыми ляжками, Багратион	Тонущие кони, натюрморт

Парадигма	Манилов	Коробочка	Ноздрев	Собакевич	Плюшкин
Книги	Недочитанная	Нет			Старинная книга
Цвет	Серый, бледно-голубой	Нет		Коричневый	
Животные	Петух	Собаки, мухи	Собаки, лошади	Медведь	Мухи
Мебель	Чего-то недостает	Часы		«И я тоже Собакевич»	Ломаная, в беспорядке
«Жена», семейство	Дружелюбная, сыновья	Нет	Собаки	Феодулия (лицо, как огурец, огуречный рассол)	Ключница. Двое членов семьи умерли, двое лишены наследства
Слуги	Воры и пьяницы	Старуха, девчонка	«Дюжие дураки»		Мальчик в сапогах
Обед	Суп, «посторонняя кап-ля»	Пироги	Плохо приготовленная еда, скверное вино	Целые туши	«Ликерчик», плесневелый кулич
Лейтмотив	Пепел, сахар, трубка	Собаки, мухи, свинья, съевшая цыпленка	Собаки	Медведь, наступает на ноги	Высохший лимон, грязь, ликер с бу-кашками
Образ Чичикова	Сентиментальный друг	«Покупщик»	Двуличный плут	Деловой человек	Великодушный безумец
Реакция на Чичикова	Изумляется: «Для красоты слога»	Бойтся продешевить	Возможность обмануть, поторговаться	Обыкновенная сделка	Радость, недоверие
Стоимость для Чичикова	Даром	1,2 руб. за «душу»		2,5 руб. за «душу»	32 коп. за «душу»

торым целостность персонажа распадается. *Honnête homme*, конечно, по определению, исполнял много ролей; имел многообразные интересы и приспособлялся ко многим собеседникам. Но условность ролей и свойств, ряд поведенческих установок, собственное имя и биография делали из *honnête homme* и его литературного образа некое единство, заданное идеологией светского общества. Последующим поколениям и тем из современников, кто не принадлежал к обществу, Пушкин казался хамлеоном (более мягкий вариант — «протей»), но не казался таковым светским людям. Созданный им Евгений мог смутить петербургское общество, куда он вернулся в 8-й главе, но позы, которые ему приписывают (8: 7—8), стоят в ряду, освященном модой. Автор-повествователь в «Евгении Онегине» дает широкий диапазон тональностей и жанровых фрагментов, но все они вписываются в связную литературную автобиографию. Однако уже в черновиках «Мертвых душ» Гоголь отчаянно пытался сформулировать нравственно-психологическую проблему, которая проскользнула в тех местах «Евгения Онегина», где наиболее ярко проявляется пассивность героя, и которая наметилась в «Герое нашего времени», где поведенческие альтернативы Печорина сужены до его неперемного участия в неистовом соперничестве, пронизывающем роман. Я имею в виду следующее размышление автора-повествователя в «Мертвых душах»: «...как начинающему стареть, которого нечувствительно обхватывают совсем почти незаметно пошлые привычки света, условия, приличия без дела движущего общества, которые до того, наконец, все<го> опутают и облекут человека, что и не останется в нем его самого, а куча только одних принадлежащих свету условий и привычек. А как попробуешь добраться до души, ее уж и нет» (VI, 691)<sup>62</sup>.

Однако, уходя от неумолимого сужения личности, отмеченного в лермонтовском романе, Гоголь создает персонажи, чье бездушие проявляется в несвязанности между собой их разнообразных ролей и личностных черт, а также в их неотличимости друг от друга.

Яркий пример такого обезличивания — встреча двух светских дам, «дамы, приятной во всех отношениях», и «дамы, просто приятной» (которая поименована не в столь восторженных тонах потому, что «не имела такой многосторонности в характере»; VI, 179). Здесь Гоголь передает их бессмысленный диалог без особых указаний на то, кому принадлежат слова. Вследствие этого требуется огромное усилие, чтобы привязать реплики к определенной собеседнице: личности обеих сливаются и в конце

концов пропадают в потоке сплетен, касающихся истинного лица Чичикова (VI, 180—188).

Чичиков, умеющий имитировать речевые коды всех своих собеседников и приспособливаться к любой ситуации, многих читателей поражал своей безликостью. Даже запоздалое определение повествователем его всепоглащающей страсти «приобретения» (VI, 242) мало что проясняет ввиду неопределенной направленности и повсеместности этого занятия. Тем временем гипотезы, с помощью которых обитатели города N пытаются определить Чичикова, далеко выходят за рамки нормальных возможностей *honnête homme*, не говоря уже просто о правдоподобии, — герой становится поочередно миллионщиком, сочинителем сатирических стихов (VI, 171), предполагаемым похитителем губернаторской дочки, капитаном Копейкиным, у которого ампутированы рука и нога, Наполеоном, чиновником, присланным для проведения тайного следствия, и (по расширительной ассоциации) Антихристом (VI, 205—206). Эта бесформенность, и без того присутствующая в герое, да еще приумноженная сплетнями городских обывателей, приводит, как мы увидим, к расколу изображенного в романе общества.

Если отсутствие у Чичикова личностных свойств и одновременно избыток атрибуций способствуют возникновению комического обилия возможных расшифровок его личности, реализованных в пущенных обществом в оборот сплетнях, то разнообразные обличья автора-повествователя иным образом разрушают заданную идеологией света личность. В стремительной последовательности автор-повествователь предстает перед нами то одним из обитателей города N, то человеком, стоящим над ними, он впадает то в глупую болтовню, то в проповедь, т. е. становится то светским человеком, то идеалистом<sup>63</sup>. Только наша привычка к инференции, то есть к соотносению одного высказывания с одним говорящим, оправдывает то, что мы приписываем повествование «Мертвых душ» одной «личности». Но роман подвергает испытанию способность читателя к инференции, ибо не дает ни связной биографии автора-рассказчика (-ков), ни каких-либо конкретных гарантий его целостности (кроме имени на титульном листе, указывающем, что субъектом речи является «Гоголь»), ни единообразия вербального поведения в различных повествовательных и комментирующих частях. В отличие от Пушкина, Гоголь не ставит читателя в известность относительно особенностей творческого процесса, не указывает на свежесть языка и наблюдательность автора, не отмечает переход от комически тривиальных замечаний к лирическим высотам, не объясня-

ет соединение розыгрыша и панегирика. Такой постоянный отказ от мотиваций при абсолютно не сочетающихся позициях открыл, надо прямо сказать, простор для потрясающе несходных прочтений поэмы, столь же разнородных, как и интерпретации Чичикова городскими обывателями.

Двойственность характеристик, колебание между сужением и фрагментарностью, между отсутствием качеств и их избытком, — все это ставит центральную проблему читательского восприятия сюжета «Мертвых душ». Ибо точно те же сомнения, что и относительно названных персонажей, овладевают читателем и относительно сюжета — его органичности и связанности событий<sup>64</sup>. Если воспользоваться лотмановским определением «события» в тексте как выхода персонажа «за границу его семантического поля»<sup>65</sup>, то можно расшифровать часто цитируемую запись Гоголя о «Мертвых душах» как проявление авторской заботы о читательском восприятии события и событийности:

«Идея города. Возникшая до высшей степени Пустота. Пустословие. Сплетни, перешедшие пределы, как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени. <...>

*Частности* в разговорах дам. Как к общим сплетням пришиваются частные сплетни, как в них не щадят одна другую. Как созидаются соображения, как эти соображения восходят до верха смешного. Как все невольно занимают сплетнями. <...>

Как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не говорящею смертью. Как это страшное событие совершается бессмысленно. Не трогаются. Смерть поражает нетрогающийся мир. Еще сильнее между тем должна предстать читателю мертвая бесчувственность жизни» (VI, 692).

Здесь, согласно концепции Гоголя, переплетаются три точки зрения: автора записи, который продуцирует высказывание о персонажах; самих персонажей, продуцирующих массу пустых словес; и читателя, которому требуется (по мнению автора записи) мощное изображение романной реальности (подразумевается — чтобы пробудить его — читателя — или ее — реальность — от бесчувственного оцепенения). Что для одной из этих сторон будет неким состоянием, которого не замечаешь, т. е. не-событием, то для других может стать «страшным событием». А полный событий процесс сотворения мира (разговор и восприятие) может для наблюдающих быть олицетворением застоя. «События», как



указывает Лотман, не являются культурными и историческими детерминантами, они сами детерминируются разными способами в различных областях культуры<sup>66</sup>. Более того, «герой», пересекающий семантическую границу, не обязательно должен представлять собой отдельную личность, он может быть и коллективным («город»). Наконец, события могут стремиться не к прояснению характера героя или его действий, а к раскрытию положения вещей («мертвая бесчувственность жизни»)<sup>67</sup>.

Сколь бы изощренной ни была приведенная выше запись, какой бы ни была она ценной для понимания хода эстетической мысли Гоголя, она в конечном счете более прямолинейна, чем сложная игра различных точек зрения в «Мертвых душах», где создатель процитированной записи уступает место многоликтому автору-повествователю, обладающему скользкой позицией, читатель прямо определяется как некто, стоящий на интеллектуально-культурном уровне города N, и только романские персонажи призваны продуцировать те «частные» и «общие» типы речи, которые упомянуты в записи.

Если вернуться от записи к роману, можно увидеть, что в «Мертвых душах» иные виды сюжета пересекаются с развертыванием плутовской интриги, создавая возможности для коллективного действия (города) и индивидуального (Чичикова). Когда Чичиков вернулся в город N, а затем удрал из него, автор-повествователь не преминул подготовить читателя шуточной бытийной риторикой, помещая ее условно в начало и конец глав: «пассаж» (VI, 18), «конец, венчающий дело», «ходы и пружины» (VI, 19), «не последняя роль» (VI, 70), «сюжет» (VI, 191), «события» (VI, 176, 193), «происшествия» (VI, 194) и «следствие» (VI, 177). Персонажи, обещающие какое-то развитие событий, укрепляют эту риторику: таинственная корреспондентка, которая могла бы вовлечь Чичикова в любовную интригу (VI, 160—165); и таинственный поручик, который мог бы передать Чичикова на расправу военно-полицейскому государству. Эти обещания, разумеется, не исполняются. Дама, написавшая письмо, так и не появляется, и само письмо остается пустым упражнением в светской чувствительности; поручик же — потенциальный агент справедливого возмездия — совершенно тонет в засасывающей «тине мелочей».

«...Гостиница объялась непробудным сном; только в одном окошечке виден еще был свет, где жил какой-то приехавший из Рязани поручик, большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую. Несколько раз подходил он к постели с тем, чтобы их

скинуть и лечь, но никак не мог: сапоги, точно, были хорошо сшиты, и долго еще поднимал он ногу и обсматривал бойко и на диво стаченный каблук» (VI, 153).

Этих двух персонажей превосходит третий — губернаторская дочка, неоднократное появление которой на страницах романа (главы 5 и 8) и высокое положение в обществе обещают долгожданную событийность. Сам способ, каким она введена в текст «Мертвых душ», представляет собой метафору усложнения сюжета: ее коляска сталкивается с бричкой Чичикова, и упряжи перепутываются. Более того, овал ее лица и его «прозрачная белизна» (VI, 90) говорят о полном отсутствии характера, а значит, о широких возможностях для Чичикова (VI, 92—93); он тут же раскрывает эти возможности, размышляя о воспитании и о браке. Реальность таких возможностей используется в романе чуть позже, когда губернаторской дочке придется играть роль похищенной героини в сплетнях горожан (VI, 185, 191). Этот вымысел внутри вымысла вряд ли говорит о способности Чичикова к любви, точно так же как грезы Манилова еще не дают ему права похвалиться другой светской добродетелью — дружбой. В обоих случаях не происходит никакого «события», кроме того, что продуцируется разговорами, но и оно мгновенно аннулируется всепоглощающей реальностью романного мира.

Наконец, сцена бала и его последствий (гл. 8—10) в самой значительной степени построена на игре с событиями и вместе с тем показывает с наибольшей полнотой раскол светского идеологического единства.

Последовательность событий и не-событий разворачивается вначале достаточно мирно, пока все персонажи не сходятся в одном, «бескорыстном» понимании Чичикова как «миллионщика» (VI, 156). Но корысть уже готова прорваться сквозь изысканный стиль светского общения, и фикция, созданная разговором, обращается против того же общества, которое ее пустило в обращение: «Впрочем, дамы были вовсе не интересанки; виною всему слово: миллионщик, не сам миллионщик, а именно одно слово; ибо в одном звуке этого слова, мимо всякого денежного мешка, заключается что-то такое, которое действует и на людей-подлецов, и на людей ни сѣ ни то, и на людей хороших — словом, на всех действует. Миллионщик имеет ту выгоду, что может видеть подлость, совершенно бескорыстную, чистую подлость, не основанную ни на каких расчетах: многие очень хорошо знают, что ничего не получают от него... но непременно хоть забегут ему вперед, хоть засмеются, хоть снимут шляпу, хоть на-

просятся насильно на тот обед, куда узнают, что приглашен миллионер» (VI, 159).

Саркастическое описание повествователем этой реальности, продуцированной речью, сопровождается контрастным показом неполноценности самой этой светской речи: вспомним хотя бы упомянутое выше сентиментальное послание с его беспомощной версификацией или французские звуки Чичикова, которые он был не в состоянии сложить в слова (VI, 161).

Всеобщая гармония встречает Чичикова при появлении его на балу, все приветствуют его, все улыбаются, повинуюсь «неизменным законам отражения» (VI, 162), но раскол в этой сцене уже подготавливается амбициями ее участников и их ощущением самих себя как отдельных телесных частей: «Все было у них придумано и предусмотрено с необыкновенною осмотрительностью; шея, плечи были открыты именно настолько, насколько нужно, и никак не дальше; каждая обнажила свои владения до тех пор, пока чувствовала, по собственному убеждению, что они способны погубить человека...» (VI, 163).

Такая самозабвенная эстетизация отдельных частей тела производится в ущерб достижению общественной гармонии именно дамами, от которых общество ожидает осуществления этой гармонии. Невинное на первый взгляд состязание говорит о расколе, который находит свое полное выражение в наступающей вслед за тем общественной катастрофе.

Да и сама катастрофа выставляет в смешном виде человеческие поступки, когда иллюзорный Чичиков, к ногам которого пал весь город, в свою очередь оказался у ног вновь появившейся губернаторской дочки, воплощения пустоты<sup>68</sup>. Теперь уже речь светского общества и болтовня Чичикова не способны восстановить равновесие. Дамы не могут вновь обратить на себя внимание Чичикова своими «приятными фразами» (IV, 167); чичиковское изложение «множества приятных вещей» (VI, 170) совершенно теряется в бессмысленном перечислении нелепых имен людей, которым он якобы говорил то же самое «в подобных случаях» (VI, 170).

На следующих страницах светское общество дает трещину. «Задоры» и «ничтожные страстишки» прорываются наружу. Светское общество города N распадается, и его идеология теряет власть над своими субъектами и их взаимодействием. Бал никак не пострадал от сатирических стихов и от пьяных рассуждений Ноздрева о мертвых душах. Все это (кроме неожиданной правдивости слов Ноздрева) было обычным явлением, а потому не-событием. Бал не пострадал даже от компрометирующего по-

ведения Чичикова — только в романах Достоевского такие катастрофы происходят мгновенно. Но ущерб гармонии, нанесенный самим хрупким продуктом (фикцией), родившимся из разговоров (Чичиков как лихой миллионщик), — и в то же время ущерб, нанесенный самому этому продукту, — начал понемногу сказываться. Общество раскалывается на противоборствующие партии, которые защищают разные, равным образом нелепые (VI, 189—190) интерпретации загадочной фразы о «мертвых душах»: партия мужчин (делавшая упор именно на мертвых душах) и женщин (сосредоточившихся на губернаторской дочке).

И вот все, что ранее подавлялось обществом, вырывается наружу и отвоевывает себе место под солнцем, так же как в соответствующем месте романа природа, вновь предъявившая свои права на сад Плюшкина. Те, кто никогда не допускался в гостиные города N, подхватывают порожденные там речи и слухи и умножают их: «На Руси же общества низшие очень любят поговорить о сплетнях, бывающих в обществах высших, а потому начали обо всем этом говорить в таких домишках, где даже в глаза не видывали и не знали Чичикова, пошли прибавления и еще бóльшие пояснения» (VI, 191).

А тем временем другие, из тех, кому доступ в свет был закрыт, являются из щелей ныне расколотого общества города N: «Показался какой-то Сысой Пафнутьевич и Макдональд Карлович, о которых и не слышно было никогда; в гостиных заторчал какой-то длинный, длинный с простреленною рукою, такого высокого роста, какого даже и не видано было» (VI, 190).

Изысканный язык светского общества, заполонивший было правительственные канцелярии и церкви, утратил свои владения. Сам повествователь ведет свой рассказ все более и более простонародным языком. Почтмейстер использует для «Повести о капитане Копейкине» дикую просторечную смесь уличного арго, слов с простонародными суффиксами и канцелярского жаргона. Освобожденные из стилистического плена магическим словосочетанием «мертвые души», эти лексические элементы теперь стали подрывать рамки приличия. И вместе с освобождением языка, подавленного светскими приличиями, вернулись и преданные забвению сюжеты: крестьяне и купцы теперь могли быть помянуты в связи с недавними историями о делании фальшивых ассигнаций, распутстве, нанесении увечий и убийстве. Народные верования, тоже изгнанные из разговоров светского общества, вливаются в оргию интерпретаций, заполняя пустоты, оставленные модной набожностью: «...говорили: «А что пишут в

газетах, не выпустили ли опять Наполеона из острова?» Купцы этого сильно опасались, ибо совершенно верили предсказанию одного пророка, уже три года сидевшего в остроге; пророк пришел неизвестно откуда, в лаптях и нагольном тулупе, страшно отзывавшемся тухлой рыбой, и возвестил, что Наполеон есть антихрист и держится на каменной цепи, за шестью стенами и семью морями, но после разорвет цепь и овладеет всем миром. Пророк за предсказание попал, как следует, в острог, но тем не менее дело свое сделал и смутил совершенно купцов. Долго еще, во время даже самых прибыточных сделок, купцы, отправляясь в трактир запивать их чаем, поговаривали об антихристе. Многие из чиновников и благородного дворянства тоже невольно подумывали об этом и, заряженные мистицизмом, который, как известно, был тогда в большой моде, видели в каждой букве, из которых было составлено слово Наполеон, какое-то особенное значение; многие открыли даже в нем апокалиптические цифры» (VI, 206—207).

Так же как рушится идеологически выстроенный мир города N, деформируется и стирается вычерченная идеологией светского общества карта России, на которой отмечены границы между космополитическими столицами и отсталой, некультурной провинцией. Сам повествователь, укоренившийся в городе N, меняет ее масштаб, сокращая расстояния: «Может быть, некоторые читатели назовут все это невероятным, автор тоже в угоду им готов был назвать все это невероятным; но как на беду все именно произошло так, как рассказывается, и тем еще изумительнее, что город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» (VI, 206).

Однако воображаемый автор, который стремится в нравственном и лирически-эмоциональном плане подняться над романским миром, не надеется, что читатели откажутся от утешительных представлений о невероятности и запредельности произошедшего, т. е. от представлений о своей изолированности от мирка города N: «...самодовольная улыбка покажется на лице вашем, и вы прибавите: „А ведь должно согласиться, престранные и пресмешные бывают люди в некоторых провинциях, да и подлецы притом немалые”» (VI, 245). Введенные в текст романа «голоса» читателей подтверждают эти опасения: тихое удивление одних и оскорбленное достоинство других; последнее свидетельствует о том, что крах общества сопровождается подменной полноты событий риторикой<sup>69</sup>.

Как к последнему средству прояснить личность Чичикова мужчины города N (покидая салоны своих жен) прибегают к

полицеймейстеру, агенту правительства, одному из тех, от кого светское общество всегда пыталось себя отделить<sup>70</sup>. Но комическое разрушение города N продолжается, и тут — прокурор, вернувшийся домой с допроса, падает мертвым: «Все эти толки, мнения и слухи неизвестно по какой причине больше всего подействовали на бедного прокурора. Они подействовали на него до такой степени, что он, пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого, умер. Параличом ли его или чем другим прихватило, только он как сидел, так и хлопнулся со стула навзничь. Вскрикнули, как водится, всплеснув руками: «Ах, Боже мой!», послали за доктором, чтобы пустить кровь, но увидели, что прокурор был уже одно бездушное тело. Тогда только с соболезнованием узнали, что у покойника была, точно, душа, хотя он по скромности своей никогда ее не показывал» (VI, 209—210).

Провожая прокурора в его последний и, условно говоря, наиболее богатый событиями путь, повествование еще раз, и самым зловещим образом, играет на самом понятии «событие». Как раз когда прокурор пересекает экзистенциальную и семантическую границу между царством живых и царством мертвых, повествование сдвигает эту границу в обратную сторону. Смерть и жизнь смешиваются, смерть теперь означает жизнь, которой больше нет и, вероятно, никогда не было.

Внезапно утративший равновесие город N столь же внезапно его восстанавливает, позволяя Чичикову безнаказанно уехать. Собравшись без него на похороны, участники подобающей процессии ведут те же повседневные разговоры о службе, балах и фестончиках, как это было до всех потрясших город N событий, и тем самым возрождают прежний романский мир, который казался невозможным разрушенным (VI, 219). Но и это возрождение оказывается в конце концов призрачным благодаря присутствующей в «Мертвых душах» двойной игре с идеологией, несколько десятилетий господствовавшей в среде российской культурной элиты: сперва в романе красочно описывается псевдособытие — крушение этой идеологии, а затем, отступив на исходные позиции, повествователь намекает, что этот самодовольный и в конечном счете неизменный мир, как и губернский прокурор, был мертв уже давно.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Печальное зрелище представляет наше современное общество: в нем нет ни великодушных стремлений, ни правосудия, ни простоты, ни чести... Мелкие души истощаются в мелких сплетнях общественного хаоса... Ум и плутовство — синонимы. Слова «честный человек» означают у нас простака, близкого к глупцу, то же, что и добрый человек. Общественный разврат так велик, что понятия о чести, о справедливости считаются или слабодушием, или признаками романтической восторженности.

*А. В. Никитенко. Дневник; 15 января 1841 г.*

Дневник Никитенко, цензора «Мертвых душ», показывает, что еще до публикации романа русские интеллектуалы взирали на крушение своих идеалов не как на комическую игру отсутствия-присутствия, а с самым неподдельным отчаянием<sup>1</sup>. Тем не менее «Мертвые души», как и «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени», способствовали процессу, в ходе которого русский роман и русское общество открылись друг для друга. Стремление к эстетизации общественной жизни и попытки интерпретации социальных и эстетических условностей в первые десятилетия XIX века облегчили это взаимопонимание, и наши три романа снабдили языком и понятиями всех желающих осмыслить свою культуру и сотворить великое искусство из той общественной ситуации, которую Никитенко столь резко заклеймил к концу рассматриваемого периода.

В рамках разных литературных институтов 1820—1840-х годов развивались разные способы литературного производства и восприятия, и, как мы видели, Пушкин, Лермонтов и Гоголь использовали эти рамки явно различным образом, перенасыщая их (Пушкин), сужая (Лермонтов) или взрывая (Гоголь), но все

же работая внутри них с глубоким и разносторонним пониманием их условий, устремлений и недостатков. Образ светского общества, встающий со страниц этих романов (основная социально-эстетическая форма того времени), некоторыми читателями был воспринят адекватно, но многие отвергли все три романа потому, что они не достигли уровня той самоидеализации, какая была характерна для света; небольшая же часть публики принялась перекраивать романы в соответствии с запросами зарождающейся интеллигенции.

Из наших трех романистов только Гоголь прожил достаточно, чтобы испытать на себе всю сумятицу институтов и идеологий конца 1840-х годов, и было бы поучительно проследить его отклик на ситуацию и его вклад в меняющуюся географию русской литературной жизни. Вклад этот состоит прежде всего из двух обширных произведений, ни одного из которых современная Гоголю публика не увидела целиком. Это — подвергнутые жестокой цензуре «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847) и неоконченный второй том «Мертвых душ», который сам писатель уничтожил, возможно, неумышленно. В «Выбранных местах», несмотря на заглавие, отсылающее к светской традиции дружеских писем, предлагается коренная перестройка литературного профессионализма, который начал уже оформляться в 1820-е, 1830-е и 1840-е годы. Вместо «разговорных» взаимоотношений с читателем, вместо языка образованного, прозаического дворянства, вместо легкой поэзии и полной юмора прозы эти «письма» — проповеднические, конфессиональные, нравоучительные — предлагали некий иной институт, отношения в котором можно схематически выразить так:

Русская жизнь  
(в патриархальном, нерархическом изображении)

Автор (учитель, проповедник)	Морализирующие, духовно серьезные произведения	Обращенный в веру читатель; община
------------------------------------	--	--

Библия, живое слово

Церковнославянский язык, народные выражения

Часть гоголевских «Выбранных мест» касается тем и традиций русской литературы, но писатель перемежает эти пассажи предписаниями священникам и властям. Например, Гоголь представляет перевод «Одиссеи», выполненный Жуковским, как образцовое произведение, способное оказать глубокое и благотворное воздействие на русскую общественную мораль, на русский литературный язык и вообще на всю литературную попу-



ляцию (писателей, читателей и критиков). Гоголь избирает себе предшественников в русской литературе, ориентируясь большей частью на писателей, авторская позиция которых утверждает человеческое достоинство (Карамзин; VIII, 266—267), или на писателей, скептически относящихся к русскому Просвещению (Фонвизин, Грибоедов; VIII, 396). Вместо господствовавших ранее отношений дружбы и равенства между автором и читателем Гоголь устанавливает отношения проповедника и ученика. Преждевременно, возможно, как некое заклинание Гоголь выдвигает тезис о поклонении писателям в России (VIII, 261), пытаясь сплести воедино патристику, современную религиозную литературу и Библию и, таким образом, помещая русскую литературу в иную систему ценностей. Вероятно, самый яркий пример выступления сперва против светско-литературного взаимодействия, а затем против идеологии светского общества можно встретить в конце сборника: здесь Гоголь отказывается от им самим начатого обожествления Пушкина, которого он ранее называл «всеобщим эхо», и утверждает необходимость «христианского воспитания» нового поколения русских поэтов (VIII, 407—408).

Если «Мертвым душам» удалось расколоть читающую публику, то «Выбранные места» объединили ее вновь — но уже однозначно против самого Гоголя. В новой книге нашли выражение те позитивные идеалы, которые в комическом романе были только намечены: статичный мир фиксированных положений и границ, неподвижность общества, национальное самосознание, полный скрытого смысла язык и всеобщая государственная служба. Если комические детали в «Мертвых душах» обращались против омертвления жизни, то возмущившие общественность частности из «Выбранных мест» (оскорбительные меры, которые помещикам предлагается применять по отношению к нерадивым крепостным, и т. п.) были направлены на укрепление этого порядка; во всяком случае, так показалось тем читателям Гоголя, которые смогли выдержать встречу с изначально заданным образом автора и дочитать книгу до конца<sup>2</sup>. Если бреши и разрывы первой книги открывали простор для множества интерпретаций, «Выбранные места», казалось, оставляли место только для одной трактовки, в которой мало кто из поклонников Гоголя мог найти утешение. Кроме того, слишком многое в книге отдавало салонным благочестием начала XIX и конца XVIII в., что вызвало заслуженные насмешки по поводу ее претензий на радикальную новизну<sup>3</sup>.

В сохранившихся главах второго тома «Мертвых душ», над которым Гоголь мучился последнее десятилетие своей жизни,

нельзя проследить столь четкой позиции, ибо осколки прежнего юмора сочетаются в них с новыми для писателя попытками подступиться к психологическому анализу, изображению думающих героев и биографическому повествованию о раскаянии и преображении. Из сохранившихся фрагментов можно увидеть, что Гоголь старался создать более сюжетный роман с более тесными социальными и психологическими связями между героями, чем в нестандартно организованном первом томе. Поместья, имеющие общие границы, объединены более привычным ощущением соседства. У героев есть родители, дети, и им не чужды другие человеческие связи; у некоторых есть и биографии. Статичная крепостническая экономика, которую Гоголь изобразил в первом томе, начинает уступать место экономике денежной. Отдельные записи (например, предисловие ко второму изданию первого тома «Мертвых душ»; VI, 587—590) указывают на то, что Гоголь стремился узнать Россию не только из насыщенного идеологией разговора культурной элиты, но и опираясь на конкретные подробности жизни сельскохозяйственной (помещичьей) и чиновничьей среды. Все это провоцировало засилье в будущем той серой прозы разношерстных последователей Гоголя, которых в конце 1840-х годов Булгарин и Белинский окрестили «натуральной школой». Но, может быть, правы были те слушатели гоголевского чтения второго тома, которые считали его новым этапом в творчестве писателя? Однако следует иметь в виду, что мемуаристы эти были из числа тех, кто считал первый том органичным и естественным, а сюжет — правдоподобным.

Уже в 1844 году Белинский находил творчество Пушкина и Лермонтова несовременным<sup>4</sup>. В 1847 году он заметил, что Гоголь тоже отличается от писателей «натуральной школы»<sup>5</sup>. Эта пропасть со временем углубилась, ибо по ряду причин — в частности, экономических (снижение активности в издательском деле), политических (в 1847 году глава цензурного комитета пожелал запретить все романы) и эстетических (преобладание малых прозаических жанров типа психологических очерков) — развитие русского романа в конце 1840-х — начале 1850-х годов было временно заторможено<sup>6</sup>. Тем временем важные образцы повествования, как, например, мемуарная проза С. Т. Аксакова, привнесли новое, биографическое измерение в этот жанр, несмотря на то что некоторые романисты (в частности, Достоевский) не торопились его использовать. Появившиеся «толстые» журналы, непременным атрибутом которых были публикуемые сериями романы, представляли собой новые, заданные литературными институтами рамки для русской художественной лите-

ратуры, рамки, широко используемые такими романистами, как Достоевский, Толстой и Салтыков-Щедрин. Под влиянием «толстых» журналов 1850—1880-х годов новые дискуссии (научные, политические, экономические, религиозные, юридические и многие другие) вторглись в русский роман, вытесняя или по меньшей мере дополняя литературные полемики, игравшие такую важную роль в прозе и поэзии начала XIX века. Сдвиги в повествовательной технике, психология и гносеология открыли новые возможности для художественного творчества, особенно в неизведанных до сих пор областях внутреннего мира (память, душевные расстройства, психологический анализ, открытие субъективного времени).

Несмотря на такие коренные перемены в русской литературной и интеллектуальной жизни, романисты, критики и читатели конца XIX века не забыли достижений Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Образы и ситуации «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ» часто использовались ими, приспособляясь к нуждам иных литературных структур и культурных споров. Пушкинская Татьяна, взятая в отрыве от институтов, идеологии и художественной структуры романа, стала символом русской женщины в спорах Достоевского о русской культуре. Евгений и Печорин фигурировали в журнальных дискуссиях о «лишнем человеке», поскольку их добровольное участие в светских ритуалах и состязаниях было забыто. Чичиков сделался представителем зарождающегося капитализма, когда новые экономические отношения начали пробивать себе дорогу. Имена гоголевских помещиков стали ярлыками для ряда негативных явлений российской жизни.

Таким образом, писатели последующих поколений приспособляли эти романы к нуждам своего времени, в то время как черты идеологии светского общества начала XIX века прослеживались в образах, ситуациях и повествовательной технике лишь в той мере, в какой она (идеология) не мешала наложению текста на новую действительность. В контексте новой системы ценностей, новых речевых конфронтаций и новых художественных возможностей общественно-эстетический идеал, который в свое время был насыщен надеждами на продуктивность культуры, теперь неизбежно казался пустым, сковывающим или бессмысленно-замысловатым. Так, в «Детстве» Толстого (1852) то, что мальчик изучает искусства светского общества (иностранные языки, поэзию, танцы), приводит к сужению его способности к наблюдению и к сдерживанию великодушных порывов. В «Рудине» (1856) Тургенев признает за салоном гораздо мень-

ше культурной силы, чем за углубленными спорами в философских кружках бедных московских студентов или за семейными собраниями провинциального дворянства. «Идиот» Достоевского (1868) представляет собой жестокую сатиру на социальные и эстетические претензии светского общества; в «Бесах» (1871—1872) праздник, имевший целью привести к гармонии враждующие общественные и политические группировки, развязывает антагонизм и насилие в масштабах, невероятных для романов начала XIX века. А встреча гостей — центральная сцена чеховских «Именин» (1888), — изначально поставленная под удар растущим раздражением и недоумением хозяйки, заканчивается эпизодом выкидыша.

Итак, дискурсивные элементы рассмотренных здесь произведений: врожденная душевная доброта, интуиция, психологизированная история личности, внутренняя (психологическая) среда индивидуума, — с помощью которых эти произведения были включены в новые дискуссионные оппозиции, способствовали вымыванию из памяти читателей той напряженной культурной борьбы, в которой когда-то участвовали романы Пушкина, Лермонтова и Гоголя.

Что-то из этого процесса преобразования и вымывания мы можем понять, обратившись к текстам Достоевского 1870-х годов. В апрельском 1876 года выпуске «Дневника писателя» Достоевский, чье блестящее творческое взаимодействие с текстами Пушкина и Гоголя прекрасно документировано, спорит с критиком В. Г. Авсеенко, который обвинял Гоголя в том, что тот не обращался к потребностям интеллигенции и привил литературе больше интереса к художественным достоинствам, чем к «внутреннему содержанию»<sup>7</sup>. Автор дневника ответил с той резкостью, какой заслуживала примитивная эстетика Авсеенко: «...его [Гоголя. — У. Т.] «Женитьба», его «Мертвые души» — самые глубочайшие произведения, самые богатые внутренним содержанием, именно по выводимым в них художественным типам. Эти изображения, так сказать, почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли»<sup>8</sup>.

Однако даже в этой страстной апологии, где с высочайшей наглядностью проявляется неиссякаемая притягательность гоголевских текстов, можно почувствовать утрату связей и расчленение текста на элементы, поддающиеся использованию в новой ситуации («литературные типы»).

Другое присвоение романов Достоевский приписывает покровителю героя-повествователя в «Подростке». Это присвое-

ние — сентиментальное овеществляющее. Отрывок заслуживает того, чтобы быть процитированным, ибо запечатленная в нем ностальгия по прошедшей эпохе диаметрально противоположна романному миру «Евгения Онегина», «Героя нашего времени» и «Мертвых душ».

«Если бы я был русским романистом и имел талант, то непременно брал бы героев моих из русского родового дворянства, потому что лишь в одном этом типе культурных русских людей возможен хоть вид красивого порядка и красивого впечатления, столь необходимого в романе для изящного воздействия на читателя. <...> Еще Пушкин наметил сюжеты будущих романов своих в «Преданиях русского семейства», и поверьте, что тут действительно все, что у нас было доселе красивого. По крайней мере тут все, что было у нас хотя сколько-нибудь законченного. Я не потому говорю, что так уже безусловно согласен с правильностью и правдивостью красоты этой; но тут, например, уже были законченные формы чести и долга, чего, кроме дворянства, нигде на Руси не только нет законченного, но даже нигде и не начато. Я говорю как человек спокойный и ищущий спокойствия.

Так хороша ли эта честь и верен ли долг — это вопрос второй; но важнее для меня именно законченность форм и хоть какой-нибудь да порядок, и уже не предписанный, а самими наконец-то выжитый. Боже, да у нас именно важнее всего хоть какой-нибудь, да свой, наконец, порядок! В том заключалась надежда и, так сказать, отдых...»<sup>9</sup>.

Мы видели, и автор «Подрустка» это прекрасно знал, что Пушкин никогда не писал традиционных семейных романов, выработав вместо этого, как и Лермонтов, и Гоголь, открытую форму романного исследования, того, что отчаянно «спокойный» герой Достоевского называет «вопрос второй».

Разумеется, эти романы, как и другие произведения золотого века, удовлетворяют извечную потребность в красоте и порядке. Но вопросы, которые они затронули, битвы, в которых приняли участие, — о месте литературы в светской культуре, о роли личности в общественной жизни, о возможных преобразованиях общества — помогли этим романам удержать свою власть над последующими поколениями писателей и публики в другой культуре, где художественное совершенство редко бывало главной заботой автора.

Основной целью настоящего исследования было возродить эти вопросы и описать эти битвы, которые явились залогом их непререкаемой, хоть и по-разному трактуемой жизненности.

## ПРИМЕЧАНИЯ \*

### ВВЕДЕНИЕ

<sup>1</sup> *Кожин В. В.* К социологии русской литературы XVIII—XIX веков: (Проблема литературных направлений)//Литература и социология: Сб. статей. М., 1977. С. 167.

<sup>2</sup> *Cassirer E.* The Philosophy of The Enlightenment. Princeton, 1951. P. 294.

<sup>3</sup> По этому поводу см.: *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. Гл. 15 и 18.

<sup>4</sup> *Муравьев М. Н.* Предпочтение природного языка//Муравьев М. Н. Соч. Т. 2. СПб., 1847. С. 265; *Карамзин Н. М.* Отчего в России мало авторских талантов//Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964. С. 185—186; *Батюшков К. Н.* О влиянии легкой поэзии на язык//Батюшков К. Н. Соч.: В 3 т. Т. 2. СПб., 1886. С. 243.

<sup>5</sup> *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 187—188.

<sup>6</sup> *Welsh D. J.* Russian Comedy: 1765—1823. The Hague, 1966. P. 49—50.

<sup>7</sup> *Иезуитова Р. В.* Светская повесть//Русская повесть XIX века: История и проблематика жанра. Л., 1973. С. 170. Элизабет К. Шепард приводит поучительный формальный анализ подобных произведений в статье: The Society Tale and The Innovative Argument in Russian Prose Fiction on The 1830's//Russian literature. 1981. Vol. 10. P. 111—161.

<sup>8</sup> Наиболее подробно о возможностях романа см. в статье Бахтина «Слово в романе» (*Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72—233).

<sup>9</sup> См. в этой связи: *Якобсон Р., Тынянов Ю.* Проблемы изучения литературы и языка//Новый ЛЕФ. 1928. № 12; *Wellek R.* Theory and Aesthetics of The Prague School//Wellek R. Discriminations: Further Concepts of Criticism. New Haven, 1970. P. 291.; *Суровцев Ю. И.* Возможности и пределы социологического изучения искусства//Литература и социология. С. 7—51; *Ковский В. Е.* Социологические и эстетические критерии в критике//Там же. С. 52—82.

<sup>10</sup> О подобном взаимообогащении дисциплин см.: *Geertz C.* Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought//The American Scholar. 1980. Vol. 49 (Spring). P. 165—179.

<sup>11</sup> Важный вклад в разработку этой проблемы см. в кн.: *Цейтлин А. Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. Гл. 1; *Ледницкий В.* О прозе Пушкина//Новый журнал. 1949. № 21. С. 111—145; *Тамарченко Д. Е.* Из истории русского классического романа. М.; Л., 1961.

<sup>12</sup> О процессах формирования салонов в начале XX века см.: *Brooks J.* Russian Nationalism and Russian Literature: The Canonization of The Classics//Nation and Ideology: Essays in Honor of Wayne S. Vucinich. Boulder, 1981. P. 315—334.

---

\* Примечания для настоящего издания были значительно переработаны научным редактором (К. А. Кумпан), с согласия и при участии автора, в связи с иными традициями составления отечественного научного аппарата.

<sup>1</sup> Дополнительную информацию о роли семьи Лавалей в заговоре см.: *Вайнштейн А. Л., Павлова В. П.* Декабристы и салон Лаваль // Литературное наследие декабристов. Л., 1975. С. 165—194.

<sup>2</sup> Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961. Т. 3. М., 1959. С. 62. О дискуссии по поводу специфических значений термина «общество» в период, следующий непосредственно за анализируемым в наст. книге, см.: *Ripp V.* Turgenyev's Russia: From "Notes of a Hunter" to "Fathers and Sons". Ithaca, 1980. P. 98—100, 102—106.

<sup>3</sup> Слово "world" ("свет") в этом смысле употребляется в английском языке, начиная с Драйдена, без эпитета "fashionable" ("фешенебельный", "высший") вплоть до XIX века. Леди Мери Уортли Монтегю использовала его с эпитетом "great" — "большой". См. "le grand monde" в "The Compact Edition of The Oxford English Dictionary" (Oxford, 1971).

<sup>4</sup> *Riisanovsky N. V.* A Parting of Ways: Government and The Educated Public. 1801—1855. Oxford, 1976. P. 187.

<sup>5</sup> Иной принцип составления карты см. в статье: *Jameson F.* Ideology and Symbolic Action // Critical Inquiry. 1978. Vol. 5 (Winter). P. 417—422. О раннем употреблении термина «идеология» см.: *Kennedy E.* Ideology from Destutt de Tracy to Marx // Journal of The History of Ideas. 1979. Vol. 40 (July—Sept.). P. 353—368. Обзор изменения роли термина в теории общества см.: *Lichtheim G.* The Concept of Ideology // History and Theory. 1965. Vol. 4. P. 164—195.

<sup>6</sup> Слово «идеология» появляется в русских словарях в 1803 г. в значении «изучение идей», что напоминает определение Дестюта де Траси; *Бахтин М. М.* Слово о романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 84, 146—147, 169—170, 177; *Успенский Б.* Поэтика композиции: Структура художественного текста и топология композиционной формы. М., 1970. С. 16; последний приравнивает идеологический уровень к оценочному, понимая под «оценкой» «общую систему идейного мировосприятия».

<sup>7</sup> Доводы в пользу «непогрешимости» пролетариата и обзор «левых» понятий об идеологии см.: *Braybrooke D.* Ideology // The Encyclopaedia of Philosophy. Vol. 4. N. Y., 1972. P. 126; *Barthes R.* Mythologies. N. Y., 1972. P. 145—148; *Lichtheim G.* The Concept of Ideology. P. 176—177.

<sup>8</sup> *Маркс К.* Немецкая идеология // Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 3. М., 1955.

<sup>9</sup> *Солженицын А.* Архипелаг ГУЛАГ. 1918—1956: Опыт художественного исследования. Т. 1/2. Париж, 1973. С. 181.

<sup>10</sup> *Kabat G. C.* Ideology and Imagination: The Image of Society in Dostoevsky. N. Y., 1978. Фредрик Джеймсон идет дальше в психоаналитической интерпретации идеологии в своей книге: *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca, 1981. Chap. 3.

<sup>11</sup> *Гегель Г. В. Ф.* Философия истории // Гегель Г. Соч. Т. 8. М., 1935.

<sup>12</sup> О Марксе как повествователе см.: *White H.* Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore, 1973. Chap. 8; *Eagleton T.* Ideology. Fiction. Narrative // Social Text. 1979. Vol. 2 (Summer). P. 71—73; *Jameson F.* The Political Unconscious. P. 33; *Feuer L. S.* Ideology and The Ideologist. Oxford, 1975; последний рассматривает идеологию как «инвариантную структуру мифа», которая воплощена в Моисеевых скрижалях.

<sup>13</sup> *Волошинов В. Н.* Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. 2-е изд. Л., 1930. Цит. по репринту: *The Hague*, 1972. P. 71. Виноградов тоже связывает язык и идеологию, см. его

работы: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М., 1938. С. 188—191; *Виноградов В. В.* Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М., 1935. С. 349.

<sup>14</sup> *Barthes R.* Mythologies; *Бахтин М. М.* Слово в романе; *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни: (Бытовое поведение как историко-психологическая категория)//Литературное наследие декабристов; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры: («Происшествие в царстве теней, или Судьбина русского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва)//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975. С. 168—222 (Труды по русской и славянской филологии. Т. XXIV: Литературоведение).

<sup>15</sup> Основополагающие статьи Альтюссера по идеологии, отсылки к Лакану и к искусству можно найти в кн.: *Althusser L.* Lenin and Philosophy and Other Essays. N. Y., 1971. Здесь Альтюссер отходит от Марксовой якобы «немарксистской» теории идеологии (с. 158—160). Игнлтон же отходит от телеологических писаний Маркса, равно как и от его мысли о том, что идеология исчезнет вместе с классовым обществом, см. в его статье: Ideology. Fiction. Narrative. P. 72—75, 78.

<sup>16</sup> *Althusser L.* Letter on Art to André Daspre//Althusser L. Lenin and Philosophy. P. 223; *Macherey P. A.* Theory of Literary Production. London, 1978. P. 59 и т. д.; *Eagleton T.* Criticism and Ideology: A Study in Literary Theory. London, 1976. P. 15, 54, 81. Это, в свою очередь, заставляет вспомнить точку зрения Волошинова о том, что сложившиеся идеологические системы (т. е. общественная мораль, наука, религия) вступают во взаимодействие с «жизненной идеологией» (с. 92—93).

<sup>17</sup> *Macherey P. A.* Theory of Literary Production. P. 20, 52, 60, 64, 133, 195. Такая точка зрения ничуть не противоречит понятию Виктора Шкловского об «остранении» или идее Вольфганга Изера о «депрагматизации». См.: *Шкловский В.* Искусство как прием//Сборники по теории поэтического языка. Сб. 2. Пг., 1917. С. 3—14; *Iser W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, 1978. P. 61.

<sup>18</sup> *Eagleton T.* Criticism and Ideology. P. 85.

<sup>19</sup> *Trilling L.* Manners, Morals and The Novel//Trilling L. The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society. Garden City, 1953. P. 200.

<sup>20</sup> *Eagleton T.* Criticism and Ideology. P. 54—63. Об ошибках литературной социологии см.: *Sammons J. L.* Literary Sociology and Practical Criticism: An Inquiry. Bloomington, 1977. Chap. 2.

<sup>21</sup> *Riasanovsky N. V.* A Parting of Ways. P. VII. Тем не менее существенную помощь в определении дворянства и его ценностей оказывает работа: *Emmons T.* The Russian Landed Gentry and The Peasant Emancipation of 1861. Cambridge, 1968. P. 3—18, а также работа Ю. М. Лотмана «Очерк дворянского быта онегинской поры» (В кн.: *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарии. Л., 1980. С. 35—110). Две нижеследующие работы, авторы которых жалуются на отсутствие социальной истории этого периода и четкого определения его культурной элиты, также вносят значительный вклад в наше понимание особенностей русского дворянства послепетровской эпохи: *Raeff M.* Origins of The Russian Intelligentsia: The Eighteenth-Century Nobility. N. Y., 1966; *Corfino M.* Histoire et psychologie: À propos de la noblesse russe au XVIII-e siècle//Annales. 1967. Vol. 22 (Nov.—Dec.). P. 1163—1205. Надеюсь, мое понимание «идеологии светского общества» поможет разрешить некоторые из противоречий между этими двумя выдающимися историческими интерпретациями.

<sup>22</sup> *Карамзин Н. М.* Отчего в России мало авторских талантов//Карамзин Н. М. Избр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1964. С. 185.

<sup>23</sup> *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 17 т. М.; Л., 1937—1959. Т. VI. М.; Л., 1937. С. 22; *Жуковский В. А.* Писатель в обществе//Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. IX. С. 36; *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1937—1952. Т. I.



М., 1937. С. 103. В дальнейшем по мере возможности я буду давать ссылки на эти издания Пушкина и Гоголя в самом тексте, в скобках.

<sup>24</sup> <Макаров П. И.> Некоторые мысли издателей «Меркурия»//Московский Меркурий. 1803. Ч. I (Январь). С. 10.

<sup>25</sup> Жуковский В. А. Письмо из уезда к издателю//Вестник Европы. 1808. Т. 37. № 1. В частной беседе Стефен Л. Бэр сказал, что определение Жуковского скорее пиетистское, чем масонское, судя по его детерминистскому тону, хотя упор на самосовершенствование характерен, разумеется, и для масонства.

<sup>26</sup> Уваров С. С. Литературные воспоминания//Современник. 1851. Т. 27. Кн. 6. Разд. II. С. 40.

<sup>27</sup> Walicki A. A History of Russia Thought: From The Enlightenment to Marxism. Stanford, 1979. P. 53.

<sup>28</sup> Жуковский В. А. Писатель в обществе. С. 37.

<sup>29</sup> Ehrhard M. V. A. Joukovski et le préromantisme russe. Paris, 1938. P. 73.

<sup>30</sup> О том, что Аддисон и Стиль ориентировались на средний класс, см. в работах: Allen R. J. Introduction//Addison and Steel. Selection from "The Tatler" and "The Spectator". N. Y., 1957. P. X, XIV; Watt I. The Rise of The Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Harmondsworth, 1963. P. 54; Lewis C. S. Addison//Eighteenth Century English Literature: Modern Essays in Criticism. N. Y., 1959. P. 149—150.

<sup>31</sup> Карамзин Н. М. Приятные виды: надежды и желания нынешнего времени (писано в 1802 году)//Карамзин Н. М. Соч. СПб., 1848. Т. 3. С. 597. С признательностью упоминаю полезную статью А. Г. Кросса "N. M. Karamzin's "Messenger of Europe" ("Vestnik Evropy"): 1802—3" (см.: Forum for Modern Language Studies. 1969. Vol. 5 (January). P. 15), которая привлекла мое внимание к данной работе Карамзина. Столь же сложный образ русского дворянина см.: Некоторые черты из жизни Дениса Васильевича Давыдова//Давыдов Д. В. Соч. М., 1962. С. 37.

<sup>32</sup> Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. С. 148—188; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке... С. 247—254; Левин В. Д. Очерк стилистики русского литературного языка конца XVIII — начала XIX в.: (Лексика). М., 1964. С. 116—153. Работы о воплощении этого стиля в западной литературе: Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. Гл. 15; Brooks P. The Novel of Worldliness: Crébillon, Marivaux, Stendhal. Princeton, 1969; Barthes R. La Bruyère//Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964. P. 221—237; Бахтин М. М. Слово о романе. С. 192—193.

<sup>33</sup> Карамзин Н. М. Отчего в России мало авторских талантов//Карамзин Н. М. Избр. соч. Т. 2. С. 185.

<sup>34</sup> Карамзин Н. М. О любви к отечеству и народной гордости//Там же. С. 286.

<sup>35</sup> См.: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Споры о языке... С. 242—254.

<sup>36</sup> Пекарский П. П. История императорской Академии наук в Петербурге: В 2 т. СПб., 1870—1873. Т. 2. СПб., 1873. С. 270, 273.

<sup>37</sup> Сведения о распространении грамотности в России начала XIX в. см. во второй главе наст. работы.

<sup>38</sup> Макаров П. Критика на книгу под названием «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка...»//Московский Меркурий. 1803. Ч. IV (Декабрь). С. 175. По поводу презрения к «семинаристам» со стороны дворянства см.: Freeze G. L. The Russian Levites: Parish Clergy in The Eighteenth Century. Cambridge, Mass., 1977. P. 97.

<sup>39</sup> Rothe H. Russ. "vkus", "Geschmack"//Romanica Europaea et Americana: Festschrift für Harri Meier. 1980. Vol. 8 (Januar). Bonn, 1980. P. 493—504. Эта работа раскрывает семантическое расширение слова «вкус» в России XVIII века. О важности «вкуса» для культуры Просвещения см.: Gay P. The Discovery of Taste//The Enlightenment: An Interpretation. N. Y., 1969. Vol. 2. P. 290—318. О защите лин-

гвистических перемен, о вкусе как критерии оценки и о европеизации России см. речь Карамзина в Российской Академии 5 декабря 1818 года (*Карамзин Н. М.* Избр. соч. Т. 2. С. 233—242). Полезные наблюдения над природой моды см. в работах: *Lindenberger H. S.* On Fashion//Saul's Fall: A Critical Fiction. Baltimore, 1979. P. 107—110; *Braudel F.* Costume and Fashion//Civilization and Capitalism: Fifteenth to Eighteenth Centuries. Vol. I: The Structures of Everyday Life: The Limits of The Possible. N. Y., 1981. P. 311—333.

<sup>40</sup> *Вяземский П. А.* «Ревизор»: Комедия, соч. Н. Гоголя//Вяземский П. А. Соч.: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 153—154. Об оценке Гоголя Вяземским см. в кн.: *Fanger D.* The Creation of Nicolai Gogol. Cambridge, Mass., 1979. P. 41.

<sup>41</sup> О важности жестов для подобной культурной ситуации см.: *Swift J.* A Compleat Collection of Genteel and Ingenious Conversation//Swift J. Satires and Personal Writings. London, 1932. P. 199—201.

<sup>42</sup> *Todd III W. M.* The Familiar Letter as a Literary Genre in The Age of Pushkin. Princeton, 1976; *Лазарчук Р. М.* Дружеское письмо XVIII века как факт литературы: Дис. канд. филол. наук. Л., 1972.

<sup>43</sup> Замечание Мериме учитывается в работе Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского «Споры о языке» (с. 253). *Полевой Н. А.* <Рецензия на «Бориса Годунова»>//Московский телеграф. 1831. Т. 37. С. 246; Письмо Сен-Фовского к Пушкину от янв.—февр. 1834 г.//Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XV. С. 109—110.

<sup>44</sup> *Шишков А. С.* Речь при открытии Беседы//Чтение в «Беседе любителей русского слова». 1811. Т. 1. С. 42—43.

<sup>45</sup> Список галлицизмов у Шишкова и обзор французского влияния в русском языке см.: *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка. С. 160—173. В речи, которую Карамзин произнес в 1818 году в Российской Академии, президентом которой являлся Шишков, делается упор на то же самое: «Мы не хотим подражать иноземцам, но пишем, как они пишут, ибо живем, как они живут, читаем, что они читают, имеем те же образцы ума и вкуса...» (*Карамзин Н. М.* Избр. соч. Т. 2. С. 238).

<sup>46</sup> *Карамзин Н. М.* Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 97.

<sup>47</sup> *Левин В. Д.* Очерк стилистики... С. 115; *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Споры о языке... С. 180. Виноградов приводит более ранние примеры нападков на употребление канцелярского языка в литературе (Очерки по истории русского литературного языка. С. 137), но мы рассматриваем скорее преодоление канцелярского языка на его собственной территории.

<sup>48</sup> Упомянуто в статье: *Raeff M.* The Russian Autocracy and its Officials//Harvard Slavic Studies. 1957. Vol. 4. P. 80—81. Раефф приводит различия между малообразованными мелкими чиновниками и членами «общества», живо интересующимися литературой и философией (с. 86). Следует заметить, что трактовка Сперанского Толстым в «Войне и мире» учитывает эти различия: писатель показывает многообразие внеслужебных интересов Сперанского, его вкус к легкой французской поэзии и презрение к низшим чинам гражданской иерархии; но в то же время Толстой наделяет его топорными манерами, плохим французским языком и напыщенностью, свидетельствующими о низком происхождении.

<sup>49</sup> *Emmons T.* The Russian Landed Gentry. P. 7—11; *Meehan-Waters B.* Autocracy and Aristocracy: The Russian Service Elite of 1730. New Brunswick, 1982. См. также: *Raeff M.* The Origins of The Russian Intelligentsia. Chap. 3; *Orlovsky D. T.* Recent Studies on The Russian Bureaucracy//Russian Review. 1976. Vol. 35 (October). P. 448—467. Существовали, разумеется, допетровская знать и русские вольнодумцы начала XIX в., и не случайно деятели культуры, вроде Пушкина, подкрепляли идею независимости, возводя свое происхождение к этому классу.

<sup>50</sup> См. об этом в статье: *Flynn J. T.* The Universities, The Gentry, and The Russian Imperial Services//Canadian-American Slavic Studies. 1968. Vol. 2 (Winter). P. 486—503.

<sup>51</sup> *Pintner W. M.* The Social Characteristics of The Early Nineteenth-Century Russian Bureaucracy//Slavic Review. 1970. Vol. 29 (September). P. 420—443;  
*Lincoln W. B.* The Ministers of Nicholas I: A Brief Inquiry into Their Backgrounds and Service Careers//Russian Review. 1975. Vol. 34 (July). P. 308—323.

<sup>52</sup> *Monas S.* The Third Section: Police and Society in Russia under Nicholas I. Cambridge, Mass., 1961. P. 95—96.

<sup>53</sup> О мировоззренческом и личном отношении Карамзина к самодержавию см.: *Pipes R.* The Background and Growth of Karamzin's Political Ideas down to 1810//Karamzin's Memoir on Ancient and Modern Russia: A Translation and Analysis. Cambridge, Mass., 1959; *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Подвиг честного человека//Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972. С. 32—113.

<sup>54</sup> *Lednicki W.* Russia, Poland and The West: Essays in Literary and Cultural History. London, 1954. P. 196. Дуэль преследовалась по закону, однако этого можно было избежать при условии соблюдения должных предосторожностей (например, присутствие стоворчивого священника или врача). См. подробнее об этом в работах: *Pushkin A. S.* Eugene Onegin/Trans. and commentary by V. Nabokov. 4 vols. Princeton, 1975. P. 44; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 105.

<sup>55</sup> *Рашин А. Г.* Население России за 100 лет (1821—1913 г.): Статистические очерки. М., 1956. С. 119. Таблица Рашина не позволяет непосредственно сопоставить эти данные с данными за последующие годы.

<sup>56</sup> Там же. С. 128.

<sup>57</sup> *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 78—79.

<sup>58</sup> *Lincoln W. B.* The Daily Life of St.-Petersburg Officials in The Mid Nineteenth Century//Oxford Slavonic Papers. 1975. Vol. 8. P. 87—88.

<sup>59</sup> *Полевой Н.* Материалы по истории литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934. С. 279—280.

<sup>60</sup> *Freeze G.* The Russia Levites. P. 184. Термин «каста» принадлежит этому исследователю. В своей новой работе Грегори Фриз утверждает, что подобная ситуация сохранялась даже в XX веке, несмотря на формальное уничтожение (в 1869 г.) сословной системы; см.: *Freeze G.* The Parish Clergy in Nineteenth-Century Russia: Crisis, Reform, Counter-Reform. Princeton, 1983. P. 312, 388, 454.

<sup>61</sup> *Nichols R. L.* Orthodoxy and Russia's Enlightenment, 1762—1825//Russian Orthodoxy under The Old Regime. Minneapolis, 1978. P. 69—72. См. также: *McLean H.* Eugene Rudin//Literature and Society in Imperial Russia. Stanford, 1978. P. 264—266.

<sup>62</sup> *Freeze G.* The Russian Levites. P. 101. Однако, как явствует из примеров, манеры эти, усвоенные в семинарии, далеки от тех, которые позволяли попасть в светское общество.

<sup>63</sup> *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929. С. 76.

<sup>64</sup> Об этом увлечении старославянским языком см. классическую историю русских методистов: *Пыпин А. Н.* Российское Библейское общество: 1812—1826//Пыпин А. Н. Религиозные движения при Александре I. Пг., 1916. С. 119—120.

<sup>65</sup> Там же. С. 55, 66, 76—77, 80.

<sup>66</sup> *Pinkerton R.* Russia: or, Miscellaneous Observations on The Past and Present State of that Country and its Inhabitants. London, 1833. P. 359—360.

<sup>67</sup> *Goffman E.* Frame Analysis: An Essay on The Organization of Experience. N. Y., 1974. P. 496—559. Последующие труды Гоффмана на эту тему, вошедшие в его книгу "Forms of Talk" (Philadelphia, 1981) разрабатывают лингвистические аспекты такого подхода. См. также: *Гаспаров Б. М.* Устная речь как семиотический объект//Семантика номинации и семиотика устной речи: Лингвистическая се-

мантика и семиотика. Т. I. Тарту, 1978. С. 63—112; в работе приводится ряд важных сравнений между устной и письменной речью.

<sup>68</sup> См.: Словарь языка Пушкина. Т. 4. С. 186—190. Словарь И. И. Срезневского (Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1893—1912. Т. III. СПб., 1912. Стб. 417—420) не включает «замечание» или «остроумное замечание» в число многих возможных значений «слова» в русском языке допетровской эпохи.

<sup>69</sup> *Аксаков С. Т.* Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове//Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 5 т. М., 1966. Т. II. С. 270—273, 287.

<sup>70</sup> *Тынянов Ю. Н.* Ода как ораторский жанр//Тынянов Ю. Н. Архансты и новаторы. Л., 1929. С. 80—84.

<sup>71</sup> *Althusser L.* Lenin and Philosophy. P. 170—183.

<sup>72</sup> Письма митрополита Московского Филарета (в миру Василия Михайловича Дроздова) к родным от 1800-го до 1866-го года. М., 1882. С. 66 (Письмо № 61 от апреля 1805 г.).

<sup>73</sup> *Соловьев В. С.* Значение поэзии в стихотворениях Пушкина (1899)//Соловьев В. С. Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1901—1907. Т. VIII. СПб., 1903. С. 339. Подобные высказывания о Пушкине и его произведениях часто встречались на протяжении всего XIX века, хотя порой и облакались в более комплиментарную форму. Дань «всемирной отзывчивости» поэта в пушкинской речи Достоевского, произнесенной в 1880 г., несомненно, выдающийся тому пример (см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990. Т. XXVI. Л., 1983. С. 146—147).

<sup>74</sup> *Сенковский О. И.* (*Барон Брамбеус*). Собр. соч. Т. 5. СПб., 1858. С. 316—332.

<sup>75</sup> См., например, переводную статью «Об учтивости и хорошем тоне» (Вестник Европы. 1803. № 9 (Май). С. 25—26).

<sup>76</sup> *Жуковский В. А.* Писатель в обществе. С. 37; Goffman E. Frame Analysis. P. 508—510.

<sup>77</sup> *James W.* The Principles of Psychology. N. Y., 1980. Vol. I. P. 294.

<sup>78</sup> *Карамзин Н. М.* Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. С. 0138—0139 и 299. Письмо от 11 ноября 1820 г. Об "honnête homme" как культурном явлении см.: *Stanton D. C.* The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and The Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature. N. Y., 1980.

<sup>79</sup> *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. по подлинным делам Третьего отделения собств. Е. и. величества канцелярии. 2-е изд. СПб., 1909. С. 286.

<sup>80</sup> *Кошелев А. И.* Записки. 1812—1883. Berlin, 1884. Цит. по репринту: Newtonville. 1976. P. 68—69.

<sup>81</sup> *Кюхельбекер В. К.* Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 95—96.

<sup>82</sup> *Abrams M. H.* The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and The Critical tradition. N. Y., 1953. Цит. по репринту: N. Y., 1958. P. 84—88; *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М.; Л., 1964. С. 171. Здесь в качестве поэта, который начинает разрушать границы жанров, заменяя старую систему новой (в основе которой — единая личность лирического поэта), приведен Лермонтов.

<sup>83</sup> *Staël G. N. de.* Madame de Staël on Politics, Literature, and National Character. N. Y., 1965. P. 206.

<sup>84</sup> Об изображении «странного человека» в русской литературе начала XIX в. см.: *Удодов Б. Т. М.* Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973. С. 510—543.

<sup>85</sup> *Аксаков С. Т.* Воспоминания об Александре Семеновиче Шишкове. Т. II. С. 280—281.

<sup>86</sup> *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. С. 178.

<sup>87</sup> *Todd III W. M.* The Familiar Letter as a Literary Genre. Chap. 4.

<sup>88</sup> *Гинзбург Л. Я.* Вяземский//Вяземский П. А. Старая записная книжка. С. 45.

<sup>89</sup> *Вяземский П. А.* От переводчика//Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878—1896. Т. X. СПб., 1896. С. VII—IX.

<sup>90</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. Т. IX. М., 1982. С. 682 (Письмо к К. Д. Кавелину от 22 ноября 1847 г.). Указание на это высказывание Белинского я встретил в работе: *Jackson R. L.* The Art of Dostoevsky: Deliriums and Nocturnes. Princeton, 1981. P. 12.

<sup>91</sup> Об учтивости и хорошем тоне. С. 24, 29.

<sup>92</sup> *Карамзин Н. М.* Письмо к издателю//Карамзин Н. М. Избр. соч. Т. II. С. 176.

<sup>93</sup> *Жуковский В. А.* О критике//Жуковский В. А. Полн. собр. соч. Т. IX. С. 96.

<sup>94</sup> Вспомним, что П. Я. Чаадаев адресовал свои знаменитые «Философические письма» (1829) «даме».

<sup>95</sup> «Полярная звезда», изданная А. Бестужевым и К. Рылевым. М.; Л., 1960. С. 199—205. Другие произведения Корниловича о повседневной жизни и развлечениях XVIII в. см. в кн.: *Корнилович А. О.* Соч. и письма. М.; Л., 1957. Оценку Корниловича-историка см. в статье: *Серман И. З.* Александр Корнилович как историк и писатель//Литературное наследие декабристов. С. 142—164.

<sup>96</sup> Обширная литература о декабристах состоит большей частью из биографических исследований и анализа их идей. Библиографическую информацию см.: *Ченцов Н. М.* Восстание декабристов: Библиография. М.; Л., 1929; *Нечкина М. В.* Движение декабристов: Указатель литературы. 1928—1959. М., 1960; *Она же.* Движение декабристов: Указатель литературы. 1960—1976. М., 1983. Полезное собрание первоисточников см. в сборнике, изданном *Марком Раеффом*: The Decembrist Movement. Englewood Cliffs, 1966.

<sup>97</sup> Сведения об этих группировках см.: *Todd III W. M.* The Familiar Letter as a Literary Genre. Chap. 2. Appendix 1; *Томашевский Б.* Пушкин. Кн. 1. М.; Л., 1956. С. 193—222; *Базанов В. Г.* Вольное общество любителей российской словесности. Петрозаводск, 1949.

<sup>98</sup> *Базанов В. Г.* Вольное общество любителей российской словесности. С. 5—6.

<sup>99</sup> Об отношении Северного общества и его предшественников к институту дворянства см.: *Riasanovsky N. V.* A Parting of Ways. P. 82—100; *Walicki A.* History of Russian Thought. P. 57—70; *Mazour A.* The First Russian Revolution. P. 72—98; *Raeff M.* The Decembrists. P. 15, 29; *Ланда С. С.* О некоторых особенностях формирования революционной идеологии в России, 1816—1821//Пушкин и его время: Исследования и материалы. Л., 1962. Т. I. С. 67—71; *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни. С. 28—29, 71; *Лотман Ю. М.* П. А. Вяземский и движение декабристов//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. 1960. Вып. 98. С. 24—142.

<sup>100</sup> *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни. С. 62. В более раннем исследовании Лотман убедительно использует эти отказы как ключ к интерпретации авторской риторики в первой главе «Евгения Онегина» (*Лотман Ю. М.* К эволюции построения характеров в романе «Евгений Онегин»//Пушкин: Исследования и материалы. Т. III. М.; Л., 1960. С. 131—173).

<sup>101</sup> О важности римских моделей (век Сенеки, красноречие Цицерона) для развития образа *honnête homme* см.: *Stanton D. S.* The Aristocrat as Art. P. 15—17. Кроме того, декабристами были явственно выведены на передний план те элементы общественных обязанностей (восстановление справедливости, исцеление пороков общества), которые XVIII век добавил к варианту французского XVII века (Stanton. P. 9). Об использовании декабристами римских и более поздних героических моделей (напр., «Дон Карлос» Шиллера) см.: *Лотман Ю. М.* Декабрист в повседневной жизни. С. 39—47. Действительно, само представление декабристов о римской республике было окрашено современным европейским либерализмом, как на то указывает Ланда (см. в его статье: О некоторых особенностях революционной идеологии в России. 1816—1821. С. 102—105).

<sup>102</sup> *Raeff M.* The Decembrist Movement. P. 15.

<sup>103</sup> Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. 2-е изд. Л., 1979—1981. Т. IV. Л., 1981. С. 186. В дальнейшем ссылки на это издание в скобках будут приводиться в тексте.

<sup>104</sup> Сцена описана в мемуарах декабриста А. П. Беляева, которые цит. по кн.: Басина М. Я. Писатели-декабристы//Литературные памятные места Ленинграда. 2-е изд. Л., 1986. С. 136—137.

<sup>105</sup> Mazour A. The First Russian Revolution. P. 204.

<sup>106</sup> Щеголев П. Е. Декабристы. М.; Л., 1926. С. 200—201.

<sup>107</sup> Ræff M. The Decembrist Movement. P. 29; Riasanovsky N. V. A Parting of Ways. P. 100; Mazour A. The First Russian Revolution. P. 199, 271.

<sup>108</sup> Atkinson T. W. Travels in The Regions of The Upper and Lower Amoor and The Russian Acquisitions. N. Y., 1860. P. 379.

<sup>109</sup> Карамзин Н. М. Письма Н. М. Карамзина к князю П. А. Вяземскому. 1810—1826: (Из Остафьевского архива). СПб., 1897. С. 172. Подстрочное примечание к письму от 11 января 1826 г.

<sup>110</sup> Подробное исследование официальной идеологии можно найти в кн.: Riasanovsky N. V. Nicholas I and Official Nationality in Russia, 1825—1855. Berkeley, 1959. В книге Линкольна (Nicholas I: Emperor and Autocrat of All The Russias. Bloomington, 1978) развитие этой формулы анализируется на широком общественно-политическом фоне, и делается вывод, что существовал систематический план правления Николая I. Оба исследования снабжены ценной библиографией.

## II

### ИНСТИТУТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

<sup>1</sup> Это определение взято из кн.: Berger P. L. and Luckmann T. The Social Construction of Reality: A Treatise in The Sociology of Knowledge. Garden City, 1966.

<sup>2</sup> Brown E. J. Stankewich and his Moscow Circle: 1830—1840. Stanford, 1966. P. 10—12; Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass., 1979. P. 25—28; Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. Т. I. М., 1976. С. 613. Эти книги среди ряда других содержат впечатляющие примеры подобных жалоб и нападков.

<sup>3</sup> Как замечают Бергер и Лукманн, социология, т. е. вхождение индивида в установленный порядок, есть процесс, который никогда не является полным и до конца законченным (Berger P. L. and Luckmann T. The Social Construction of Reality. P. 137, 143—144, 148, 157).

<sup>4</sup> Levin H. Literature and Institution//Accent. 1945/46. Vol. 6. P. 159—168.

<sup>5</sup> Vosskamp W. Gattungen als literarisch-soziale Institutionen (Zu Problemen sozial - und funktions-geschichtlich orientierter Gattungstheorie und - historie)// Textsortenlehre - Gattungsgeschichte. Heidelberg, 1977. P. 27—42.

<sup>6</sup> Escarpit R. Sociology of Literature. 2nd ed. London, 1971.

<sup>7</sup> Duncan H. D. Language and Literature in Society: A Sociological Essay on Theory and Method. in The Interpretation of Linguistic Symbols with a Bibliographical Guide to The Sociology of Literature. Chicago, 1953. P. 58—74.

<sup>8</sup> Bürger P. Institution Kunst als literatursoziologische Kategorie: Skizze-einer Theorie des historischen Wandels der gesellschaftlichen Funktion der Literatur// Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte. 1977. N 1. P. 50—74. Важное практическое применение анализа Бюргера см. в его кн.: Theory of The Avant-Garde. Minneapolis, 1984.

<sup>9</sup> Williams R. The Sociology of Culture. N. Y., 1982. P. 33—36.

<sup>10</sup> Эйхенбаум Б. М. Мой современник: Словесность, наука, критика, смесь. Л., 1929. С. 84. Другие материалы о формалистском понимании литературы как института см.: Todd III W. M. Literature as an Institution: Fragments of a Formalist Theory//Russian Formalism: A Retrospective Glance. New Haven, 1985. P. 15—26.

<sup>11</sup> См., например: *Kermode F.* The Genesis of Secrecy: On The Interpretation of Narrative. Cambridge, Mass., 1979; *Culler J.* Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and The Study of Literature. Ithaca, 1975; *Culler J.* The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, 1981.

<sup>12</sup> *Habermas J.* Zur Logik der Sozialwissenschaften. Frankfurt, 1970. P. 287—288.

<sup>13</sup> *Ricoeur P.* The Model of The Text//Social Research. 1971. Vol. 38. P. 530—545.

<sup>14</sup> *Jakobson R.* Closing Statement: Linguistics and Poetics//Style in Language. N. Y., 1960. P. 353.

<sup>15</sup> Там же. С. 371. Роберт Сколс утверждает, что все шесть факторов могут стать множественными или удвоенными в тексте, отмеченном литературностью; см. в его статье: Towards a Semiotics of Literature//Critical Inquiry. 1977. Vol. 4 (Autumn) P. 109. Цветан Тодоров предлагает модель Бахтина, противоположную модели Якобсона, где нет «кода» или «контакта», предшествующих акту коммуникации, но считается, будто таковой происходит в самом высказывании и благодаря ему; см. в его кн.: *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique.* Paris, 1981. P. 86—88.

<sup>16</sup> Обобщение этих тем см.: *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978.

<sup>17</sup> *Morson G. S.* Dostoevsky's «Diary of a Writer» and The Traditions of Literary Utopia. Austin, 1981. P. 48—51.

<sup>18</sup> *Traugott E. C.* and *Pratt M. L.* Linguistics for Students of Literatur. N. Y., 1980. P. 109.

<sup>19</sup> *Jacobson R.* Linguistics and Poetics. P. 356; *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton, 1957. P. 79; *Barthes R.* From Work to Text//Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism. Ithaca, 1979. P. 73—81.

<sup>20</sup> *Kerman A. B.* The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society. Princeton, 1982. P. 29; исследователь предлагает сходное понимание «сдвигов парадигмы», обусловленных сменой институтов.

<sup>21</sup> О витальности полезных институциональных форм и их распространении в различных сферах жизни см.: *Burns E.* Theatricality: A Study of Convention in The Theater and in Social Life. N. Y., 1972. P. 35.

<sup>22</sup> *Курфев М. Н.* История русской книги в XIX веке. Л., 1927. С. 20. Подробное эмпирическое исследование русского издательского дела в XVIII в. (государственного и частного, провинциального и столичного) см.: *Marker G. J.* Publishing and The Formation of Reading Public in Eighteenth-Century Russia. Ph. D. diss. University of California. Berkeley, 1977.

<sup>23</sup> О возможностях для свободы внутри этой формы институализации см.: *Zumthor P.* From History to Poem, or The Paths of Pun: The Grands Rhetoriquers of Fifteenth-Century France//New Literary History. 1979. Vol. 10 (Winter) P. 245—246.

<sup>24</sup> *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века: Учебник для высших учебных заведений. М., 1939. С. 419.

<sup>25</sup> *Johnson S.* Johnson's Dictionary: A Modern Selection. N. Y., 1965. P. 167.

<sup>26</sup> Как отмечалось в исследовательской литературе, «пьянство было в ту пору не индивидуальным, а типовым явлением в быту литераторов» (*Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция: (Книжная лавка А. Ф. Смирдина). М., 1929. С. 137). Информацию об образе жизни значительных русских писателей XVIII века см. в статье: *Шашков С.* Литературный труд в России: (Исторический очерк)//Дело. 1876. Т. 8. С. 5—21. Пушкин называл Сумарокова «шутом всех тогдашних вельмож» (XI, 253). Удивительные примеры низкопоклонства представителей тогдашней словесности см.: *Nahirny V. C.* The Russian Intelligentsia: From Torment to Silence. New Brunswick, 1983. P. 36—41.

<sup>27</sup> Вяземский П. А. О Сумарокове // Лит. газ. 1830. 16 (28) мая. С. 222.

<sup>28</sup> Бенкендорф А. Х. Письмо к Пушкину от 11 декабря 1826 г. // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 313. Впоследствии было установлено, что Николай I высказал это замечание, опираясь на рапорт о драме Пушкина, написанный критиком-доносчиком Булгаринным (см.: Винокур Г. О. Кто был цензором «Бориса Годунова»? // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Т. I. М.; Л., 1936. С. 203—214).

<sup>29</sup> Сумароков заявляет в меморандуме, цитированном выше: «Я дворянин», «произошедший от знатных предков» (см. в статье: Вяземский П. А. О Сумарокове. С. 224). О Пушкине и знати см.: Mikkelson G. E. Pushkin and The History of The Russian Nobility. Ph. D. diss. University of Wisconsin. 1971.

<sup>30</sup> Гриц Т., Тренш В., Никитин М. Словесность и коммерция. С. 94—101. Большой частью нужда в таком покровительстве отпала, когда владельцы типографий перестали требовать с авторов полной платы до публикации их произведений; см.: Marker G. J. Publishing and The Formation of a Reading Public. P. 461.

<sup>31</sup> Таксономия видов покровительства и наблюдения за его пережитками в сфере рыночной экономики см.: Williams R. The Sociology of Culture. P. 38—44.

<sup>32</sup> Классификационное описание этих форм дружеских сообществ см. в формалистическом исследовании под ред. М. И. Аронсона и С. А. Рейсера «Литературные кружки и салоны» (Л., 1929). Здесь, а также в книге под ред. Н. Л. Бродского «Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века» (М.; Л., 1930) можно найти богатый материал, составленный из свидетельств современников.

<sup>33</sup> Об этом равенстве см. в заметках Мицкевича о русской литературной жизни 1820-х и 1830-х годов (Русский архив. 1873. № 10. С. 1064—1065), а также в книге Ж.-П. Сартра «Что есть литература?» (Qu'est-ce que la littérature? Paris, 1948. P. 111—113).

<sup>34</sup> Tinker C. B. The Salon and English Letters: Chapters on The Interrelation of Literature and Society in The Age of Johnson. N. Y., 1915. P. 170; автор книги отмечает, что эта игра была крайне популярна также и в Англии, и четырехтомное собрание буриме было издано в Бате в 1776 г. О буриме в России см.: Жихарев С. П. Записки современника. М.; Л., 1955. С. 33.

<sup>35</sup> Виктор Шкловский, говоря о XVIII столетии, попытался вывести таксономию посвящений (см. в его кн.: Матвей Комаров — житель города Москвы. Л., 1929. С. 34—35, 80—81), которую мы расширим: «инверсионная» (лубочная) литература адресовалась читателю, а «серьезное» творение — покровителю; литература же дружеских кружков адресовалась самым близким друзьям, хозяйке салона или собратьям-поэтам.

<sup>36</sup> Толстой Л. Н. Вступления, предисловия и варианты начала «Войны и мира» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928—1958. Т. XIII. М., 1949. С. 55.

<sup>37</sup> Примеры восприятия современниками Гоголя в этой традиции см.: Дашков Д. В. Письмо № 27 к П. А. Вяземскому (1820) // РГАЛИ. Ф. 193, оп. 1, ед. хр. 50; Смирнова А. О. Воспоминания. Письма. М., 1990. С. 402. Об отношении к Гоголю как к украинцу, чужаку в светском салоне см.: Письмо А. О. Смирновой Н. В. Гоголю от 3 ноября 1844 года // Русская старина. 1888. № 10. С. 133; Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. М., 1960. С. 60.

<sup>38</sup> Аронсон М. И. и Рейсер С. А. Литературные кружки и салоны. С. 301—306.

<sup>39</sup> Мерзляков А. Воспоминания о Федоре Федоровиче Иванове // Труды общества любителей российской словесности при Московском университете. 1817. Ч. 7. С. 102—104. Более подробную информацию о студенческих кружках начала XIX века см.: Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 63. Тарту, 1958. С. 18—76; Истрич В. М. Дружеское литературное общество // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 7. С. 80—144.



<sup>40</sup> См.: Аронсон М. И. и Рейсер С. А. Литературные кружки и салоны. С. 35—38. Невозможно, однако, принять тезис Аронсона о том, что кружки не обладали традициями.

<sup>41</sup> Лотман Ю. М. Андрей Сергеевич Кайсаров. С. 22, 40—42, 65—66. Оппозиция между философской серьезностью и модным легкомыслием коррелирует, как отмечает Линкольн, с различиями между Москвой и Петербургом; см.: *Lincoln W. B. Nicholas I: Emperor and Autocrat of all The Russias*. Bloomington, 1978. P. 255—257.

<sup>42</sup> Brown E. Stankevich and his Moscow Circle; автор разбирает легенды, сложившиеся вокруг имени Станкевича, и пытается найти «реальность», которую эти легенды претворили.

<sup>43</sup> Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 529 (Письмо А. Л. Баратынской; зима 1840).

<sup>44</sup> Кошелев А. И. Мои воспоминания об А. С. Хомякове//Русский архив. 1879. № 11. С. 266.

<sup>45</sup> Кошелев А. И. Записки (1812—1883 годы). Berlin, 1884. Цит. по репринту: Newtonville, 1976. P. 30.

<sup>46</sup> Об этом отрывке из романа см. в главе 3 наст. исследования. Стихотворения, упоминаемые в тексте, «Акафист Екатерине Николаевне Карамзиной» (1827) Пушкина и «Из альбома С. Н. Карамзиной» (1841) Лермонтова. Об обязательном преклонении перед хозяйкой салона см.: *Tinker C. B. The Salon and English Letters*. P. 27.

<sup>47</sup> Язвительное замечание принадлежит И. И. Панаеву (см.: *Панаев И. И. Литературные воспоминания*. М., 1988. С. 117); остальные материалы взяты из кн.: Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров: Дневник. 1853—1855. М., 1928. Ч. 1. С. 69—74.

<sup>48</sup> Об образовании в России начала XIX в. см.: *Hans N. A. History of Russian Educational Policy, 1701—1917*. N. Y., 1964; *Томашевский Б. В. Пушкин*. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 11—15; *Ehrhard M. V. A. Joukovski et le préromantisme russe*. Paris, 1938. P. 15—41; *Истрин В. М. Дружеское литературное общество*. С. 80—144; *Whittaker C. H. The Origins of Modern Russian Education: A Intellectual Biography of Count Sergei Uvarov, 1786—1885*. Dekalb, 1984.

<sup>49</sup> *Tinker C. B. The Salon and English Letters*. P. 25.

<sup>50</sup> *Lougee C. C. Le Paradis des Femmes: Women, Salons, and Social Stratification in Seventeenth-Century France*. Princeton, 1977. P. 52.

<sup>51</sup> Вяземский П. А. Несколько слов о полемике//Лит. газ. 1830. 18 (27) марта. С. 144.

<sup>52</sup> *Lougee C. C. Le Paradis des Femmes*. P. 212—213.

<sup>53</sup> *Жихарев С. П. Записки современника*. С. 427.

<sup>54</sup> Керн А. П. Воспоминания о Пушкине//Керн А. П. Воспоминания, дневники, переписка. М., 1974. С. 30. Говоря об этом салоне, мемуаристка цитирует его описание в 8-й главе «Евгения Онегина». Менее идиллическим образ Оленина предстает из биографии барона Дельвига, которого Оленин уволил с должности за визит к сосланному Пушкину.

<sup>55</sup> Биограф Вяземского сообщает нам, что Вяземский в 1820—1830-х гг. постоянно подчеркивал, что не имеет никаких классовых предрассудков; см.: *Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский: Жизнь и творчество*. Л., 1969. С. 328.

<sup>56</sup> Об эгалитарных настроениях Станкевича см.: *Brown E. Stankevich and his Moscow Circle*. P. 6, 7, 9, 42, 47, 53, 87, 89.

<sup>57</sup> См.: Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950. Т. 1. С. 256—257.

<sup>58</sup> Аронсон М. И. и Рейсер С. А. Литературные кружки и салоны. С. 286—287.

<sup>59</sup> *Rufus W. Mathewson, Jr. The Positive Hero in Russian Literature*. 2nd ed. Stanford. 1975. P. 21—23.

<sup>60</sup> Письмо Пушкина к Нащокину//Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XVI. С. 121; письмо Нащокина к Пушкину//Там же. С. 181.

<sup>61</sup> *Вяземский П. А.* Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1878—1896. Т. I. СПб., 1878. С. 268. Вяземский здесь говорит о статье Жуковского «Писатель в обществе».

<sup>62</sup> Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. С. 155—156, 199, 211, 300.

<sup>63</sup> *Вяземский П. А.* Статья по поводу Арзамасского журнала//«Арзамас» и «арзамасские» протоколы. Л., 1933. С. 239—242.

<sup>64</sup> *Лотман Ю. М. П. А. Вяземский и движение декабристов*//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 98. Тарту, 1960. С. 42, 112—114.

<sup>65</sup> По поводу этого предприятия см.: *Аронсон М. И. и Рейсер С. А.* Литературные кружки и салоны. С. 290.

<sup>66</sup> *Гиллельсон М. И. П. А. Вяземский.* С. 258.

<sup>67</sup> Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 239.

<sup>68</sup> Остафьевский архив кн. Вяземских. Т. 1—5. СПб., 1899—1913. Т. 2. СПб., 1899. С. 149.

<sup>69</sup> О ходатайствах Жуковского за писателей при дворе см.: *Ehrhard M. V. A. Joukovski.* P. 118—121. Блудов ходатайствовал перед Николаем I о продвижении по службе Кошелева (см.: *Кошелев А. И.* Записки. С. 23—26).

<sup>70</sup> О М. Ф. Орлове см.: *Боровой С. Я. М. Ф. Орлов и его литературное наследие*//Орлов М. Ф. Капиталиция Парижа. Политические сочинения. М., 1963. С. 269—313, а также «Былое и думы» Александра Герцена (часть 2). Об отношении правительства к славянофилам см.: *Riasanovsky N. V. A Parting of Ways: Government and The Educated Public, 1802—1855.* Oxford, 1976. P. 252—253.

<sup>71</sup> Всеподданнейшая записка, представленная государю императору Николаю I бывшим министром народного просвещения графом Уваровым в феврале 1847 года//Евреинов В. А. Гражданское чиновничество в России. СПб., 1887. С. 83. О том, как этот посетитель салонов приспособлял свое понимание просвещения к политике николаевского режима, см. в статье: *Whittaker C. H. The Ideology of Sergei Uvarov: An Interpretive Essay*//*Russian Review.* 1978. Vol. 37 (April). P. 170—171.

<sup>72</sup> Письмо А. Х. Бенкендорфа к А. С. Пушкину от 23 декабря 1826 г.//Пушкин. А. С. Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 315.

<sup>73</sup> *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература 1826—1855 гг. по подлинным делам Третьего отделения собств. Е. и величества канцелярии. 2-е изд. СПб., 1909. С. 19—27; *Lincoln W. B. The Ministers of Nicholas I*//*Russian Review.* 1975. Vol. 34 (July). P. 112—119. См. также: *Monas S. The Third Section: Police and Society under Nicholas I.* Cambridge, Mass., 1961. P. 92—99. Тем не менее притягательность кружков была так велика, что даже Бенкендорф одно время принадлежал к кружку: к масонской ложе, в которую входили также Чаадаев, декабрист Пестель и Грибоедов (*Лемке М.* Николаевские жандармы... С. 24).

<sup>74</sup> *Мельников П. И.* Воспоминания о Владимире Ивановиче Дале//Русский вестник. 1873. № 3. С. 310—311. Среди писателей были составитель словаря Даль и — короткое время — Иван Тургенев.

<sup>75</sup> *Лонгинов М. Н.* Заметки о Лермонтове//Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 156—157.

<sup>76</sup> *Вяземский П. А.* Записные книжки. 1813—1848. М., 1963. С. 298—299. Дальнейшее раскрытие этого отрывка и более подробные сведения о карьере Вяземского см.: *Riasanovsky N. V. A Parting of Ways.* P. 267—268. Общая история экономики этого периода тактично умалчивает о службе Вяземского, как и о службе двух других писателей, пристроившихся в это министерство, — Н. В. Кукольника и В. Г. Бенедиктова; см.: *Pintner W. M. Russian Economic Policy under Nicholas I.* Ithaca, 1967.

<sup>77</sup> Арнольд Ю. Воспоминания. Вып. 2. М., 1892. С. 201—202. Другие мемуаристы, например Д. В. Григорович (см. его: Литературные воспоминания. М., 1987. С. 100), возлагают вину за раскол на интеллектуалов и ищут повод вступить в драку. Так или иначе, а раскол совершился, и писатели превратились в маргинальную группу (интеллигенцию), а салоны (и вместе с ними светское общество) утратили свою согласующую функцию.

<sup>78</sup> *Погодин М. П.* Воспоминания о кн. Владимире Федоровиче Одоевском//В память о князе Владимире Федоровиче Одоевском. М., 1869. С. 57; *Соллогуб В. А.* Воспоминания о князе В. Ф. Одоевском//Там же. С. 90.

<sup>79</sup> *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. С. 116—117.

<sup>80</sup> *Иванов-Разумник Р. В.* Ив. Ив. Панаев//Панаев И. И. Литературные воспоминания. Л., 1928. С. XIII—XIV.

<sup>81</sup> *Панаев И. И.* Спальня светской женщины: (Эпизод из жизни поэта в обществе)//Панаев И. И. Первое полн. собр. соч.: В 6 т. СПб., 1888—1889. Т. I. СПб., 1888. С. 1—43.

<sup>82</sup> *Гиллельсон М. И.* Молодой Пушкин и Арзамасское братство. Л., 1974. С. 207—208.

<sup>83</sup> »Арзамас» и «арзамасские» протоколы. С. 242.

<sup>84</sup> *Кюхельбекер В.* О направлении нашей поэзии, особенно лирической, в последнее десятилетие//Мнемозина. 1824. Ч. 27. С. 29—44; статья включена в кн.: *Кюхельбекер В. К.* Путешествия. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 453—459.

<sup>85</sup> Там же. С. 307.

<sup>86</sup> Там же. С. 270.

<sup>87</sup> *Блочнова Е. М.* «Литературная газета» А. А. Дельвига и А. С. Пушкина. 1830—1831: Указатель содержания. М., 1966; *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. P. 39.

<sup>88</sup> *Шевырев С.* Взгляд на современное направление русской литературы//Москвитянин. 1842. Ч. 1. № 1. С. XXXII.

<sup>89</sup> *Вяземский П. А.* Письмо к А. И. Тургеневу от 26 января 1842 г.//Остафьевский архив кн. Вяземских: В 5 т. Т. III. СПб., 1899. С. 149.

<sup>90</sup> Об этих явлениях см.: *Meunieux A.* La Littérature et le métier d'écrivain en Russie avant Pouchkine. Paris, 1966; *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция; *Partheni K.* A Freedom of Expression in Eighteenth-Century Russia. The Hague, 1975.

<sup>91</sup> *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 175.

<sup>92</sup> Там же. С. 80, 86; *Куфаев М. Н.* История русской книги. С. 32; однако недавнее исследование Г. Дж. Маркера опровергает общепринятое мнение об обращении Новикова к массам; анализируя сохранившиеся подписные листы на книги и журналы Новикова, Маркер определил, что подавляющая часть (77%) читателей Новикова принадлежали к дворянству; см.: *Marker G. J.* Novikov's Readers//Modern Language Review. 1982. Vol. 77 (October). P. 900. Статистические данные, показывающие преобладание дворянства в подписных листах XVIII в., см.: *Marker G. J.* Publishing and The Formation of a Reading Public. P. 393.

<sup>93</sup> *Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение XVIII века. М., 1951. С. 507. См. также: *Светлов Л. Б.* Издательская деятельность Н. И. Новикова. М., 1946.

<sup>94</sup> *Гуковский Г. А.* Русская литература XVIII века. С. 297—303.

<sup>95</sup> *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 83.

<sup>96</sup> О журналистской конфронтации между Екатериной II и Новиковым см.: *Макогоненко Г. П.* Николай Новиков и русское просвещение. Гл. 4—6.

<sup>97</sup> *Riasanovsky N. V.* A Parting of Ways. P. 22—23. Статистические данные Маркера красноречиво подтверждают выводы об отсутствии «третьего сословия» в литературном процессе (см. примеч. 92).

<sup>98</sup> Северная пчела. 1833. 29 декабря. № 299. С. 1184. В том же духе трактуется это место статьи в кн.: *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 278.

<sup>99</sup> *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература... С. 246—252, 260—261, 286.

<sup>100</sup> Об этих проблемах см. в «Дневнике» А. В. Никитенко (Т. 1—3. М., 1955—1956), а также в кн.: *Monas S.* The Third Section; *Rudd C. A.* Eighting Words: Imperial Censorship and The Russian Press, 1804—1906. Toronto, 1982. Chap. 4—6.

<sup>101</sup> *Fanger D.* Gogol and his Reader // Literature and Society in Imperial Russia, 1800—1914. Stanford, 1978. P. 74—75; *Choldin M. T.* A Fence around The Empire: The Censorship of Foreign Books in Nineteenth-Century Russia. Ph. D. diss. University of Chicago. 1979; она сообщает, что многие писатели служили в Иностранном цензурном комитете (с. 35—37), но их влияние сделалось заметным только в конце 1850-х гг. (с. 56).

<sup>102</sup> *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. 1. С. 89. О нравственных принципах литературной жизни того времени (в частности, добросовестности критики) свидетельствует и болгаринское оправдание тем, что он на самом деле не читал романа (см.: *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература... С. 269).

<sup>103</sup> *Monas S.* The Third Section. P. 196.

<sup>104</sup> Издание «Московского телеграфа», которое я просматривал в Пушкинском доме, принадлежало библиографу М. Н. Лонгинову. Надпись на клеенном листе журнала (1834. Ч. 55, вклейка перед с. 506) на месте неблагоприятной рецензии на патристическую драму Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла», напечатание которой привело к закрытию журнала, стоит того, чтобы быть процитированной: «Одна грубая бессовестная придирка цензурного террора могла сделать из нее обвинительный акт, погубивший будущность и отравивший дни честного человека».

<sup>105</sup> *Brooks J.* Readers and Reading at The End of The Tsarist Era // Literature and Society in Imperial Russia. P. 120—123; Шкловский отмечает, что подобная индустрия процветала еще в 1917 г.; см. в кн.: *Шкловский В.* Матвей Комаров... С. 16.

<sup>106</sup> См. значение этого слова в издании: *Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961. Т. 2. М., 1957. С. 510.*

<sup>107</sup> *Батюшков К. Н.* Соч.: В 3 т. СПб., 1885—1887. Т. II. СПб., 1886. С. 24. Производителям подобной продукции, как и современным советским писателям, на самом деле платили за печатный лист.

<sup>108</sup> Об исторических вариациях значимости имени автора см.: *Foucault M.* What Is an Author? // Textual Strategies. P. 145—148; *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. 1. С. 229. Научный анализ провинциального круга чтения той поры, подтверждающий типичность списка Татьяны, см.: *Блом А. В.* Массовое чтение в русской провинции конца XVIII — первой четверти XIX в. // Труды Ленингр. ин-та культуры им. Н. К. Крупской. Т. 25: История русского читателя. Ч. 1. Л., 1973. С. 37—57.

<sup>109</sup> *Pushkin A. S.* Eugene Onegin. 4 vols. Princeton, 1975. Vol. 2. P. 514. О неблагоприятных действиях популярных издательств см.: *Шкловский В.* Матвей Комаров... С. 44.

<sup>110</sup> Литературные листки. 1824. 3 марта. № 4. С. 148—149.

<sup>111</sup> *Булгарин Ф. В.* Журнальные заметки // Северная пчела. 1834. 15 января. № 11. С. 43.

<sup>112</sup> Об истории альманахов см.: *Mersereau J. Jr.* Baron Delvig's «Northern Flowers», 1825—1832: Literary Almanach of The Puchkin Pleiad. Carbondale, 1967. P. 7—25; *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 188—208; *Вацуро В. Э.* «Северные цветы»: История альманаха Дельвига — Пушкина. М., 1978.

<sup>113</sup> Аониды. М., 1797. Т. 2. С. IX—X.

<sup>114</sup> *Mersereau J.* Baron Delvig's «Northern Flowers». P. 9—15.

<sup>115</sup> Пушкин А. С. <Об альманахе «Северная лира»> (1827). Пресловутый альманах издавался С. Е. Раичем, чья щепетильность не позволяла ему продавать свои собственные стихи, но допускала издание альманахов. Об этом непрофессиональном отношении Раича к литературному труду см.: Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. Л., 1930. С. 127—130.

<sup>116</sup> Пушкин А. С. О прозе (1822)//Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XI. С. 18—19. Джоан Набет Стивенсон, тем не менее, убедительно доказывает, что Гоголь использовал композиционную структуру альманаха, особенно его фрагментарность, для своего сборника «Арабески» (Stevenson J. N. Literary and Cultural Patterns in Gogol's «Arabeski». Ph. D. diss. Stanford University. 1984. Chap. 2.

<sup>117</sup> Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 82; Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 36.

<sup>118</sup> Исследователи отмечали, что средний правительственный чиновник зарабатывал 60—80 рублей в месяц, чиновник низкого ранга, вроде гоголевского Акакия Акакиевича, должен был существовать на 33 рубля; см. в кн.: Гриц Т., Тренни В. и Никитин М. Словесность и коммерция. С. 119; Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 19. См. также: Lincoln W. B. In The Vanguard of Reform: Russia's Enlightened Bureaucrats, 1825—1861. Dekalb, 1982. P. 20—21.

<sup>119</sup> Гнедич оставил себе 13 000 рублей, отдав Батюшкову всего 2000 (Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 32). Так же хорошо пошли дела Гнедича с «Кавказским пленником» Пушкина: он заработал 5000 рублей, поэт — 500 рублей и бесплатный экземпляр (см.: Там же. С. 40). Оба поэта, разумеется, в учтивых письмах изысканно поблагодарили Гнедича за труды.

<sup>120</sup> О затратах на издание см.: Куфаев М. Н. История русской книги. С. 135; Гессен С. Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 21—22.

<sup>121</sup> О британской издательской индустрии того периода см.: Sutherland J. A. Victorian Novelists and Publishers. Chicago, 1976. Chap. 1—3.

<sup>122</sup> Полевой Н. Разговор после бесед с литераторами//Новый живописец общества и литературы. Ч. 5. М., 1832. С. 55—56.

<sup>123</sup> Булгарин Ф. В. Краткий разговор о обширном предмете//Булгарин Ф. В. Соч. Ч. II. СПб., 1830. С. 241.

<sup>124</sup> См. об этом в мемуарах Анненкова «Замечательное десятилетие» (Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1983. С. 130). О злобных склоках между Сенковским, Булгариным, Гречем и Н. Полевым см.: Каверин В. А. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М., 1966. С. 81—120.

<sup>125</sup> Куфаев М. Н. История русской книги. С. 140.

<sup>126</sup> Гриц Т., Тренни В. и Никитин М. Словесность и коммерция. С. 28, 224, 239.

<sup>127</sup> Пушкин, например, упоминал иногда массовую литературу в своих сочинениях, хуля своих противников или характеризуя произведения низкого художественного уровня, но в его библиотеке, состоявшей из 4000 томов, она фактически не была представлена (Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина: Библиографическое описание. СПб., 1910); там были всего лишь один «Письмовник» (1829), одно подражание «Выжигину» Орлова, два старых песенника и сборник сказок. Многие произведения самого Пушкина были присвоены любочными издателями — стихи, поэмы, — но Пушкин игнорировал это, хотя возмущался, когда его рукописи незаконно попадали к издателю, работавшему для более избранной публики (см.: Куфаев М. Н. История русской книги. С. 144).

<sup>128</sup> Статистические данные, к которым я обращусь позже, за этот период привести нелегко. Незамысловатый анализ — на основании исследования нескольких биографических словарей — указывает, что 71,3% из 92 писателей, рожденных между 1750 и 1799 годами, принадлежали к знати; из 120 писателей, рожденных между 1800 и 1825 годами, — 70,9% (Nahorny V. C. The Russian Intelligentsia. P. 27—28).

<sup>129</sup> Многие из них уже были написаны: *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. С. 167—169, 186—201; *Еремич М. П.* Пушкин-публицист. 2-е изд. М., 1976. Гл. 3. Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. Ч. III; *Гиллиус В. В.* Пушкин в борьбе с Булгариным в 1830—1831 гг. // Временник Пушкинской комиссии. Т. 6. М.; Л., 1941. С. 235—255; *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. P. 30—44; *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Подвиг честного человека // Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Из истории книги и прессы пушкинской поры. М., 1972. С. 32—113; *Rothe H.* Karamzin and his Heritage: History of a Legend // Essays on Karamzin: Russian Man-of-Letters, Political Thinker, Historian, 1766—1826. The Hague, 1975. P. 148—190; *Gleason A.* European and Muscovite: Ivan Kireevsky and The Origins of Slavophilism. Cambridge, Mass., 1972. P. 45—74.

<sup>130</sup> *Пушман А. С.* Полн. собр. соч. Т. XI. С. 120. Иван Киреевский представил это в более диалектическом виде: «Кажется, он [Карамзин. — У. Т.] воспитан был для своей публики и публика для него» (*Киреевский И. В.* Обзорные русской словесности за 1829 год // Киреевский И. В. Полн. собр. соч.: В 2 т. Т. II. М., 1911. С. 16—17.

<sup>131</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. XIII. С. 61, 266—267.

<sup>132</sup> *Шевырев С. П.* Взгляд на современную русскую литературу. Статья вторая: Сторона светлая // Москвитянин. 1842. № 3. С. 155—173.

<sup>133</sup> *Пушкин А. С.* Отрывки из писем, мысли и замечания. (Т. XI. С. 57). Этот отрывок был впервые опубликован в альманахе «Северные цветы» в 1828 г.

<sup>134</sup> *Григ Н.* <Некролог Н. М. Карамзина> // Северная пчела. 1826. 29 мая. № 64. С. [3—4].

<sup>135</sup> *Mikkelsen G. E.* Pushkin and The History of The Russian Nobility. P. 117 и след.

<sup>136</sup> *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература... С. 239—240. Доносы Булгарина в Третье отделение на его главных соперников неизменно связывали их со светским обществом, в котором Булгарин видел почву для «непатриотической» деятельности (подразумевалась деятельность декабристов).

<sup>137</sup> *Дельвиц А.* Рецензия на «Дмитрия Самозванца» Булгарина // Лит. газ. 1830. 7 марта. № 14. С. 113.

<sup>138</sup> Впервые опубликованные в альманахе «Альбом северных муз на 1828 г.», эти короткие мемуары переиздавались во всех последующих собраниях сочинений Булгарина.

<sup>139</sup> См. об этом: *Пушкин А. С.* Письмо к Дельвицу от 31 июля 1827 г. (Т. XIII. С. 334—335). Оценка Дмитриева приведена в кн.: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Подвиг честного человека. С. 86—87. Карамзин высоко ценил то, как сам Дмитриев владел светским стилем.

<sup>140</sup> См. по этому поводу перепалку между Ранчем и Вяземским (1830): *Гиллельсон М. И.* П. А. Вяземский. С. 195. Здесь «аристократизм» подразумевает, что литературная ситуация управляется узким кругом самозванцев. Карамзин сам критиковал такую разновидность аристократизма, противопоставляя происхождение и чины — таланту и просвещению: «Слава Богу! Нигде уже благородные не думают, что пыльный генеалогический свиток есть право быть невеждою и занимать важнейшие места в государственном порядке» (*Карамзин Н. М.* Соч. Т. 3. СПб., 1848. С. 343).

<sup>141</sup> См.: *Fanger D.* The Creation of Nicolai Gogol. P. 31. О русских плутовских и «морально-сатирических» романах см.: *Striedter J.* Der Schelmenroman in Russland: Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'. Berlin, 1961; *Переверзев В. Ф.* У истоков русского реалистического романа. М., 1965. С. 7—113.

<sup>142</sup> Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. С. 310—311.

<sup>143</sup> Подписка на «Северную пчелу» стоила значительную сумму: 50 рублей в год (см.: *Гессен С.* Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 19).

<sup>144</sup> Показателем того, что Булгарин успешно осуществил синтез, является имя царя на подписном листе «Петра Выжигина» и бриллиантовое кольцо, которое получил Булгарин (см.: *Лемке М.* Николаевские жандармы и литература... С. 274—275). В то же время он не забыл поблагодарить публику за поддержку. На короткое время Булгарин соединил отношения «писатель — читатель», характерные соответственно для системы покровительства и для лубочной торговли.

В частной беседе Дональд Фэнгер указал мне, что такой же опыт можно усмотреть в книге А. А. Бестужева «Поездка в Ревель» (СПб., 1821). На титульном листе этого коммерческого издания Бестужев не только старательно указывает свое членство в двух дружеских ассоциациях, но и отмечает, что эти ассоциации «получили императорское одобрение». Как гласит русская пословица, «и овцы целы, и волки сыты».

<sup>145</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 264.

<sup>146</sup> Сравнения затруднены из-за неполноты статистических данных. Первый тираж «Ивана Выжигина» был распродан за 7 дней; согласно Гречу, за два года было продано 7000 экземпляров (см.: *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 227). Согласно Гессену, Пушкин заработал 25 000 рублей за отдельные главы «Евгения Онегина» и 12 000 рублей за первое полное издание (см.: *Гессен С.* Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 100). Куфаев сообщает, что второе (1837) издание было напечатано тиражом 5000 экземпляров, который разошелся очень быстро, принеся Пушкину 3000 рублей (см.: *Куфаев М. Н.* История русской книги. С. 135). Эти триумфы, однако, бледнеют по сравнению с успехом, каким начинает пользоваться английский роман как возведенное в ранг института литературное предприятие, поддерживаемое залоговыми библиотеками, издательскими фирмами и стабильными рыночными отношениями. Об этом см.: *Sutherland A.* Victorian Novelists and Publishers.

<sup>147</sup> *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. Т. II. М.; Л., 1964. С. 176. Карамзин, однако, охотно писал о ранней русской литературе, стараясь познакомить русских читателей с прошлым их страны.

<sup>148</sup> Здесь Пушкин вынужден был признать некий элемент «аристократической гордости» (XI, 168). «Писатели, известные у нас под именем аристократов, ввели обыкновение, весьма вредное литературе, — сетует он, — не отвечать на критики» (XI, 193). Типично, что Пушкин предлагает заменить эту социолитературную норму другой, перенесенной из общественной жизни иной европейской культуры: «Английский лорд равно не отказывается и от поединка на кухенрейтерских пистолетах с учтивым джентльменом и от кулачного боя с пьяным конюхом» (XI, 168).

<sup>149</sup> Т. Гриц, В. Тренин и М. Никитин, говоря о первой проблеме, не упоминают вторую (см. в их кн.: Словесность и коммерция. С. 179).

<sup>150</sup> *Гоголь Н. В.* О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 г. (VIII, 175).

<sup>151</sup> *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. Гл. 7—10; *Смирнов-Сокольский Н. П.* Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М., 1957.

<sup>152</sup> *Белинский В. Г.* Литературные мечтания//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. I. С. 121.

<sup>153</sup> *Гессен С.* Книгоиздатель Александр Пушкин. С. 111; *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 247—250.

<sup>154</sup> *Найдим Э. Э.* «Герой нашего времени» в русской критике//Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962. С. 168—169. По другой версии, взятку дала любящая бабушка Лермонтова (см. там же).

<sup>155</sup> *Белинский В. Г.* Несколько слов о «Современнике»//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. I. С. 489.

<sup>156</sup> Северная пчела. 1834. 30 декабря. № 300. С. 1187; *Шевырев С. П.* Словесность и торговля//Московский наблюдатель. 1835. Ч. I. С. 24; Гоголь и Белинский также отмечали, что Смирдин не играл никакой интеллектуальной роли в «Библиотеке для чтения».

<sup>157</sup> *Куфаев М. Н.* История русской книги. С. 131. Как показатель расстояния между Пушкиным и Смирдным см. презрительную реплику поэта о языке книготорговца, приведенную в I главе настоящего исследования. О тесной связи издателей с авторами в развивающейся европейской «республике слова» см.: *Eisenstein E.* The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe. Cambridge, 1979. P. 139—140, 154—155.

<sup>158</sup> Авторы неоднократно цитируемой монографии явно преувеличивают масовость публики, которой были доступны издания Смирдина (см.: *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 241).

<sup>159</sup> *Там же.* С. 238.

<sup>160</sup> *Куфаев М. Н.* История русской книги. С. 130; Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. С. 326.

<sup>161</sup> Белинский упоминает, что произведения Батюшкова стоили 15 рублей (*Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 381). К концу века подобный том мог стоить копеек 30. О книжной торговле конца XIX в. см.: *Brooks J.* Readers and Reading at The End of The Tsarist Era//Literature and Society in Imperial Russia. P. 97—150. Только в конце 1840-х годов Смирдин тоже начал публиковать по умеренным ценам выдающиеся произведения русской классики, но эти годы выходят за рамки нашего исследования.

<sup>162</sup> О подобной скрытой практике см.: *Fanger D.* Gogol and his Reader. P. 83; *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 227.

<sup>163</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 263. Точку зрения Белинского поддержал С. Шашков (см. указанную выше его статью: Литературный труд в России. С. 26—28).

<sup>164</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 165; *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 226, 263; *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. Т. XII. С. 96.

<sup>165</sup> *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 165; *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 227; письмо Пушкина к М. П. Погодину от 11 июля 1832 г.//Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. XV. С. 27.

<sup>166</sup> *Гриц Т., Тренин В. и Никитин М.* Словесность и коммерция. С. 300. Такой синкретизм отличает этот журнал от «толстых журналов» 1840—1880-х гг., отмеченных более строгим идеологическим единообразием, преобладанием прозы над стихами и сильной литературной критикой. Это плодотворное различие между типами журналов проводит Роберт Магуайр в кн.: *Maguire R.* Red Virgin Soil: Soviet Literature of The 1920's. Princeton, 1968, P. 44.

<sup>167</sup> Гоголь (см.: Полн. собр. соч. Т. VIII. С. 166—167), например, сразу отметил критическую направленность московских журналов.

<sup>168</sup> *Шевырев С. П.* Словесность и торговля. С. 3, 18—19, 25—27.

<sup>169</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 263—264.

<sup>169a</sup> Таким образом представлено дело в статье Белинского 1842 года (см.: *Там же.* Т. 5. С. 329). На самом деле «Нос» был отвергнут за «тривиальность», а эпитет «грязный» относился к «Ревизору».

<sup>170</sup> *Шевырев С.* <Рецензия на «Миргород» Гоголя> //Московский наблюдатель. 1835. Март. Кн. I. С. 402—403.

<sup>171</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. I. С. 263—264.

<sup>172</sup> *Там же.* Т. I. С. 241. Здесь, однако, следует заметить, что многие из изменений Сенковского являлись просто хорошей редакторской практикой (до сих пор неизвестной в России, за исключением соавторства в дружеских кружках) и что среди современников у него помимо критиков имелись и защитники. Хорошо обоснованную современную точку зрения см.: *Pedrotti L.* Józef-Julian Sękowski: The Genesis of a Literary Alien. Berkeley, 1965, а также: *Каверин В. А.* Барон Брамбеус.



- <sup>173</sup> *Белинский В. Г. Собр. соч. Т. I. С. 245—246.*
- <sup>174</sup> *Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. С. 332.*
- <sup>175</sup> *Библиотека для чтения. 1834. Т. I. Отд. «Критика». С. 36—38.*
- <sup>176</sup> Ср., например, точку зрения Белинского о том, что в критике теория должна соответствовать практике (см.: *Белинский В. Г. Собр. соч. Т. I. С. 259*).
- <sup>177</sup> *Библиотека для чтения. 1834. Т. I. Отд. «Критика». С. 1.*
- <sup>178</sup> *Каверин В. А. Барон Брамбеус. С. 141.*
- <sup>179</sup> См.: *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. P. 76.* Такое наблюдение имеет у В. В. Гиппиуса (см. статью «Творческий путь Гоголя» в его кн.: *От Пушкина до Блока. М.; Л., 1966. С. 113*).
- <sup>180</sup> *Богданов И. М. Грамотность и образование в дореволюционной России и в СССР. М., 1964. С. 20.* Роберт Магуайр считает, что более 90% населения было в то время неграмотным (см.: *Maguire R. Red Virgin Soil. P. 36*).
- <sup>181</sup> *Рашин А. Г. Грамотность и народное образование в России в XIX и начале XX в. // Ист. зап. 1951. Т. 37. С. 50—52.*
- <sup>182</sup> *Веселовский Б. Б. История земства за 40 лет. СПб., 1909. Т. I. С. 448—449.*
- <sup>183</sup> *Рашин А. Г. Грамотность и народное образование... С. 53.* Сюда не вошли данные по университету в Финляндии. К 1848 г. число студентов достигло 4566, и университеты смогли сделать «рассадником оппозиции правительству» (см.: *Alston P. L. Education and The State Tsarist Russia. Stanford, 1969. P. 36—37*). Дальнейшую информацию о расширении круга образованной публики в России в 1840—1850-е гг. см.: *Лейкина-Свирская В. П. Формирование разночинской интеллигенции в России в 40-х годах XIX в. // История СССР. 1958. № 1 (Январь—февраль). С. 83—104.*
- <sup>184</sup> *Рашин А. Г. Грамотность и народное образование... С. 72.*
- <sup>185</sup> *Org W. J. (Father). The Writer's Audience Is Always a Fiction // PMLA. 1975. N 90 (January). P. 9—21.*
- <sup>186</sup> Анализ этих «метапоэтических» стихотворений см. в кн.: *Erllich V. The Double Image: Concepts of The Poet in Slavic Literatures. Baltimore, 1964. P. 16—37.*
- <sup>187</sup> *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. P. 71.* Фэнгер упоминает также мнение Киреевского о русской публике как о полуобразованной толпе, больше озабоченной уместностью, нежели красотой. Пушкин, как мы увидим в следующей главе, искал читателя, способного приписать произведению искусства несколько функций.
- <sup>188</sup> *Надеждин Н. Здравый смысл и Барон Брамбеус // Телескоп. 1834. Т. 21. С. 329—330.*
- <sup>189</sup> *Белинский В. Г. Нечто о ничем // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. I. С. 228.*
- <sup>190</sup> *Там же. С. 229.*
- <sup>191</sup> *Белинский В. Г. Русская литература в 1840 году // Белинский В. Г. Собр. соч. Т. III. С. 195—196, 198.*
- <sup>192</sup> Доносы Булгарина — тонкие наблюдения, первые образцы социологии литературы — характеризовали читателей журнала Белинского «Отечественные записки» как «разорившееся и развратное дворянство, безрассудное юношество и огромный класс, ежедневно умножающийся, людей, которым нечего терять... кантонисты, семинаристы, дети бедных чиновников и проч...» (*Лемке М. Николаевские жандармы и литература... С. 303*). Куфяев сообщает, что провинциальные книгопродавцы заказывали книги, ориентируясь на обзоры Белинского (см.: *Куфяев М. Н. История русской книги. С. 122*). Об этой новой интеллигенции см.: *Gleason A. Young Russia: The Genesis of Russian Radicalism in The 1860's. N. Y., 1980; Nahorny V. C. The Russian Intelligentsia. Chap. 5—6.*
- <sup>193</sup> *Barthes R. S/Z: An Essay. N. Y., 1974. P. 4.*
- <sup>194</sup> Жанр письма к издателю собственного журнала был достаточно обычен в русской журналистике начала XIX века. Он вводил в журнал многоголосие (или

иллюзию его) и служил приемом, который позволял изложить читателям программу журнала, не впадая при этом в проповеднический тон.

<sup>196</sup> Степанов Н. Л. «Современник» // Очерки по истории русской журналистики и критики. Т. I. С. 408—409.

### III

#### «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»: РОМАН ЖИЗНИ

<sup>1</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. Т. VI. М., 1981. С. 425.

<sup>2</sup> Посвящение появилось взамен стихотворения, предварявшего первое издание 1-й главы, — «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824). В этой поэме также приветствуется процесс синтеза: книгопродавец убеждает поэта, что торговля и вдохновение не столь уж несовместимы.

<sup>3</sup> Разрабатывая такой подход к использованию Пушкиным условностей, я нашел много полезных сведений в работах: *Gombrich E. H.* Art and Illusion: A Study in The Psychology of Pictorial Representation. Princeton, 1960; *Lewis D. K.* Convention: A Philosophical Study. Cambridge, Mass., 1969; *Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1971; *Burns E.* Theatricality: A Study of Convention in The Theater and Social Life. N. Y., 1972. Два последних выпуска "New Literary History" [1981. N 13 (Autumn); 1983. N 14 (Winter)] содержат ценное развитие этих теорий без каких-либо особых отклонений от них.

<sup>4</sup> *Стилман Л.* Проблемы литературных жанров и традиций в «Евгении Онегине» Пушкина // American Contributions to The Fourth International Congress of Slavists: Moscow, September, 1958. The Hague, 1958. P. 329. Настоящая глава отклоняется от главного направления статьи Стильмана тем, что рассматривает «творческий процесс» в большей связи с понятиями институтов и идеологии.

<sup>5</sup> *Gombrich E. H.* Art and Illusion. P. 236. Что касается литературных текстов, то Вольфганг Изер утверждал, что, поскольку восприятие литературы основано на мыслительном, а не на зрительном акте, читатели могут «наблюдать» самих себя в процессе переживания иллюзии: *Iser W.* The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response. Baltimore, 1978. P. 189.

<sup>6</sup> Из исследований такого толка наиболее показательным остается работа Д. Д. Благой «Социология творчества Пушкина: Этюды» (2-е изд. М., 1931. Гл. 4). Благой использует черновики там, где окончательный вариант расходится с его точкой зрения, и обращается к Пушкину 1830-х гг. тогда, когда тот, который писал «Евгения Онегина», оказывается недостаточно исторически и классово сознательным (в чем признается и сам ученый). Благой тем не менее старается избегать того, что сам он называет социологическим «кальвинизмом» (с. 39), обнаруживая случай, когда сознание Пушкина и его социальный статус противоречили друг другу (с. 42, 121, 155). Г. А. Гуковский в книге «Пушкин и проблемы реалистического стиля» (М., 1957. Гл. 3) при прочтении романа исключает автора-повествователя из сюжетной линии, хотя и считает его самым обаятельным образом в романе (с. 241). Гуковский делает из Пушкина предшественника Чернышевского (с. 172) в разработке концепции социального детерминизма. Читая роман как нелицеприятный комментарий к «светскому» извращению русской культуры и карикатуру на Евгения, Гуковский «прочесывает» текст в поисках свидетельств национального сознания Пушкина и использования им народной культуры как позитивной общественной нормы.

<sup>7</sup> Среди работ, которые исследуют весь роман и не ограничиваются чисто формальными проблемами (такими, как метр или стиль), самая формалистическая принадлежит Виктору Шкловскому: «Евгений Онегин» (Пушкин и Стерн) // *Шкловский В. Б.* Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 199—200. Там говорится, что сюжет пушкинского романа всего лишь предлог для разрушения, напо-

добие Стерна, романых условностей. Замечательно иллюстрируя точку зрения Гомбрича, что мы не можем одновременно воспринимать искусство как представление и как организованную форму, Д. Д. Благой вслед за социологическим прочтением издал и работу о «композиционном искусстве Пушкина... — мастерски отшлифованном бриллианте чистой воды и блеска» — «Мастерство Пушкина» (М., 1955. О романе Пушкина см. на с. 178—198; цитата на с. 117). Важные наблюдения по поводу жанра, прозы и стиха встречаются в рукописи (1921—1922) Ю. Н. Тынянова, которая была опубликована лишь недавно. «О композиции „Евгения Онегина“» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 52—77).

<sup>8</sup> Ю. М. Лотман обратился к проблеме сложности романа, осветив множественность точек зрения повествователя и критерии для оценки героев, множественность которая приводит к возможности разных прочтений романа, с помощью иллюзорной «бесструктурности» в «Евгении Онегине» создается богатство структурных связей [см.: Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина» // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 184. Тарту, 1966. С. 5—32 (Труды по русской и славянской филологии. Т. 9)]. Маклин видит сложность романа в модулировании иронического и лирического тонов; см.: McLean H. The Tone(s) of Evgenii Oegin // California Slavic Studies. 1971. Vol. 6. P. 3—15. Джон Фэннелл сосредоточивает внимание на контрасте между «поэтическим» и «прозаическим» стилями в романе; см. в кн.: Nineteenth-Century Russian Literature. Berkeley, 1973. P. 36—55. Разными способами все три работы обращают внимание на такие черты структуры текста, какие было бы неразумно игнорировать при социальном прочтении романа.

<sup>9</sup> Это не исключает важность для структуры романа других культурных форм, таких, как танец. Об этом см.: Todd III W. M. The Russian Terpsichore's Soul-Filled Flight: Dance Themes in "Eugene Oegin" // Pushkin Today/Ed. David Bethea. Bloomington, 1992. P. 13—30.

<sup>10</sup> Lukács G. Pushkin's Place in World Literature // Lukács G. Writer and Critic and Other Essays. N. Y., 1971. P. 233.

<sup>11</sup> Например: Стирман Л. Проблемы литературных жанров. С. 357 и Mitchell S. Tatiana's Reading // Forum for Modern Language Studies. 1968. Vol. 4 (January). P. 20.

<sup>12</sup> То, что мысли и поступки героев Пушкина связаны с кругом их чтения, было подмечено многими учеными и, разумеется, самим рассказчиком в «Евгении Онегине» (3: 10). Что же из этого вытекает — все еще остается, однако, проблемой для критиков, как видно из различного смысла, который вкладывают в этот факт следующие исследователи: Mitchell S. Tatiana's Reading; Стирман Л. Проблемы литературных жанров; Gibian G. Love by The Book: Pushkin, Stendhal, Flaubert // Comparative Literature. 1956. Vol. 3 (Spring). P. 97—109; Ситовский В. В. Пушкин: Жизнь и творчество. СПб., 1907. С. 555—618. В исследованиях последнего времени обращается внимание на немаловажную роль литературных отсылок для структурирования читательского восприятия романа: Рикардо Пиккио изучает функцию эпиграфов в романе; см. его статью: Dante and J. Malfilâtre as Literary Sources of Tatijana's Erotic Dream: (Notes on The Third Chapter of Pushkin's "Evgenij Oegin") // Alexander Pushkin: A Symposium on The 175th Anniversary of his Birth. N. Y., 1976. P. 42—55. Ю. М. Лотман считает, что эти литературные отсылки возбуждают в читателе ожидания, которые Пушкин систематически обманывает (см.: Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Тарту, 1975. С. 79). В мои намерения входит воспринимать указания автора-повествователя на то, что читают его герои, всерьез, так, как если бы он закавычивал, словно цитату, их мысли и поступки. В процессе написания романа Пушкин укорачивал списки книг, читаемых героями, сосредоточивая внимание читателей на том, что осталось.

<sup>13</sup> Пушкин, возможно, намекает здесь на своего друга Вяземского, который использовал «морозы — розы» в знаменитой поэме «Первый снег» (1819); однако он и сам обратился к этой рифме в самой значительной из своих поэм, «Медном всаднике» (1833), пытаясь описать всю прелесть зимнего дня. Ю. М. Лотман считает, что рифма Пушкина не столь уж банальна, так как захватывает последний слог предыдущего слова: «морозы — мы розы» (см.: *Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 251*).

<sup>14</sup> В известном письме Баратынского Киреевскому от 1832 г., где дается резко негативная оценка «Евгения Онегина», как произведения в целом «подражательного», особо оговариваются «местные описания» (т. е. русские пейзажи и бытовые сцены), названные критиком «прекрасными» и «принадлежащими Пушкину» (Тавевский сборник С. А. Рачинского. СПб., 1899. С. 41, 42).

<sup>15</sup> Удивительно, что ученые, комментирующие Пушкина с точки зрения социологии, не связали рассказ няни о ее замужестве (в 13 лет с мальчиком еще моложе ее) с фрагментом («Едрово») из радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», где юная крестьянская девушка отказывается выходить замуж за десятилетнего мальчика, потому что его отец спит с молодыми снохами, пока сыновья не вырастут. Смутный намек Пушкина на этот малопривлекательный народный обычай (снохачество) говорит о том, что он не столь уж безраздельно восхищается национальной культурой, как то пытаются изобразить критики наиболее шовинистического толка. Этот фрагмент, кстати, исключен из стандартного школьного издания знаменитого романа Радищева (М.: Дет. лит., 1966).

<sup>16</sup> Ср. сюжетную линию в «Барышне-крестьянке» (1830), где героиня с прекрасными связями и богатый герой обязаны вступить в брак из экономических соображений, однако ее розыгрыши и маскарады и его байроническая поза в конце концов делают брак желанным и в личном плане.

<sup>17</sup> Это обычный полемический прием, направленный против национализма в культуре того времени. Эссеисты начала XIX в. использовали подобные примеры инородных влияний (греческого, монгольского) на средневековую и народную культуру, чтобы подорвать позицию ревнителей чистоты языка под предводительством адмирала Шишкова, которого Пушкин высмеивает в «Евгении Онегине» (8: 14). Примеры, приведенные этими эссеистами, см. в кн.: *Мордовченко Н. И. Русская критика первой четверти XIX века. М., 1959. С. 77—97*.

<sup>18</sup> *Гуковский Г. А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. С. 215; исследователь считает, что сон имеет большей частью фольклорное происхождение. См. также: *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. 2-е изд. М., 1963. С. 356; *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 365—366; эти ученые, приводя замечательные примеры, утверждают, что сон целиком фольклорный. Благой с великим пафосом защищает тезис о фольклорном происхождении сна: «Внутренний, бессознательный мир... героини, целиком сотканный из мотивов и из образов русских народных сказок» (*Благой Д. Д.* Социология творчества Пушкина. С. 145).

<sup>19</sup> См. комментарий В. Набокова в кн.: *Pushkin A. S. Eugene Onegin. 4 vols. Princeton, 1975. Vol. II. P. 506—511*; а также исследования: *Бродский Н. Л.* «Евгений Онегин»: Роман А. С. Пушкина. 5-е изд. М., 1964. С. 235—236; *Katz M. R. Dreams in Pushkin/California Slavic Studies. 1980. Vol. II. P. 91*.

<sup>20</sup> *Слонимский А. Л.* Мастерство Пушкина. С. 356—357; исследователь приводит множество примеров пророческих снов (полных быстрых потоков, темных лесов, одиноких домов и диких зверей) в ритуальных жалобах русских свадебных песен.

<sup>21</sup> В «Евгении Онегине» Пушкин употребляет слово «сон» как «отдых» (15 раз) и как «сновидение» (29 раз) (см.: *Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961. Т. 4. М., 1961. С. 282—284*). Тем не менее, неоднозначность слова ставит это

разделение под вопрос. Основательный подход к подобным семантическим и связанным с ними структурным проблемам см. в статье: *Katz M. R. Dreams in Pushkin*. P. 71—103.

<sup>22</sup> *Richardson S. Clarissa*. 4 vols. London, 1964. Vol. I. P. 433.

<sup>23</sup> Там же. Т. I. С. 79. Листая страницы романа Ричардсона, мы можем отыскать целый bestiарий из сна Татьяны; например, мисс Хоу рассказывает Клариссе, что у мужчин есть рога, чтобы бодаться (I, с. 88), а позже Кларисса воображает Ловласа львенком, медведем или тигром (III, с. 26). Описание Ловласа, данное Клариссой, концентрирует внимание на отвратительных чертах: «Его лицо огненно-красное, несколько припухшее и покрытое прыщами... На лбу у него большой шрам и вмятина, будто череп его был пробит в этом месте... Взгляд его огненных глаз...» (II, с. 226—227). Что касается огненных глаз — читатели, которые иногда находят, что нецензурные комментарии Набокова подвергают Пушкина пытке на медленном огне, позабываются, узнав, что в данном случае пушкинский текст требует более внимательного читателя, чем наш выдающийся комментатор. Не догадываясь о таком источнике, как эпистолярные романы, Набоков несправедливо обвиняет Пушкина в том, что тот делает Татьяну знакомой с условностями «готических романов или байроновского романтизма» до того, как она прочла все это в седьмой главе романа (см. комментарий в его издании: *Pushkin A. S. Eugene Onegin*. Vol. II. P. 410—411). На самом деле здесь, как и в других местах, восприятие Татьяны связано с чтением книг, поименованных в тексте «Евгения Онегина».

<sup>24</sup> *Гете И. В. Страдания юного Вертера*//Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. /Пер. Н. Касаткиной. Т. 6. М., 1978. С. 45.

<sup>25</sup> Существует, разумеется, богатая традиция трактовки «Евгения Онегина» как исторического произведения, начиная с Белинского, который назвал роман первой исторической поэмой в России, не потому, что там изображены исторические персонажи, но потому, что действие происходит в один из интереснейших моментов в развитии русского общества (см.: *Белинский В. Г. Собр. соч.* Т. VI. С. 313). Пушкин действительно носился с мыслью сделать «Евгения Онегина» историческим романом в обычном смысле этого слова, заставив своего героя участвовать в восстании декабристов, но не осуществил этого нигде, кроме как в фантазиях некоторых советских критиков. Пушкинисты, рассуждая о том, как Пушкин мог бы «закончить» роман, вдалсь в такие крайности, что побудили одного из них выразить протест против надуманных реконструкций текста (см.: *Мейлах Б. С. «Евгений Онегин»*//Пушкин: Итоги и проблемы изучения. Л., 1966. С. 436). Более достоверный подход к историзму романа был предложен двумя исследователями, развивающими следующую мысль: в то время как история героев романа прослежена лишь до 1825 г., автор-повествователь продолжает писать и после восстания декабристов (см.: *Макогоненко Г. П. «Евгений Онегин»* А. С. Пушкина. 2-е изд. М., 1971. С. 131; *Семенко И. М. О роли образа «автора» в «Евгении Онегине»*//Труды Ленингр. ин-та культуры им. Н. К. Крупской. 1957. Т. 2. С. 139). Семенко считает, что в главах, написанных после восстания, образ автора предстает менее ироничным и более трагическим.

<sup>26</sup> Взгляды Вебера по этому поводу см. в кн.: *Max Weber on Law in Economy and Society*. 2nd ed. Cambridge, Mass., 1954. P. 20—21. Вебер замечает, что граница между обычаем и условностью довольно зыбкая.

<sup>27</sup> Стэнли Митчелл обращает наше внимание на демаркационную линию, которую Французская революция провела между веком чувствительности и эпохой романтизма в Западной Европе (см. указанную ранее его статью: *Tatiana's Reading*. P. 2—3). Но сам Пушкин, говоря об этом изменении литературных стилей, указывает лишь на смену вкуса и не придает этой перемене глубокого исторического значения. В конце романа Евгений будет читать Руссо (8 : 35), а Татьяна вникать в прочитанные Евгением романы, «в которых отразился век и современ-

менный человек изображен довольно верно» (7 : 22). Интересно в этой связи отметить, что Пушкин иногда говорит о героях романов (например, о Ловласе Ричардсона) как о вечно живых типах, а не как о запылившихся и потерявших всякое значение «экспонатах» «истории литературы».

<sup>28</sup> Об особых отношениях между писателем и историческими источниками см. в кн.: *Lindenberger H. Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*. Chicago, 1975. Chap. 1.

<sup>29</sup> *Lucács G. Pushkin's Place in World Literature*. P. 250.

<sup>30</sup> По поводу этих предполагаемых читателей см.: *Hoisington S. The Hierarchy of Narrates in "Eugene Onegin" // Canadian-American Slavic Studies*. 1978. Vol. 10 (Summer). P. 242—249 и *Логман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий*. С. 63, 66, 296.

<sup>31</sup> Это описание функций языка я заимствовал у Романа Якобсона, чья модель коммуникации помогла мне описать институты литературы во II главе; см. его статью: *Closing Statement Linguistics and Poetics // Style in Language*. N. Y., 1960. P. 353—358. Якобсон замечает, что язык литературы не только привлекает внимание к эстетической функции, но и — в различных жанрах — исполняет иные функции (с. 357). В своей критике Якобсона Пратт (см.: *Pratt M. L. Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington, 1977) указывает, среди прочего, на узость его понятия «коннативного» высказывания (с. 31). Я использовал описание Якобсона с учетом этой критики.

<sup>32</sup> Ценный обзор этих отзывов современников см.: *Hoisington S. S. Early Critical Responses to "Eugenij Onegin": 1825—1845*. Ph. D. diss. Yale University. 1975. Chap. 1—3; *Русская критическая литература о произведениях А. С. Пушкина*. Т. 3—4. М., 1887—1888. Отзывы Булгарина о романе, с каждым годом все более отрицательные, собраны в обзоре: *Стомяцкий П. Н. Пушкин и «Северная пчела» (1825—1837) // Пушкин и его современники: Материалы и исследования*. Пг., 1916. Вып. 23/24. С. 127—194. Исследование дальнейшего восприятия романа см.: *Уах И. Е. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» и его восприятие в России XIX—XX вв. // Русская литература в историко-функциональном освещении*. М., 1979. С. 239—302.

<sup>33</sup> Надеждин позже использовал эту метафору в своей рецензии на «Евгения Онегина», назвав роман «блестящей игрушкой» (см.: *Телескоп*. 1832. № 9. С. 110).

<sup>34</sup> Набоков обращает наше внимание на то, что эти строки расположены в самом центре текста (см. в его издании: *Pushkin A. S. Eugene Onegin*. Vol. I. P. 17).

<sup>35</sup> Единственный роман из «двух-трех», который был обозначен Пушкиным, — это «Адольф» Констанана. Он сделал это в анонимном предуведомлении о переводе Вяземского, где процитировал последние восемь строк строфы 7 : 22 «Евгения Онегина» (XI, 87). Вскоре после того, как это уведомление было опубликовано, вышло в свет первое отдельное издание 7-й главы «Евгения Онегина»; до опубликования 8-й главы (январь 1832 г.) русские читатели успели познакомиться с двумя переводами «Адольфа» (Вяземского и Н. А. Полевого) и многочисленными рецензиями на них. Исходя из такой ситуации, Пушкину было вовсе не обязательно указывать название романа Констанана, как он это делал в черновиках. Пушкин видел в Адольфе одного из предшественников байроновского Чайльд-Гарольда; последний герой сменил Адольфа в черновиках Пушкина, оставшись, однако, моделью речей Евгения и его поведения по отношению к Татьяне, как я об этом скажу ниже. Читатели испытывали искушение найти следы «Адольфа» в «Евгении Онегине», поскольку Вяземский посвятил свой перевод Пушкину, который способствовал его изданию, и назвал книгу «наш любимый роман». О Пушкине и Констанане см.: *Ажматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констанана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии*. Т. I. М.; Л., 1936; *Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе*. Таллин, 1980. Гл. 4.

<sup>36</sup> Ср. воспоминания А. Ф. Тютчевой о дочери Карамзина, которая вместе с вдовой исторнографа была хозяйкой салона, упомянутого в главе II настоящего исследования: она доводила «умение обходиться в обществе до степени искусства и почти добродетели» (*Тютчева А. Ф. При дворе двух императоров: Дневник, 1853—1855. М., 1928. С. 71*).

<sup>37</sup> Ю. Н. Тынянов в статье «Архансты и Пушкин» (в его кн.: *Архансты и новаторы. Л., 1929. С. 150*) и Ю. М. Лотман (в кн.: *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 356*) замечают, что мода заменила остроумное красноречие прошлой эпохи более отрывистой манерой речи английского денди.

<sup>38</sup> Тщательный текстологический анализ этих черновиков см.: *Соловей Н. Я. Эволюция темы большого света в VIII главе «Евгения Онегина»: (К вопросу о принципах публикации рукописных материалов)//Пушкинский сборник. Псков, 1968. С. 29—39.*

<sup>39</sup> В. К. Кюхельбекер, прочтя 8-ю главу в 1832 г., заметил сходство между Татьяной и поэтом в том, что оба они способны скрывать свои самые глубокие чувства от «общества» (см.: *Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979. С. 99—100*).

<sup>40</sup> А. Л. Слонимский в своей книге «Мастерство Пушкина» (с. 34) привлек мое внимание к этому многообразию источников знаменитого отказа Татьяны. Еще раз проанализировав их, я пришел к выводу, что ее слова ближе к французскому переводу В. Л. Пушкина, где нет признания в любви, а общий тон омрачен тенью смерти. Народная песня, опубликованная в сборнике Чулкова, включает в себя следующий аналог словам Татьяны: «Я достанусь иному, друг./И верна буду по смерть мою». Перевод В. Л. Пушкина гласит: "Je t'aimerai toujours, ô mon ami, mais je serai fidelle à mon époux" \*. Этот перевод можно найти в статье: *Трубицын Н. Из поездки Василя Львовича Пушкина за границу (1803—1804 гг.)// Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Пг., 1914. Вып. 19/20. С. 168—169.*

<sup>41</sup> Это говорит о том, что сила пушкинской героини исходит не только из ее народных корней, как считали Лукач (см. в его кн.: *Pushkin Place in World Literature. P. 251*) и другие, но также из ее понимания многоаспектности культуры, сложного переплетения литературных и социальных образцов, национального и европейского наследия.

<sup>42</sup> Самым подробным анализом Евгения как денди является работа Л. Гроссмана «Пушкин и дендизм» (см. в его кн.: *Этюды о Пушкине. М.; Пг., 1923. С. 3—36*). Ценное разграничение между петиметром XVIII в. и английским денди 1820-х гг. проводит Лотман в своей книге «Роман А. С. Пушкина „Евгений Онегин“»: *Комментарий* (с. 356).

<sup>43</sup> В артистическом арсенале Евгения лицемерие, утаивание надежды, ревность, мрачный вид, уныние, гордость, послушание, внимание, равнодушие, молчание, пламенное красноречие, небрежность, самозабвенность, быстрый и нежный взор, стыдливость, дерзость, слезливость, новизна, лесть, запугивание, шутовство, ум, страсть, моление, требование, уроки наедине, любовное преследование, умение тревожить, язвительное злословие. Многочисленность талантов Евгения подчеркивает гораздо более скромный список ресурсов поэта в посвящении.

<sup>44</sup> Из-за очевидных параллелей между воображаемым поведением Евгения и соответствующими сценами в «Адольфе», а также из-за параллелей между «проповедью» Онегина и письмом его к Татьяне и соответствующими эпизодами романа Константа трудно согласиться с утверждением Лотмана, будто и проповедь Онегина, и письмо его к Татьяне свободны от литературных реминисценций (см. в его кн.: *Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. С. 236, 362*).

\* Я тебя всегда буду любить, мой друг, но останусь верна моему мужу (*фр.*).

<sup>45</sup> См. примеч. Набокова в кн.: *Pushkin A. S. Eugene Onegin*. Vol. 3. P. 16—17.

<sup>46</sup> В 1822 г. Пушкин не нашел лучшего примера для перифрастической прозы своей эпохи, чем «дружба, сие священное чувство, коего благородный пламень...» (XI, 18).

<sup>47</sup> *Baudelaire C. Le Dandy//Baudelaire C. Oeuvres complètes*. 2 vols. Paris, 1975—1976. Vol. II. P. 710. Юрген Хабермас пишет примерно то же самое: «Без нормативного фона обычаев, ролей и форм жизни, короче говоря, условностей, индивидуальное действие потеряло бы определенность» (*Habermas J. Communication and The Evolution of Society*. Boston, 1976. P. 36).

<sup>48</sup> Здесь остается возможность, что Евгений стрелял на поражение в целях самозащиты. Онегин легко мог предположить, что Ленский, оскорбленная сторона, будет стреляться вполне серьезно. Это смягчающее обстоятельство, однако оно не полностью снимает с Онегина вину за смертоносный выбор: если бы Онегин первым выстрелил в воздух, вовсе не обязательно, чтобы Ленский (к тому времени помрившийся с Ольгой) стал стрелять прицельно. Во всяком случае, Евгений, как дворянин, смог бы смело принять выстрел противника. Пушкин показывает действия Онегина на дуэли как хладнокровное, автоматически правильное, и это означает, что Евгений следовал условностям, а не заботился о спасении своей жизни. Евгений, разумеется, не прибегает к оправдательному мотиву самосохранения в своих последующих мыслях, письмах или снах о дуэли. Лотман в своем, во всех других отношениях великолепном, сообщении о дуэлях обращается к кодексу 1908 г., в котором указано, что первый стреляющий не может выстрелить в воздух. Но примеры из текстов, близких пушкинской эпохе, говорят о том, что это было не обязательно в начале XIX в., когда дуэли были настолько распространены, что дворянину не было нужды обращаться к справочникам. Вспомним, что Вронский у Толстого решил выстрелить в воздух, если бы оскорбленный Каренин вызвал его, а Печорин Лермонтова, вызвавший Грушницкого, знал, что у Грушницкого был выбор.

<sup>49</sup> *Mitchell S. Tatiana's Reading*. P. 15; *Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля*. С. 266—267. Источником такого понимания возрождения Онегина, по мнению Гуковского, является Белинский, приводящий как свидетельство искренности Евгения ту часть его письма к Татьяне, которая заимствована, сознательно или нет, из главы 3-й «Адольфа». Татьяна, более начитанная в такой литературе, чем Белинский, и более чуткая к путям, какими литература выстраивает жизнь, не может разделять с пионером социальной критики такую безудержную идеализацию Евгения. Структурный анализ последнего ответа Татьяны и ее роли в романе см.: *Kelley G. The Characterization of Tat'jana in Pushkin's "Evgenij Onegin"*. Ph. D. diss. University of Wisconsin. 1976; *Katz M. R. Love and Marriage in Pushkin's "Eugene Onegin"*//*Oxford Slavonic Papers*. Vol. 17. New Series, 1984. P. 77—89.

<sup>50</sup> Ср. стих «Но чтоб продлилась жизнь моя» со следующими фрагментами из «Адольфа»: «без этой дружбы я не могу жить... и мне необходимо видеть вас, если я должен жить» (*Констан Б. Адольф/Пер. с фр. А. Кулишер. М., 1959. С. 40 41; ср. с фр. оригиналом: Constant B. Adolphe. Paris, 1966. P. 47*).

<sup>51</sup> С тех пор как ранняя версия этой главы была прочитана на симпозиуме в Стэнфорде в 1975 г., я обнаружил, что в двух замечательных работах тоже идет речь о метафоре «роман жизни». С разных точек зрения С. Г. Бочаров и Ю. М. Лотман воспринимают «Евгения Онегина» как процесс преодоления романной традиции. В тонком стилистическом анализе Бочарова речь, в общих чертах, идет о том, чтобы перевести литературу в действительность и заставить роман Пушкина отражать самую жизнь в ее незавершенности (см.: *Бочаров С. Г. Поэтика Пушкина: Очерки. М., 1974. С. 103*). Ю. М. Лотман в книге «Роман в стихах А. С. Пушкина „Евгений Онегин“» (Тарту, 1975) смело рассуждает о том, что основной мотив



написания «Евгения Онегина» заключался в создании произведения, которое воспринималось бы как внелитературная реальность (с. 80), сама жизнь (с. 65). Доводы Лотмана великолепно подтверждают то, что я назвал создающим вымысел (принадлежащим повествователю и читателю) уровнем романа, — он показывает, что Пушкин создавал иллюзию отсутствия структуры, умножая структурные связи. Но вместо того чтобы с такой же пронизательностью углубиться в описание взаимоотношений между пушкинскими героями, Лотман проводит совсем не пушкинское различие между литературой и жизнью, находя, что к концу романа Татьяна и Евгений «окончательно» освободились от пут литературных ассоциаций» и вступили в «подлинный, то есть простой и трагический мир действительной жизни» (с. 79). «Реальная жизнь» в «Евгении Онегине», несомненно, трагична, но именно потому, что она проста, потому, что предлагает множество условных моделей поведения, а вместе с тем и возможностей трагически неверных решений.

<sup>52</sup> Я благодарен Ирине Паперно, указавшей мне, что в «Евгении Онегине» хотя и разрушается романтический стереотип (молодая пара, знакомая читателю, не вступает в брак), но все же соблюдаются общественные стереотипы поведения в России того времени (девушка выходит замуж за человека старше себя), а также учитываются некоторые литературные прецеденты (девушка выходит замуж за немолодого военного — «Отелло», «Полтава» и т. д.).

#### IV

#### «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»: КАВКАЗ КАК «АМФИТЕАТР»

<sup>1</sup> Архивные данные показывают, что оба издания вышли общим тиражом 2400 экземпляров и продавались за скромную цену — 5 руб. 60 коп. (*Мануйлов В. А. Лермонтов и Краевский*//Литературное наследство. М., 1948. Т. 45/46. С. 384).

<sup>2</sup> Как, например, Белинский, который, между прочим, считал, что Лермонтов «по содержанию шагнул бы дальше Пушкина», если бы он продолжал жить (см.: *Белинский В. Г. Собр. соч.*: В 9 т. М., 1976—1982. Т. IX. М., 1982. С. 494; письмо к В. П. Боткину от 17 марта 1842 г.).

<sup>3</sup> *Огарев Н. П.* Предисловие <к сборнику «Русская потаенная литература»> // Огарев Н. П. О литературе и искусстве. М., 1988. С. 109.

<sup>4</sup> См.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972. С. 133, 141, 201.

<sup>5</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Литературная позиция Лермонтова // Литературное наследство. М., 1941. Т. 43/44. С. 3—82.

<sup>6</sup> Назовем лишь самые основные работы: *Дюшен Э.* <М. Е. Дучесне>. Поэзия М. Ю. Лермонтова в ее отношении к русской и западноевропейским литературам. Казань, 1914; *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924; *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская литературная традиция // Литературное наследство. Т. 43/44. С. 469—516; *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967.

<sup>7</sup> Томашевский в этой связи упоминает Альфреда де Виньи (см.: *Томашевский Б. В.* Проза Лермонтова и западноевропейская традиция. С. 500—501).

<sup>8</sup> Библиографию и обзоры этого академического *regretium mobile* см.: *Удовод Б. Т. М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы.* Воронеж, 1973. С. 459—481; *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. 2-е изд. Л., 1975. С. 20—28.

<sup>9</sup> *Левит Т.* Литературная среда Лермонтова в Московском Благородном пансионе // Литературное наследство. Т. 45/46. С. 224—254; *Нейман Б. В.* Лермонтов и декабристы // М. Ю. Лермонтов: Сб. статей. М., 1941. С. 36—61; *Герштейн Э. Г.* Лермонтов и «кружок шестнадцати» // Жизнь и творчество М. Ю. Лермонтова. Сб. I: Исследования и материалы. М., 1941. С. 7—124. Справочный материал и библиографию по всем этим темам см. в кн.: Лермонтовская энциклопедия. М., 1981.

<sup>10</sup> См., например: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени»//Эйхенбаум Б. М. О прозе: Сб. статей. Л., 1969. С. 234, 240, 243, 251, 253, 266, 268, 269 и след., 275, 281, 301, 303.

<sup>11</sup> М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 133, 239, 244, 269, 443.

<sup>12</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. IX. С. 365 (Письмо В. П. Боткину от 16—21 апреля 1840 г.). См. также свидетельство И. И. Панаева и В. А. Соллогуба в кн.: М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 232, 236, 268.

<sup>13</sup> О score и дуэли с Барантом см.: *Герштейн Э. Г.* Дуэль Лермонтова с Барантом//Литературное наследство. Т. 45/46. С. 389—432.

<sup>14-15</sup> Об отношениях Лермонтова с Карамзинными см.: *Мануйлов В. А.* Лермонтов и Карамзины//М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 323—342.

<sup>16</sup> Письмо от 26 июня 1839 г., в оригинале по-французски; см.: Письма С. Н. Карамзиной к Е. Н. Мещерской о Лермонтове//М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л., 1979. С. 356.

<sup>17</sup> Другое прочтение этого стихотворения, где не учитывается салонная тематика, а усматривается манифест литературного «реализма», см.: *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарии. С. 23.

<sup>18</sup> Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.; Л., 1964. С. 107. Немногочисленные свидетельства о написании «Героя нашего времени» см.: *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 482—509. Невозможность подчас определить конкретный источник влияния можно наглядно видеть на примере появления в письме Карамзиной мотива принужденного смеха, который встречается не только в «Максим Максимыче» Лермонтова (IV, 220), но и в других текстах того времени, например в дневниковой записи Стендаля о неаполитанцах (14 июля 1804 г.); см.: *Beyle M. H.* Oeuvres intimes de Stendhal. Paris, 1955. P. 516. Более уместно было бы рассматривать подобные блуждающие мотивы как составные части речевого кода, с помощью которого пытались «прочсть» внутреннюю жизнь, исходя из внешних жестов.

<sup>19</sup> Ценное исследование жанров прозы Лермонтова см.: *Goswilo H.* From Dissolution of Synthesis: The Use of Genre in Lermontov's Prose. Ph. D. diss. Indiana University. 1976. О «Княжне Мери» и таком важном прозаическом жанре, как «светская повесть», см.: *Евзерихина В. А.* «Княжна Мери» М. Ю. Лермонтова и «светская повесть» 1830-х годов//Учен. зап. Ленингр. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Л., 1961. Т. 219: Вопросы истории русской литературы. С. 51—72. О разнообразии жанров у дворянских писателей см. в I главе наст. исследования.

<sup>20</sup> О «Герое нашего времени» как психологическом романе см. статьи Белинского о Лермонтове, а также в работах: *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Л., 1940. С. 184; *Цейтлин А. Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 54; *Mersereau J.* Mikhail Lermontov. Carbondale, 1962. P. 158; *Garrard J.* Mikhail Lermontov. Boston, 1982. P. 123 и *Turner C. J. G.* Pechorin: An Essay on Lermontov's "A Hero of Our Time"//Birmingham Slavonic Monographs. Birmingham, 1978. Vol. 5. P. 79—80. Б. Т. Удодов считает проблему «личности» центральной в романе (см. в его кн.: М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 545). Е. Н. Михайлова в своем подробном и умном анализе видит в «личности» критерий, с помощью которого автор и герой оценивают общество, не признавая, однако, того, что «личность» — идеологическое построение (см. в ее кн.: Проза Лермонтова. М., 1957. С. 310); Эйхенбаум успешно связывает роман с психологическими воззрениями утопических социалистов (см. в его статье: «Герой нашего времени». С. 246—247, 275—282), а Михайлова находит, что «Герой нашего времени» более социален, чем европейский психологический роман, например «Адольф» Констанса (см. в ее кн.: Проза Лермонтова. С. 372—381).

<sup>21</sup> Из многих подобных исследований я хотел бы отметить как особенно ценные те, что указаны в примечании 11 к «Введению», а также: *Благой Д. Д.* От

«Евгения Онегина» к «Герою нашего времени»: (К вопросу о художественном методе Лермонтова)//Проблемы романтизма: Сб. статей. М., 1967. С. 293—319; *Глухов В.* «Герой нашего времени» и «Евгений Онегин»//Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения (1814—1964). М., 1964. С. 285—310.

<sup>22</sup> Недавно проведенное сравнение словаря Пушкина со словарем Лермонтова говорит о том, что диапазон последнего значительно уже (см.: *Бородин В. В.* и *Шайкевич А. Я.* Частотный словарь языка М. Ю. Лермонтова//Лермонтовская энциклопедия. С. 717—718).

<sup>23</sup> О байронизме Лермонтова см.: *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. С. 30—35, 107—114.

<sup>24</sup> Неубедительную, с нашей точки зрения, попытку связать Печорина с политическими идеалами молодого Мортонна см.: *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 271—273. О других рецепциях Вальтера Скотта в творчестве Лермонтова см.: *Якубович Д. П.* Лермонтов и Вальтер Скотт//Известия АН СССР. Серия 7. Отд. обществ. наук. 1935. Т. 3. С. 243—272.

<sup>25</sup> *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. М.; Л., 1954—1957. Т. VI. М.; Л., 1957. С. 158.

<sup>26</sup> *Там же.* С. 570.

<sup>27</sup> О разновидностях описаний Кавказа в русской литературе см.: *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: Кн. 1-я. 50-е годы. Л., 1928. С. 128—139. Об отношении Лермонтова к его выдающемуся романтическому предшественнику см.: *Вацуро В. Э.* Лермонтов и Марлинский//Творчество М. Ю. Лермонтова: 150 лет со дня рождения (1814—1964). С. 341—363.

<sup>28</sup> *Шевырев С. П.* «Герой нашего времени»//Москвитянин. 1841. Т. I. С. 529.

<sup>29</sup> Шевырев, о чьей защите литературных институтов светского общества мы говорили во второй главе наст. книги, в рецензии на роман рисует Кавказ как арену для «поединка двух сил, образованной и дикой...» и противопоставляет «гражданский порядок» в России — жизни горских народов, у которых отсутствует какое-либо понятие об «общественном договоре» (см.: *Шевырев С. П.* «Герой нашего времени». С. 518). Таким образом, критик раскрывает именно те читательские ожидания, против которых направлен роман Лермонтова. Заметим, кстати, что «Вторая речь» Руссо, в которой говорится, что тирания и насилие присущи большинству форм общества, имела бы больше точек соприкосновения со структурой лермонтовского романа, чем «Общественный договор», на который ссылается Шевырев.

<sup>30</sup> *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени»: Сочинение М. Лермонтова//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. III. С. 84.

<sup>31</sup> Из современных исследователей Эйхенбаум наиболее четко отражает эту двойственную хронологию: «хронологию событий» и «хронологию самого рассказывания — последовательная история ознакомления автора (а с ним вместе и читателя) со своим героем» (*Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 264).

<sup>32</sup> См., например: *Там же.* С. 264; *Удодов Б. Т. М.* Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 581.

<sup>33</sup> *Эйхенбаум Б. М.* «Герой нашего времени». С. 302.

<sup>34</sup> Владимир Набоков заметил, что Максим Максимыч начинает и заканчивает свое повествование замечаниями о судьбе; см. его «Примечания» к изданию: *Lermontov Michail. A Hero of Our Time.* Garden City, 1958. P. 210. Удодов воспринимает возвращение в крепость в конце романа как пример кольцевой композиции романа (см.: *Удодов Б. Т. М.* Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 584).

<sup>35</sup> Прodelав анализ, более подходящий для «Евгения Онегина», где, в отличие от «Героя нашего времени», историческое время обозначено ссылками на предыдущие произведения и последующее развитие его автора, Владимир Набоков взял за точку отсчета дату публикации авторского предисловия и привязал дей-

стве романа к периоду между 1830 и 1839 гг.; см.: *Nabokov V. Translator's Foreword//Lermontov Michail. A Hero of Our Time. P. VIII—IX. Согласно такой схеме, Набоков, обычно скрупулезный в подобных вопросах, заставляет Печорина упоминать о «Библиотеке для чтения» за год до того, как она начала издаваться. В еще более надуманной попытке датировать «Героя нашего времени» С. Н. Дурыйлин привлекает материал другого произведения Лермонтова, неоконченной «Княгини Лиговской» (см.: *Дурыйлин С. Н. Как работал Лермонтов. М., 1934. С. 8—9*).*

<sup>36</sup> *Musset A. de. La Confession d'un enfant du siècle//Musset A. de. Oeuvres complètes. 3 vols. Paris, 1933—1952. Vol. 3. P. 94.*

<sup>37</sup> Об ироническом восприятии истории в романе см.: *Ripp V. "A Hero of Our Time" and The Historicism of The 1830's: The Problem of The Whole and The Parts//Modern Language Notes. 1977. Vol. 92. P. 969—986.*

<sup>38</sup> *Белинский В. Г. «Герой нашего времени»: Сочинение М. Лермонтова. 2-е изд.//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. IV. С. 452.*

<sup>39</sup> В процессе написания романа Лермонтов исключил такие специфические повороты сюжета, как «страшная история» дуэли Печорина (см.: *Лермонтов М. Ю. Соч. Т. VI. С. 577*).

<sup>40</sup> О возможном развитии Печорина как личности см.: *Garrard J. Mikhail Lermontov. P. 136; Goscilo H. From Dissolution to Synthesis. P. 266—267; Turner C. J. G. Pechorin. P. 24 и Михайлова Е. Н. Проза Лермонтова. С. 273—274.* Белинский способствовал такому биографическому толкованию, предположив, что в продолжении романа был бы показан новый, поправившийся Печорин (см.: *Белинский В. Г. «Герой нашего времени»: Сочинение М. Лермонтова//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. III. С. 149—150*). О традиции «свободного героя» в русской художественной литературе см.: *Fanger D. On The Russianness of The Russian Nineteenth-Century Novel//Art and Culture in Nineteenth-Century Russia. Bloomington, 1983. P. 49—50.*

<sup>41</sup> О «portrait moral» во французских салонах и о его «статической суммарной определенности» см.: *Brooks P. The Novel of Worldliness: Crèbillon, Marivaux, Laclos, Stendhal. Princeton, 1969. P. 15—17, 48—62, 77—80, 106—110, 148—149, 152—153, 178—179, 229; Barthes R. La Bruyère//Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964. P. 221—237.*

<sup>42</sup> Обиле отсылок к театру в тексте романа было отмечено в исследованиях: *Сох G. Dramatic Genre as a Tool of Characterization in Lermontov's "A Hero of Our Time"//Russian Literature. 1982. N 11. P. 163—172; Turner C. J. G. Pechorin. P. 45—54; Фридендер Г. М. Лермонтов и русская повествовательная проза//Русская литература. 1965. № 1. С. 44; Дьяконова Н. Я. Из наблюдений над журналом Печорина//Русская литература. 1969. № 4. С. 123.* Мой подход будет несколько иным: я уделю больше внимания театральности, особенно культурному контексту, проблеме «сценария» и сценическому/закуливному пространству. Лиза Шнейдер связывает театрализованные конфликты романа с другим культурным контекстом, театрализованностью военных действий в наполеоновскую эпоху: *Schneider L. A. "Red Cavalry": Babel's Theater of War. Ph. D. diss. Stanford University. 1985. Chap. 3.*

<sup>43</sup> *Nabokov V. Translator's Foreword. P. X.*

<sup>44</sup> Примеры см.: *Словарь языка Пушкина: В 4 т. М., 1956—1961. Т. 4. М., 1961. С. 489.* Анализируя использование в романе Лермонтова подобной театральности, я встретил ценные мысли в некоторых исследованиях по социологии и эстетике, таких, как: *Burns E. Theatricality: A Study of Convention in The Theater and in Social Life. N. Y., 1972; Fried M. Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in The Age of Diderot. Berkeley, 1980; Goffman E. The Presentation of Self in Everyday Life. Garden City, 1959; Marshall D. Adam Smith and The Theatricality of Moral Sentiments//Critical Inquiry. 1984. N 10 (June). P. 592—613 и специальный*

выпуск, посвященный теме: "Drama, Theater, Performance: A Semiotic Perspective" журнала «Poetics Today» (1981. N 2).

<sup>45</sup> Очень ценный материал о раскрытии подобного рода ситуаций см.: *Лотман Ю. М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Лотман Ю. М.* Статьи по типологии культуры. Вып. 2. Тарту, 1973. С. 42—73; *Лотман Ю. М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века // *Учен. зап. Тартуского гос. ун-та.* Вып. 411. Тарту, 1977. С. 65—89 (Труды по знаковым системам. Т. 7).

<sup>46</sup> *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1980. С. 53; *Curtiss J. S.* The Russian Army under Nicholas I, 1825—1855. Durham, 1965. P. 184.

<sup>47</sup> Различие между впечатлением, которое «создается», и впечатлением, которое «выдается», см.: *Goffman E.* The Presentation of Self. P. 2—3.

<sup>48</sup> См. у Гоффмана о «драматургической дисциплине», «драматургической осмотрительности» и других «защитных приемах и действиях» (*Ibid.* P. 216, 218, 228).

<sup>49</sup> Превращая саморепрезентацию в состязание, «Герой нашего времени» предвосхищает критику Клиффорда Гиртца на гоффмановскую работу "The Presentation of Self", где «театр» Гоффмана назван ареной «информационных игр»; см.: *Geertz C.* Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought // *The American Scholar.* 1980. Vol. 49 (Spring). P. 170.

<sup>50</sup> *Goffman E.* The Presentation of Self. P. 13.

<sup>51</sup> Детальнее о комическом поражении Печорина в этой новелле см.: *Peace R. A.* The Role of "Taman" in Lermontov's "Geroi nashego vremeni" // *Slavonic and East European Review.* 1967. Vol. 45 (January). P. 12—29.

<sup>52</sup> Разработку антитезы между «ритуалом» и «игрой» см.: *Lévi-Strauss C.* The Savage Mind. Chicago, 1966. P. 30—33.

<sup>53</sup> *Лотман Ю. М.* Театр и театральность. С. 73.

<sup>54</sup> *Там же.* С. 57; *Goffman E.* The Presentation of Self. P. 106—140. «Антракт» (у Лотмана — «перерыв, во время которого семиотичность поведения понижается до минимума») более строго определяется Гоффманом, который различает «закулисное пространство» (где спектакли готовятся и где актеры могут отдохнуть от игры и даже разрушить впечатление, какое эта игра призвана была возбудить) и «внешние области» (которые не обладают определенной позицией по отношению к разыгрываемому спектаклю).

<sup>55</sup> См., например: *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978. P. 170—172; в этом исследовании категория «публики» используется, чтобы отделить дневниковое повествование от внутреннего монолога.

<sup>56</sup> *Constant B. Adolphe.* Paris, 1966. P. 38.

<sup>57</sup> Хорошие примеры см. в кн.: *Marshall D.* Adam Smith and The Theatricality of Moral Sentiments. P. 593, 611—612.

<sup>58</sup> Ценный обзор критики XIX в. можно найти в работах: *Найдич Э. Э.* «Герой нашего времени» в русской критике // *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени. М., 1962. С. 163—197; *Гинзбург Л. Я.* Творческий путь Лермонтова. Гл. 7; *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. Гл. 1.

<sup>59</sup> *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени»: Сочинение М. Лермонтова // *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. III. С. 25.

<sup>60</sup> Попытку примирить позицию Лермонтова с мнением Белинского см.: *Мордовченко Н. И.* Белинский и русская литература его времени. М.; Л., 1950. С. 120—125.

<sup>61</sup> Письмо от 14 июня 1840 г. к императрице (цит. по кн.: *М. Ю.* Лермонтов в воспоминаниях современников. С. 394); оригинал по-французски.

<sup>62</sup> См. вычеркнутые определения: «трагическая выходка», «драматизировать чувства и поступки», «пышные фразы и декламация» (*Лермонтов М. Ю.* Соч. Т. VI. С. 604—605).

<sup>63</sup> Среди многих критиков, которые по разным причинам подчеркивали лиризм романа, были: *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени»: Сочинение М. Лермонтова//Белинский В. Г. Собр. соч. Т. III. С. 141; *Михайлова Е. Н.* Проза Лермонтова. С. 262, 333—334, 350; *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 528, 570, 601; *Мануйлов В. А.* Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»: Комментарий. С. 50; *Эйхенбаум Б. М.* Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. С. 82, 129; *Debreczeny P.* Elements of The Lyrical Verse Tale in Lermontov's "A Hero of Our Time"//American Contributions to The Seventh International Congress of Slavists. Warsaw, 1973. August 21—27. Vol. II: Literature and Folklore. The Hague, 1973. P. 93—117.

<sup>64</sup> О «странности» и «эксцентричности» в идеологии светского общества см. в I главе наст. исследования. Отражение этих понятий в литературе описывается: *Удодов Б. Т.* М. Ю. Лермонтов: Художественная индивидуальность и творческие процессы. С. 510—543.

<sup>65</sup> *Lucácz G.* The Theory of The Novel: A Historico-Philosophical Essay on The Forms of Great Epic Literature. Cambridge, Mass., 1971. P. 97.

## V

### «МЕРТВЫЕ ДУШИ»: «ОБВОРОЖЕННЫЕ ФРАЗЮ»

<sup>1</sup> *Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя//Теория литературных стилей: Типология стилового развития нового времени. М., 1976. С. 409—445. О проблеме времени действия романа см.: *Смирнова-Чикина Е. К.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарий. 2-е изд. Л., 1974. С. 190—192. Предполагая, что Гоголь намеревался дать правдивый образ русских судебных и правительственных институтов, исследовательница относит действие романа к началу 1830-х годов, но тут же приводит мнение менее дотошных читателей, которые называют 1810-е и 1820-е годы. Ощущение смертельного застоя, создаваемое романом, на самом деле наводит на мысль, что действие происходит в историческом вакууме.

<sup>2</sup> Ценный обзор толкований и оценок современниками заглавия романа приведен в кн.: *Смирнова-Чикина Е. К.* Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарий. С. 27—29. Сочетание «мертвые души» было со всех точек зрения совершенно новым в русском языке.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 г. М., 1960. С. 90—91.

<sup>4</sup> Там же. С. 71.

<sup>5</sup> *Масальский К. П.* «Похождение Чичикова, или Мертвые души»...//Сын отечества. 1842. № 6. С. 1—5 (отдел «Критика»).

<sup>6</sup> *Плетнев П. А.* «Чичиков, или Мертвые души». Гоголя//Современник. 1842. Т. 27. С. 55. Следует добавить, что Плетнев без обиняков возложил вину за прошлость, отразившуюся на страницах поэмы, на общество, отмечая при этом: «Гоголь возвратил обществу то, что оно могло ему дать само» (с. 56).

<sup>7</sup> *Анан <К. С. Аксаков>*. Несколько слов о поэме Гоголя «Мертвые души». М., 1842. С. 14—15. Ценный обзор восприятия романа приведен в кн.: *Щецков В. И.* Материалы для биографии Гоголя. Т. 4. М., 1897. С. 57—99; *Debreczeny P.* Nikolai Gogol and his Contemporary Critics. P. 29—50; *Fanger D.* The Creation of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass., 1979. P. 201—205. Д. Н. Овсяннико-Куликовский в главе «Люди 40-х годов и Гоголь» (см. в его кн.: История русской интеллигенции. Ч. 1. М., 1908. С. 205—233) тонко анализирует точки соприкосновения и расхождения между Гоголем и его социально сознательными читателями; очень ценные данные о последующей критике Гоголя содержатся в работе: *Maguire R. A.* The Legacy of Criticism//Gogol from The Twentieth Century: Eleven Essays. Princeton, 1974. P. 4—51.

<sup>8</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. Т. V. М., 1980. С. 53—55; Т. VIII. М., 1982. С. 511.

<sup>9</sup> *Овсянко-Куликовский Д. Н.* Люди 40-х годов и Гоголь. С. 211.

<sup>10</sup> Ценные комментарии Смирновой-Чикиной к поэме, предназначенные для преподавателей и студентов, представляют собой сознательную попытку придать поэме именно такой смысл. Эмигрантская критика, упорно отрицающая связь поэмы со старым режимом, тоже, несомненно, включена в процесс легитимации социальной оценки.

<sup>11</sup> Установка на соотнесенность образов поэмы с реальной действительностью наиболее четко начала звучать в критике Белинского, хотя уже самые первые читатели связывали мир поэмы с окружающей жизнью. Социально ориентированные критики 1850-х и 1860-х гг., такие, как Чернышевский, сделали эту установку доминирующей и передали ее в наследство академической науке советского периода, когда стало обязательным считать всю русскую литературу (и особенно творчество Гоголя) «реалистической». Генеалогия русской социальной критики подробно изложена в кн.: *Mathewson R. W. (Jr.)*. The Positive Hero in Russian Literature. 2nd ed. Stanford, 1975; гоголевский период в этой генеалогии четко очерчен в кн.: *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge, Mass., 1976. P. 281—290.

<sup>12</sup> *Плетнев П. А.* «Чичков, или Мертвые души» Гоголя. С. 56; *Белинский В. Г.* Собр. соч. Т. IX. С. 682 (письмо к К. Д. Кавелину от 22 ноября 1847 г.).

<sup>13</sup> *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Л., 1955. Т. I. С. 346 (запись от 24 февраля 1852 г.); *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1934—1953. Т. III. М., 1947. С. 20; *Достоевский Ф. М.* Дневник писателя (1876. Апрель)//Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1992. Т. XXII. Л., 1981. С. 106.

<sup>14</sup> Анализ полемики Розанова с традициями Белинского, при должном учете политических пристрастий первого, содержится в статье: *Jackson R. L.* Two Views of Gogol and The Critical Synthesis: Belinskij, Rozanov and Dostoevskij; An Essay in Literary-Historical Criticism//Russian Literature. 1984. Vol. 15. P. 223—242. Утверждения Розанова о «неподвижности» гоголевских образов и «безжизненности» его «воскового языка» звучат сильнее всего в его статье «Пушкин и Гоголь», приложенной к третьему изданию исследования: *Розанов В. В.* Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского: Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. СПб., 1906. С. 251—262.

<sup>15</sup> Ценную антологию таких современных исследований см. в сборниках: *Gogol from The Twentieth Century and Twentieth-Century Russian Literary Criticism.* New Haven, 1975.

<sup>16</sup> Самым важным из таких исключений являются, несомненно, работы: *Лотман Ю. М.* Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 209. Тарту, 1968. С. 5—50 (Труды по русской и славянской филологии. Т. IX: Литературоведение); *Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя. С. 409—445 и *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1978. Убедительное литературно-историческое опровержение концепции «реализма» в творчестве Гоголя см. в статье: *Кожин В. В.* К методологии истории русской литературы: (О реализме 30-х годов XIX в.)//Вопросы литературы. 1968. № 5. С. 60—82.

<sup>17</sup> *Переверзев В. Ф.* Творчество Гоголя. М., 1914; *Гуковский Г. А.* Реализм Гоголя. М.; Л., 1959; *Елистратова А. А.* Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. Следует заметить, что блестящая монография Гуковского была опубликована посмертно по не сохранившейся целиком рукописи, оборванной как раз на главе о «Мертвых душах».

<sup>18</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Как сделана «Шинель» Гоголя//Эйхенбаум Б. Сквозь литературу: Сб. статей. Л., 1924. С. 171—195 (Вопросы поэтики. Вып. 4); перепечатана в издании: *Эйхенбаум Б. М.* О прозе. Л., 1969. С. 306—326. Статья была впервые

опубликована в сборнике «Поэтика» (Пг., 1919. С. 171—195) и явилась (после выступлений символистов) одним из самых важных выпадов против установившейся читательской практики русской интеллигенции.

<sup>19</sup> *Nabokov V. Nikolai Gogol. Norfolk, Conn., 1944. P. 63—70; в рус. сокр. пер.: Набоков В. Николай Гоголь//Новый мир. 1987. № 4. С. 196—200.* Устойчивость «пошлости» Набоков объясняет ее способностью мимикрировать: «столь прекрасное вневременная и столь мудро выкрашенная в защитные тона, что ее присутствие (в книге, в душе, в институте, в тысяче прочих мест) часто ускользает от взгляда» (Р. 64; в рус. переводе этот фрагмент отсутствует). Связь с идеологическим анализом становится особенно явной, когда Набоков сравнивает свое рассуждение с флюберовским «Лексиконом прописных истин». Виктор Эрлих, отвергая и идентификацию Гоголя как реалиста, и крайности антиинсторизма Набокова, в своих рассуждениях о поэме использует важную мысль Набокова об «эксцентрическом» стиле как «когнитивном» инструменте Гоголя (*Erllich V. Gogol. New Haven, 1969. P. 115—141*). Дональд Фэнгер, также ставя под вопрос реалистическую интерпретацию, видит историческую функцию поэмы в изображении ужасающего ничтожества русской жизни. Это, с его точки зрения, послужило «сырьем для еще не рожденного национального самосознания».

<sup>20</sup> *Jonge A. de. Gogol//Nineteenth-Century Russian Literature: Studies of Ten Russian Writers. Berkeley, 1973. P. 125.* Ср. у Эрлиха о языке Гоголя как о «единственном активном герое, единственной динамичной силе» (*Erllich V. Gogol. P. 221*). Джеймс Вудворд отметил, как гоголевские персонажи искажают и фальсифицируют язык (см. в кн.: *Woodward J. B. Gogol's "Dead Souls". Princeton, 1978. Chap. 8*).

<sup>21</sup> Своеобразность творчества Гоголя столь часто отмечалась в литературоведении представителями всех враждующих школ, что комментаторы, в поисках источников преследовавшие Пушкина и Лермонтова, как правило, не касались Гоголя. Лучшие компаративистские работы о Гоголе были в большинстве случаев типологическими, а значит, не прибегающими к источникам. Гоголь сам препятствовал генетическому подходу, тщательно скрывая свои читательские пристрастия. Об этой проблеме см.: *Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 13* и *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. P. 12—13.* Состоятельные попытки обнаружить литературные источники см. в кн.: *Чудаков Г. И. Отношение творчества Н. В. Гоголя к западноевропейским литературам. Киев, 1908; в работе этой нет попыток раскрыть читательские тайны Гоголя, однако она предлагает ценную библиографию произведений, которые писатель мог знать.*

<sup>22</sup> *Венгеров С. А. Гоголь совершенно не знал реальной русской жизни//Венгеров С. А. Собр. соч. СПб., 1913. Т. 2. С. 125, 130.*

<sup>23</sup> *Карамзин А. Н. Римские письма А. Н. Карамзина к своей матери Екатерине Андреевне//Старина и новизна. 1916. Т. 20. С. 164.*

<sup>24</sup> Анализ позиции Гоголя в начале 1830-х гг. см. в кн.: *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. Part 2* и *Эйхенбаум Б. Мой современник: Словесность, наука, критика, смесь. Л., 1929. С. 89—92.*

<sup>25</sup> О далеком от разговорного тоне сборника см. в диссертации: *Stevenson J. N. Literary and Cultural Patterns in Gogol's "Arabeski". Stanford University. 1981. Chap. 1.*

<sup>26</sup> О важности для Гоголя Пушкина как «воображаемого собеседника» см.: *Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж, 1981. С. 45—47; из многочисленных исследований отношений писателей самым подробным и углубленным остается: Гиппиус В. В. Литературное общение Гоголя с Пушкинным//Учен. зап. Пермского гос. ун-та. 1931. № 2. С. 61—126; полезная библиография по этому вопросу имеется в кн.: Н. В. Гоголь: Семинарий/Сост. Е. А. Войтоловская, А. Н. Степанов. Л., 1962. С. 205—209. См. также: *Fanger D. The Creation of Nikolai**



Gogol. P. 69—72, 150—153; *Fanger D.* Influence and Tradition in The Russian Novel//The Russian Novel from Pushkin to Pasternak. New Haven, 1983. P. 36—41.

<sup>27</sup> Избранный Гоголем способ «публикации» (в терминах наших понятий об институтах) подтверждает тезис Бочарова о том, что в художественном мире Гоголя невозможен истинный диалог, и воздействие происходит посредством «преображенной» речи, когда обычные слова делаются «проникающими» (*Бочаров С. Г.* О стиле Гоголя. С. 431).

<sup>28</sup> См.: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 24—36, 56, 60; здесь мемуарист описывает самые смешные стороны этого соперничества.

<sup>29</sup> См., например: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем; *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. М.; Л., 1960—1968. Соч. Т. XIV. М.; Л., 1967. С. 66. Чернышевский дошел даже до того, что приравнивал поведение Гоголя в обществе к вкрадчивым манерам «плута» из «Мертвых душ», Чичикова (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939—1953. Т. IV. М., 1948. С. 639—640). Среди современных ученых один Карлинский обращает внимание на социальные связи Гоголя в период жизни за границей; см.: *Karlinsky S.* The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. P. 185—202.

<sup>30</sup> *Карамзин А. Н.* Римские письма... С. 119.

<sup>31</sup> *Sainte-Beuve Ch. A.* Revue des deux mondes. 1845. Vol. 12. P. 883—889; *Стурдза А.* Дань памяти В. А. Жуковского и Н. В. Гоголя//Москвитянин. 1852. Т. 5. С. 224.

<sup>32</sup> См., например, мемуары графа В. А. Соллогуба, И. И. Панаева, Д. М. Погодина и Л. И. Арнольди, опубл. в кн.: Гоголь в воспоминаниях современников/Под ред. С. И. Машинского. М., 1952. С. 77, 213, 412, 478; *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 11—13, 60—61, 65.

<sup>33</sup> *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 60.

<sup>34</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. XIV. С. 60, 69—71.

<sup>35</sup> *Там же.* С. 66.

<sup>36</sup> П. В. Анненков, который находил юмор во всех разговорах Гоголя, тем не менее затруднился привести конкретные примеры; см. главу «Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года» в его кн.: Литературные воспоминания. М., 1983. С. 88—89.

<sup>37</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем. Соч. Т. XIV. С. 70. Нужно заметить, что Диккенс и Гоголь проводили свои выступления в рамках разных институтов: Диккенс — за плату, для большой аудитории, Гоголь — для небольших групп друзей, студентов и завсегдатаев салонов.

<sup>38</sup> *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1988. С. 208. См. также: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 37.

<sup>39</sup> *Анненков П. В.* Литературные воспоминания. С. 75.

<sup>40</sup> Опубл. в заметке: *Гиллельсон М. И.* Н. В. Гоголь в дневниках А. И. Тургенева//Русская литература. 1963. № 2. С. 138. Несомненно, совершенно независимо от оценок Пушкина и Белинского Александр Тургенев близко характеризует свое впечатление от гоголевского чтения «Мертвых душ»: «И смешно и больно».

<sup>41</sup> *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 56.

<sup>42</sup> *Плетнев П. А.* «Чичиков, или Мертвые души» Гоголя. С. 23.

<sup>43</sup> Письмо Плетневу к Жуковскому от 5 июня 1842 г. (см.: Из писем П. А. Плетнева к В. А. Жуковскому//Русский архив. 1870. № 7. С. 1277).

<sup>44</sup> Письмо К. С. Аксакова к Гоголю (1842); приведено в кн.: *Аксаков С. Т.* История моего знакомства с Гоголем. С. 91.

<sup>45</sup> О процессах сотрудничества и возникающих подтекстах в ситуациях речи см.: *Grice H. P.* Logic and Conversation//Syntax and Semantics. Vol. III: Speech Acts. N. Y., 1975. О попытках присвоения речевой ситуации литературой см.: *Pratt M. L.* Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse. Bloomington, 1977. Чап. 4—5. О вежливости и сотрудничестве в разговоре см.: *Lakoff R.* The Logic of

Politeness; or Minding Your p's and q's//Papers from The Ninth Regional Meeting Chicago Linguistic Society. 1973. April. P. 292—305.

<sup>45</sup> Так, Смирнова-Чикина называет это «небрежное синтаксическое построение» (см.: *Смирнова-Чикина Е. К. Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»: Комментарий.* С. 145). В грамматическом смысле она, конечно, права. Но еще более прав Андрей Белый, который заметил, что Гоголь прекрасно владел русским языком, но не его формальной грамматикой (см.: *Белый Андрей. Мастерство Гоголя.* М.; Л., 1934. С. 279). Предоставим последнее слово Александру Попу с его «Рассуждением о критике»:

Так в ухищрениях ошибки видим мы:  
Гомер не дремлет — наши спят умы.

<sup>46</sup> Ср.: Плетнев о повествователе: «...нередко переставешь подозревать его присутствие там, где он, как рассказчик, обязан находиться. Он весь проникнут сферою движущегося около него общества, делит его образ мыслей, говорит его языком, признает за истину всякую, самую ложную его идею — и, таким образом, ничто вас не потревожит в очаровании созданной им действительности» (*Плетнев П. А. «Чичиков, или Мертвые души» Гоголя.* С. 25).

<sup>47</sup> В академическом издании Гоголя приведено несколько последовательных черновых вариантов поэмы, дошедших до наших дней. Во второй вариант, датированный 1840—1841 гг., Гоголь добавил кусок о воспитании женщин (гл. 2), фрагмент, приглашающий читателя сравнить Коробочку с петербургскими дамами (гл. 3), похвалу русскому слову (гл. 5), размышление Чичикова относительно неизменной природы «кулака» (гл. 5). В окончательных вариантах 1841—1842 гг. Гоголь основательно переработал отступления. Он сделал отступление о судьбе комического писателя более лирическим и менее похожим по стилю на эссе (гл. 7), значительно проработал места о языке светских дам (гл. 8 и 9), убрал упоминания о круге чтения Чичикова и своем собственном (гл. 11) и посвятил немало усилий ритму и риторическому построению рассуждения о России (гл. 11). Сергей Аксаков сообщает, что Гоголь продолжал вносить существенные изменения даже в гранки (*Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем.* С. 64). Адекватное описание этого процесса — дело будущих исследователей. Отказ от эссенцестской манеры в пользу лирической или нравоучительной особенно значим с точки зрения институтов.

<sup>48</sup> Цитата дается в переводе И. Гольденберга по изд.: *Бергсон А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5.* СПб., 1914. С. 107.

<sup>49</sup> О таких признаках романа, как множественность языков, социальных диалектов и жанровых вставок, см.: *Бахтин М. М. Слово в романе//Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики.* М., 1975. С. 72—233. Его короткая статья о Гоголе и Рабле, напечатанная в том же томе (с. 484—485), имеет ряд недостатков: в ней не слишком четко определен осмеянный Гоголем «официальный» язык, преувеличена роль народного юмора в позднем творчестве Гоголя и ничего не сказано о невеселых сторонах гоголевской комедии. Несмотря на все это, она полезна методологически, поскольку заостряет внимание на столкновении стилей и нарушении границ. Менее полезными, но более определенными в лингвистическом плане изучения «голосов», стилей и жанров в творчестве Гоголя являются исследования В. В. Виноградова о Гоголе, написанные в 1920-х годах и переизданные в кн.: *Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы.* М., 1976; см. особенно с. 191 (об «оркестре голосов» у гоголевского рассказчика), с. 211 (Гоголь как «тряпичник» жанров), с. 284 (о стиле Гоголя как «словесной мозаике») и с. 294—344 (о пародии К. П. Масальского на «Мертвые души»). Андрей Белый тоже усматривает, обращая внимание на новые приемы, синтаксис и обороты речи, множественность точек зрения в гоголевской прозе (см.: *Белый Андрей. Мастерство Гоголя.* Гл. 4).\$\$\$

<sup>50</sup> О замысле “Мертвых душ” Гоголь впервые написал в 1835 г. Пушкину, которому приписывал — возможно, не без оснований — сюжет поэмы (Т. VIII. С. 439-440). В черновике поэмы гоголевский болтливый автор-повествователь называет Филдинга вместе с Шекспиром, Ариосто, Сервантесом и Пушкиным) среди писателей, которые по-настоящему “отразили природу” (Т. VI. С. 553). Гоголь выбросил это место, которое делало повествователя слишком начитанным. О “Мертвых душах” как о поэме см.: *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol*. P. 165-168; *Манн Ю. В. Поэтика Гоголя*. С. 328-352.

<sup>51</sup> Характеристика этого жанра взята из содержательных работ: *Guillen C. Toward a Defenition of the Picaresque//Guillen C. Literature As System*. Princeton, 1971. P. 71-106. *Reed W. L. An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*. Chicago. 1981. Для Гильена “Мертвые души” отступают от традиции плутовского романа благодаря использованию “великолепного” рассказчика в третьем лице, который затмевает Чичикова. Для Карла Людвиг Зелига “Мертвые души” однозначно плутовской роман: см.: *Selig K. L. Concerning Gogol's “Dead Souls” and “Lazcerillo de Tomes”//Symposium*. 1954. Vol. 8 (Summer). P. 138. Елистратова высказывает сходное мнение, но уточняет, что такие романисты, как Филдинг, стояли между “Мертвыми душами” и традицией плутовского романа (см.: *Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа*. С. 29-34, 93, 153, 160, 167, 192). Она замечает, что восходящий к пикареске подзаголовок романа в первом издании. “Похождения Чичикова”, был добавлен, чтобы отвлечь внимание цензора от потенциально кощунственного заглавия — “Мертвые души”. О плутовском романе и повседневной жизни см.: *Defourneaux M. Daily Life in Spain in the Gogol Age*. Stanford. 1973; то же самое на материале русской жизни начала XIX в.: *Лотман Ю. М. О Хлестакове//Учен. зап. Тартуского гос. ун-та*. Вып. 369. Тарту, 1975. С. 19-53 (Труды по русской и славянской филологии. Т. XXVI: Литературоведение). О ранних плутовских романах см.: *Striedter J. Der Schelmenroman in Russland: Ein Beitrag zur Geschichte des russischen Romans vor Gogol'*. Berlin. 1961; *Переверзев В. Ф. У истоков русского реалистического романа*. 2-е изд. М., 1965. С. 7-113.

<sup>52</sup> О Чичикове и Копейкине как о контрастных воплощениях плута см.: *Лотман Ю. М. “Повесть о капитане Копейкине”*: (Реконструкция замысла и идейно-композиционная функциям/Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Выл. 467: (Семиотика текста. Тарту. 1979. С. 39-42 (Труды по знаковым системам. Т. 11)). Для Смирновой-Чикиной отличие повести от основного сюжета связано с ее фольклорным происхождением (“Копейкин” — разбойник, фигурирующий во многих песнях); см.: *Смирнова-Чикина Е. К. Поэма Н. В. Гоголя “Мертвые души”*: Комментарий. С. 168-170.

<sup>53</sup> Хотя “Мертвые души” как плутовской роман заслуживает дальнейшего исследования, многие важные работы были посвящены тематическим и структурным функциям “дороги” в поэме; см., например: *Белый Андрей. Мастерство Гоголя*. С. 191; *Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя*. С. 47-50 (см. здесь важное различие между “дорогой” и “путем”) и *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol*. P. 169, 242-247.

<sup>54</sup> В этом упорном стремлении всегда иметь перед глазами повседневную жизнь “Мертвые души” подхватывают центральную установку пикарески: “Сколько на свете людей, которые убегут от других только потому, что не видят самих себя” — размышляет герой одноименного анонимного испанского плутовского романа Ласарильо с Тормеса (изд. 1554; цит. по рус. пер. К. Н. Державина в кн.: *Плутовской роман*. М., 1989. С. 209).

<sup>55</sup> *Guillen C. Toward a Defenition of the Picaresque*. P. 85.

<sup>56</sup> Пародия на Карамзина была идентифицирована В. В. Виноградовым в его кн.: Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. 2-е изд. М., 1938. С. 362.

<sup>57</sup> Ср.: «Самое важное средство поддержания реальности — беседа» (*Peter J. Berger and Thomas Luckmann. The Social Construction of Reality: A Treatise in The Sociology of Knowledge. Garden City, 1966. P. 153.*)

<sup>58</sup> Театральность поведения Чичикова также задана традицией пикарески, но Гоголь, описывая разыгрываемые героем спектакли, подчеркивает словесный, стилистический аспект переложения. Чичиков меняет манеру речи, учитывая особенности каждого помещика, в то время как, например, «пройдоха» у Кеведо-и-Вильегаса в его плутовском романе «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1626) меняет свой облик с помощью одежды и прочих социальных атрибутов (рус. пер. К. Н. Державина см., например, в кн.: *Кеведо-и-Вильегас. Избранное. Л., 1980* и в других более ранних изданиях испанского писателя).

<sup>59</sup> В частности, неопределенность позитивных взглядов Гоголя нередко отмечалась самими разными исследователями. См., например, работы Манна, который усматривает осознание этой неопределенности еще Белинским (*Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 308*); Ю. М. Лотман отмечает непоследовательное употребление слов, относящихся к просвещенческому и романтическому ряду (см.: *Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 49*).

<sup>60</sup> Известно, что Гоголь перечитывал Мольера перед тем, как серьезно приняться за работу над романом (см.: Т. XI. С. 73; письмо от 12 ноября 1836 г. к Жуковскому), и смотрел его комедии в «Театр Франсэ» (см.: Т. XI. С. 82; письмо от 25 января 1837 г. к Прокоповичу). Пушкин указал на связь Гоголя с Мольером еще в 1831 г. (см.: *Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Т. XI. М.; Л., 1949. С. 216*). Сам Гоголь ценил Мольера за «обширность», «полноту» развития и тщательную проработку характеров (Т. VIII. С. 182), но желал видеть «русских характеров <...> наших плутов, наших чудаков!» (Т. VIII. С. 186).

<sup>61</sup> Грегори Фрейдин при личной встрече заметил, что этот свободный ряд параллельных мотивов, развернутый в нашей таблице, имитирует скорее вербальное и ассоциативное представление, чем систематическое или логическое. Главы, описывающие визиты Чичикова к помещикам, поразили Джеймса Вудворда, который оценил их как воплощение сложной аллегории «умерщвления души» (см.: *Woodward J. B. Gogol's "Dead Souls". Chap. 1—5*). Это еще раз подтверждает институциональную двойственность восприятия романа.

<sup>62</sup> На это место натолкнул меня Дональд Фэнгер (см.: *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. P. 189*). Гериг делает сходные выводы из гоголевской трактовки характера, привлекая также концепт Хайдеггера "Das Man" (то есть существо, поработанное другим, лишенное памяти и не задумывавшееся над последствиями); см.: *Gerigk H. J. Gogol: "Die Toten Seelen"//Der Russische Roman. Düsseldorf, 1979. P. 100—110*.

<sup>63</sup> Такая неоднозначность автора-повествователя вызвала разногласия в критической литературе между теми, кто видит в нем единую личность, и теми, кто находит в нем несколько личностей, позиций или голосов. Большинство придерживается первого мнения; вторую версию см. в кн.: *Fanger D. The Creation of Nikolai Gogol. P. 171—172; Гукковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 505—516* (хотя голоса, считает исследователь, слиты в «диалектическом единстве»); *Cox G. A. A Study of Gogol's Narrators. Ph. D. diss. Columbia University. 1978. P. 231*. Тезис Виноградова о том, что рассказчик лишен психологического единства, очень убедителен, хотя «культурное» или «биографическое» единство было бы столь же, если не более, уместно (см.: *Виноградов В. В. Избранные труды: Поэтика русской литературы. С. 220, 313, 326*).

<sup>64</sup> Несомненно, «сюжет» явился одним из самых спорных аспектов «Мертвых душ», и многие читатели, начиная с Сергея Аксакова, советовали искать достоинства романа в другом, находя сюжеты Гоголя тривиальными, элементарными или анекдотическими. См., например: *Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 75; Эйхенбаум Б. М. Как сделана «Шинель» Гоголя//Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 309; Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии)// Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 420—421; Nabokov V. Nikolai Gogol. P. 39 (в рус. пер.: *Набоков В. Николай Гоголь. С. 188*); *Белый Андрей. Мастерство Гоголя. С. 46. А. Д. Слонимский* отмечает частое отсутствие у Гоголя сюжетной «мотивировки» и находит, что предметы в творчестве Гоголя, не встречая сопротивления со стороны значимых событий, сами могут мгновенно вырастать в события (*Слонимский А. Л. Техника комического у Гоголя. Пг., 1923. С. 56—57*). В отличие от этих ученых, М. С. Гус в объемной и интересной третьей главе своей монографии выстроил «алгоритм» сюжетного движения на основе гегелевской диалектики движения (лирический герой) и застоя (персонаж) (см.: *Гус М. С. Живая Россия и «Мертвые души»*. М., 1981. Гл. 3). Гоголь сам сознавал, что построение сюжета не самая сильная сторона его таланта, чем позднее поделился с Жуковским, утверждая в одной из своих самых колоритных мистификаций, будто брал уроки у «нашего безбедного Гомера» (Т. XIV. С. 35; январь 1848 г.).*

<sup>65</sup> *Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 282.*

<sup>66</sup> *Там же. С. 282—283.*

<sup>67</sup> Как замечает Симор Чатман, эта последняя возможность прослеживается все более и более явно в современной художественной прозе; см.: *Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, 1978. P. 48.*

<sup>68</sup> Функциональное подобие отсутствия и обилия у Гоголя подчеркивается одинаково разрушительным эффектом появления двух женщин: губернской дочки (ничтожества) и «бабенки свежей и крепкой, как ядреная репа» (Т. VI. С. 237), которая стала причиной краха таможенной аферы Чичикова.

<sup>69</sup> Содержательный анализ нападок автора-повествователя на читателей, к которым он адресуется (которым рассказывает), см. в кн.: *Peace R. The Enigma of Gogol: An Examination of The Writing of N. V. Gogol and their Place in The Russian Literary Tradition. Cambridge, 1981. P. 273—281.* Плутовская литература тоже обращается к читателю в сардоническом тоне, как явствует из предисловия к роману «The Swindler» в кн.: *Two Spanish Picaresque Novels: Lazarillo de Tormes. The Swindler. Baltimore, 1969. P. 26.*

<sup>70</sup> Читатель, который выражал С. Т. Аксакову (см.: *Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем. С. 75*) свое недовольство тем, что полицеймейстер у Гоголя играет более важную роль, чем в реальном русском городе, не понял смысла этого места в повествовании: когда светское общество разрушается, его члены возвращаются к логике полицейского государства и под его защиту. Ср. повесть Гоголя «Нос», где только полицейский чиновник в состоянии как ни в чем не бывало констатировать тот факт, что нос может быть и чиновником пятого класса, и предметом, найденным в хлебе.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

<sup>1</sup> Сочетание *honnête homme*, некогда полное смысла, предстает лишенным первоначального этико-эстетического ореола в романе Тургенева «Рудин» (1856) и в «Детстве» Толстого (1852). В первом оно относится к Воынцеву, у которого отсутствуют навыки изящного поведения в обществе и внутренняя культура, во втором — к отцу, который обладает лишь поверхностной условной этикой.

<sup>2</sup> Ср. тонкие замечания Абрама Терца о своеобразной гоголевской смеси экономки и эсхатологии (см.: *Терц А. В тени Гоголя. London, 1975. С. 47*).

<sup>3</sup> О запоздалости гоголевских «Выбранных мест» см.: *Флоровский Г. В.* Пути русского богословия. 2-е изд. Paris, 1981. С. 260—269; здесь позиция Гоголя возводится к «идеологии эпохи Александра I»; см. также об этом: *Erlach V. Gogol.* New Haven, 1969. P. 197—199. Более подробный анализ этого произведения Гоголя см. в кн.: *Sobel R. Gogol's Forgotten Book: Selected Passages and its Contemporary Readers.* Washington, D. C. 1981.

<sup>4</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1976—1982. Т. VI. М., 1981. С. 377.

<sup>5</sup> *Там же.* Т. IX. М., 1982. С. 682.

<sup>6</sup> Как справедливо заметил Цейтлин (см. в кн.: *Цейтлин А. Г.* Мастерство Тургенева-романиста. М., 1958. С. 58).

<sup>7</sup> А <Авсеенко В. Г.> Комедия общественных нравов//Русский вестник. 1874. № 4. С. 888.

<sup>8</sup> *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1992. Т. XXII. Л., 1981. С. 106.

<sup>9</sup> *Там же.* Т. XIII. Л., 1975. С. 453.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Авсеенко В. Г. 241, 283  
 Аддисон Дж. 24, 246  
 Аксаков К. С. 195, 196, 208, 275, 278  
 Аксаков С. Т. 7. 41, 196, 205, 206, 208, 210, 239, 249, 253, 275, 277—279, 282  
 Аксаковы 73  
 Александр I 37, 38, 77, 80, 81, 148, 283  
 Александр Ярославович Невский 38  
 Александра Федоровна, императрица 274  
 Альтюссер Л. 42, 245, 249  
 Анненков П. В. 206, 258, 278  
 Ансло (Ансело) Ж. Ф. 104  
 Апулей, Люций 36  
 Ариосто Л. 280  
 Аристотель 55  
 Аристофан 55  
 Арнольд Ю. К. 82, 256  
 Арнольди Л. И. 278  
 Аронсон М. И. 253—255  
 Арсеньева Е. А. 260  
 Арцыбашев Н. С. 102  
 Ауэрбах Э. 243, 246  
 Ахматова А. А. 267  
  
 Бабель И. З. 273  
 Базанов В. Г. 250  
 Байрон Дж. Г. 9, 42, 117, 135—137, 139, 150, 151, 153, 157, 158, 159, 171, 266, 267, 272  
 Бальзак О. 9, 116  
 Барант Э. де 165, 271  
 Баратынская А. Л. 254  
 Баратынский Е. А. 72, 114, 151, 165, 254, 265  
 Барт Р. 17—19, 124, 244—246, 252, 262, 273  
 Басина М. Я. 251  
 Батюшков К. Н. 8, 21, 69, 93, 99, 113, 243, 257, 258, 261  
 Бахтин М. М. 12, 16, 19, 210, 211, 243—245, 252, 279  
 Белинский В. Г. 47, 76, 82, 83, 86, 107, 111—114, 116—118, 121—125, 127, 165, 177, 178, 191, 196—198, 206, 207, 239, 250, 251, 257, 260—263, 266, 269—276, 278, 283  
 Белый А. 198, 201, 279, 282  
 Беляев А. П. 251  
 Бенедиктов В. Г. 255  
 Бенкендорф А. Х. 34, 35, 66, 80, 253, 255  
 Бергер П. Л. 39, 251, 281  
 Бергсон А. 210, 279  
 Бернс Э. 153, 252, 263, 273  
 Бертрам Э. 36  
 Бестужев-Марлинский А. А. 15, 41, 49, 96, 128, 173, 250, 260, 272  
 Благой Д. Д. 134, 263—265, 271  
 Блинова Е. М. 256  
 Блюдов Д. Н. 72, 79, 86  
 Блюм А. В. 257  
 Бобров С. С. 245  
 Богданов И. М. 262  
 Бодлер Ш. 157, 159, 269  
 Борисов А. И. 53, 54  
 Борисов П. И. 53  
 Боровой С. Я. 255  
 Бородин В. В. 272  
 Боткин В. П. 270, 271  
 Бочаров С. Г. 194, 269, 275, 276, 278  
 Бродский Н. Л. 253, 265

- Брюсов В. Я. 198  
 Булгарин Ф. В. 43, 49, 63, 85, 86,  
 90, 91, 92, 94, 95, 97, 98, 100—  
 102, 104—107, 109, 110, 112—  
 116, 119, 151, 195, 203, 218,  
 239, 253, 257—260, 262, 267  
 Бурачок С. А. 191  
 Бэр С. Л. 246  
 Бюргер П. 57, 251
- Вайнштейн А. Л. 244  
 Валицкий А. 22, 246, 250  
 Валуевы 166  
 Вацуро В. Э. 248, 257, 259, 272  
 Вебер М. 146, 266  
 Венгеров С. А. 201, 277  
 Верещагина А. М. 131  
 Виельгорские 203  
 Виельгорский М. Ю. 76  
 Винкельман И. -И. 109  
 Виноградов В. В. 6, 244—247,  
 279, 281  
 Винокур Г. О. 253  
 Виньи А. де 270  
 Воейков А. Ф. 78  
 Войтоловская Е. А. 277  
 Волконская З. А. 73, 75, 203  
 Волконский С. Г. 53  
 Волошинов В. Н. 19, 244, 245  
 Вольнский А. П. 104  
 Вольперт Л. И. 267  
 Вольтер 130  
 Воронцов М. С. 128  
 Вуатюр В. 74  
 Вудворд Дж. 277, 281  
 Вяземский П. А. 8, 29, 37, 46,  
 47, 65, 74—79, 81—86, 98, 102,  
 106, 114, 147, 165, 203, 216,  
 243, 247—251, 253—256, 259,  
 265, 267
- Ганнибал А. П. 128  
 Гаспаров Б. М. 248  
 Гегель Г. В. Ф. 18, 244, 282  
 Гериг 281  
 Герцен А. И. 255, 271  
 Герштейн Э. Г. 270  
 Гессен С. Я. 258—260  
 Гете И.-В. 117, 141, 143, 266  
 Гиллельсон М. И. 248, 254—  
 256, 259, 278  
 Гильен 215, 280  
 Гинзбург Л. Я. 46, 117, 145, 249,  
 263, 271, 272, 274
- Гиппиус В. В. 259, 262, 277  
 Гиртц К. 13, 243, 274  
 Глазунов И. И. 112  
 Глинка Ф. Н. 49  
 Глухов В. 272  
 Гнедич И. И. 75, 99, 109, 112, 258  
 Гогниев И. Е. 122  
 Гоголь Н. В. 5—7, 9, 10, 12—14,  
 20, 22, 25, 26, 29, 32, 34, 35, 37,  
 42, 45, 46, 52—55, 60, 61, 64, 66,  
 69, 73, 76, 78, 80, 83, 85, 86, 91,  
 97, 98, 110—114, 116, 117—126,  
 163, 164, 194—242, 245, 246,  
 251, 253, 256—262, 275—283  
 Гольденберг И. 279  
 Гомбрич Э. Х. 253, 254  
 Гомер 75, 195, 211, 237, 279, 282  
 Гофман Э. Т. А. 85  
 Гофман Э. 13, 39, 43, 184, 185,  
 248, 273, 274  
 Греч Н. И. 49, 85, 102, 104—105,  
 112, 114, 197, 258—250  
 Грибоедов А. С. 9, 15, 34, 45, 45,  
 51, 140, 150, 215, 238, 255  
 Григорович Д. В. 255  
 Гриц Т. С. 252, 253, 255—258,  
 260, 261  
 Гроссман Л. П. 258  
 Грузинцев А. Н. 93  
 Гуковский Г. А. 134, 199, 252,  
 255, 263, 266, 269, 275, 281  
 Гус Д. С. 282  
 Гускиссон 72
- Давыдов Д. В. 78, 85, 245  
 Даль В. И. 255  
 Данте Алигьери 211, 254  
 Дашков Д. В. 79, 253  
 Дельвиг А. А. 53, 85, 92, 95, 105,  
 254, 255, 257, 259  
 Демидов, кредитор А. П. Сума-  
 рокова 55  
 Державин Г. Р. 54, 75, 99  
 Державин К. Н. 280, 281  
 Джеймсон Ф. 19, 244  
 Джеймс У. 43, 249  
 Джойс Дж. 50  
 Джонсон С. 55, 252, 253  
 Диккенс Ч. 205, 278  
 Дмитриев И. И. 32, 37, 38, 75,  
 105, 247, 249, 259  
 Достоевский Ф. М. 17, 18, 233,  
 239—242, 244, 249, 250, 252,  
 275, 282, 283



- Доу Дж. 132  
 Дункан Х. Д. 57, 251  
 Дурьлин С. 273  
 Дучесне М. Е. (Дюшен Э.) 270  
 Дьяконова Н. Я. 273
- Евзерихина В. А. 271  
 Евреинов В. А. 255  
 Екатерина II 65, 88, 89, 256  
 Елагина А. П. 73  
 Елизавета Петровна, императрица 128  
 Елистратова А. А. 199, 276, 280  
 Еремин М. П. 259  
 Ермолов А. П. 131—133, 168  
 Ершов П. П. 122
- Жанлис С.-Ф. де 216  
 Жихарев С. П. 253, 254  
 Жуковский В. А. 16, 22—24, 28, 43, 45, 47—49, 55, 69, 72, 76, 78, 79, 83—85, 99, 114, 122, 140, 151, 165, 180—182, 202, 204, 216, 237, 245, 246, 249, 250, 254, 255, 278, 281, 282
- Загоскин М. Н. 122  
 Зелиг К. Л. 280
- Иванов Ф. Ф. 253  
 Иванов—Разумник Р. В. 256  
 Иглтон Т. 16, 19—21, 244, 245  
 Иезуитова Р. В. 243  
 Изер В. 245, 263  
 Истрин В. М. 253, 254
- Йонг А. де 200, 277
- Кавелин К. Д. 250, 276  
 Каверин В. А. 258, 261, 262  
 Каверин П. П. 147  
 Кайсаров А. С. 253, 254  
 Калашников И. Т. 122  
 Каннинг Дж. 72  
 Кантемир А. Д. 63  
 Карамзин А. Н. 166, 202—206, 221 277, 278  
 Карамзин В. Н. 167  
 Карамзин Н. М. 8, 15, 22, 25, 26, 30—32, 34, 35, 43, 45, 47, 48, 55, 64, 69, 73, 77, 88, 95, 96, 98, 102—107, 110, 113, 116, 118, 125, 129, 203, 216, 218, 238, 243, 246—251, 259, 260, 281
- Карамзина Е. А. 54, 72, 73, 83, 167, 268, 277  
 Карамзина (Мещерская) Е. Н. 254, 271  
 Карамзина С. Н. 73, 83, 165—169, 182, 254, 268, 271  
 Карамзины 72, 165, 168, 271  
 Карлинский С. 276, 278  
 Касаткина Н. Г. 266  
 Кассирер Э. 7, 243  
 Кеведо-и-Вильегас Ф. 281  
 Керн А. П. 75, 254  
 Киреевский И. В. 28, 114, 259, 262, 265  
 Ковский В. Е. 243  
 Кожин В. В. 243, 276  
 Козловский П. Б. 78  
 Кок П. де 85  
 Кольцов А. В. 75  
 Колумб Х. 103  
 Комаров М. 253, 257  
 Кондорсе М.-Ж.-А.-Н. 18  
 Констан Б. 47, 156, 158, 160, 189, 267—269, 271, 274  
 Корнель П. 117  
 Корнилович А. О. 15, 48, 49, 250  
 Коттен М. де 93, 141  
 Коцебу А.-Ф.-Ф. 216  
 Кочубей В. П. 52  
 Кошелев А. И. 43, 72, 73, 249, 254  
 Краевский А. А. 270  
 Кривонос В. Ш. 277  
 Кросс А. Г. 246  
 Крупская Н. К. 257, 266  
 Крылов И. А. 83, 109, 113, 114  
 Крюднер Ю. 141  
 Кукольник Н. В. 114, 255, 257  
 Кулишер А. 269  
 Кумпан К. А. 243  
 Куфаев М. Н. 64, 100, 252, 256, 258, 260—262  
 Кюхельбекер В. К. 44, 49, 85, 159, 249, 256, 268
- Лавали 15, 49, 54, 165, 244  
 Лазарчук Р. 247  
 Лакан Ж. 190  
 Ланда С. С. 250  
 Левин В. Д. 6, 246, 247  
 Левин Х. 56, 57, 251  
 Левит Т. 270  
 Ледницкий В. 34, 243, 248  
 Лейкина-Свирская В. П. 262

- Лемке М. К. 249, 255, 257, 259, 260, 262  
 Ленин В. И. 245, 249  
 Лермонтов М. Ю. 7, 9, 10, 12—16, 20, 22, 26, 32, 34, 35, 46, 52, 54, 55, 60, 70, 72, 73, 81, 86, 110, 112, 123, 124, 126, 131, 163—193, 197, 203, 205, 227, 236, 239, 240, 242, 249, 251, 254, 255, 269—275, 277  
 Лесажа А.-Р. 106  
 Леспинас Ж. Ж. Э. 74  
 Линденбергер Х. 147, 247, 267  
 Линкольн У. Б. 248, 251, 254, 255, 258  
 Ломоносов М. В. 26, 63—65  
 Лонгинов М. Н. 255, 257  
 Лопухина М. А. 164  
 Лотман Ю. М. 6, 13, 15, 19, 127, 186, 230, 245—248, 250, 253—255, 264, 265, 267—270, 274, 276, 280—282  
 Луже К. 74, 254  
 Лукач Д. 134, 148, 169, 193, 220, 264, 267, 268, 275  
 Лукманн Т. 39, 251, 281  
 Людовик XV 77  
 Людовик XVI 77  
 Магауйр Р. 261, 262, 275  
 Мазур А. 52, 250, 251  
 Макаров П. И. 22, 27, 246  
 Маклин Г. 248, 264  
 Макогоненко Г. П. 256, 266  
 Манн Ю. В. 276, 280, 281  
 Мануйлов В. А. 270, 271, 275  
 Манцони (Мандзони) А. 85  
 Маркер Г. Дж. 252, 253, 256  
 Маркс К. 17, 18, 244, 245  
 Мармонтель Ж. -Ф. 93  
 Масальский К. П. 114, 122, 196, 275, 279  
 Машери П. 19, 20, 245  
 Машинский С. И. 278  
 Мейлах Б. С. 266  
 Мейнье А. 6  
 Мельников-Печерский П. И. 80, 255  
 Мерзляков А. Ф. 70—72, 77, 164, 253  
 Мериме П. 31  
 Метьюрин Ч. Р. 150, 172  
 Мещерская Е. Н. см. Карамзина Е. Н.  
 Митчелл С. 264, 266, 269  
 Михайлова Е. И. 271, 273—275  
 Мицкевич А. 15, 42, 253  
 Модзалевский Б. Л. 258  
 Мольер Ж.-Б. 221, 281  
 Монас С. 91, 248, 255, 257  
 Мордовченко Н. И. 265, 274  
 Морсон Г. С. 60, 194, 232  
 Муравьев М. Н. 8, 49, 243  
 Мурильо Б. Э. 140  
 Муханов П. А. 53, 72  
 Мюссе А. 'де 178, 273  
 Мятлев И. П. 166  
 Набоков В. В. 94, 127, 159, 181, 195, 199, 248, 265—267, 269, 272, 273, 277 282  
 Надеждин Н. И. 29, 30, 36, 40, 102, 106, 122, 129, 151, 262, 267  
 Найдич Э. Э. 260, 274  
 Наполеон I Бонапарт 5, 228, 234  
 Нарезный В. Т. 106  
 Нащокин П. В. 255  
 Нейман Б. В. 270  
 Нечкина М. В. 250  
 Никитенко А. В. 75, 91, 236, 257, 276  
 Никитин М. М. 252, 253, 256—258, 250, 261  
 Николай I 33—35, 52, 54, 66, 80, 81, 91, 129, 164, 191, 248, 251, 253—255, 260, 274  
 Новиков Н. И. 88, 89, 99, 112, 256  
 Нодье Ш. 140  
 Оболенский Е. П. 49  
 Овидий Публий Назон 157  
 Овсянко-Куликовский Д. Н. 197, 275, 276  
 Огарев Н. П. 270  
 Одоевский А. И. 49  
 Одоевский В. Ф. 72, 73, 78, 82, 83, 85, 97, 114, 116, 165, 256  
 Онг У. Дж. 120, 262  
 Оленин А. Н. 75, 254  
 Оленины 73, 75  
 Орлов А. А. 94, 95, 98, 106, 258  
 Орлов М. Ф. 79, 255  
 Остин Дж. 36  
 Павел I 5  
 Павлов Н. Ф. 182  
 Павлова В. П. 244

- Панаев И. И. 83, 84, 122, 206,  
 254, 256, 271, 278  
 Паперно И. 270  
 Пастернак Б. Л. 278  
 Пекарский П. П. 246  
 Переверзев В. Ф. 199, 259, 276,  
 280  
 Перовский Л. А. 80  
 Пестель П. И. 255  
 Петр I 9, 33, 48, 89, 128, 147,  
 156  
 Пиккио Р. 264  
 Пинкертон Р. 38, 39, 248  
 Пирс Ч. С. 42  
 Платон 55, 189  
 Платон, митрополит 37  
 Плетнев П. А. 68, 112, 130, 196,  
 197, 201, 202, 207, 275, 276,  
 278, 279  
 Погодин Д. М. 278  
 Погодин М. П. 28, 29, 75, 78, 83,  
 102, 201, 256, 261  
 Поджио А. В. 53  
 Полевой Н. А. 31, 75, 85, 100—  
 102, 105, 114, 129, 196, 247,  
 248, 258, 267  
 Полидори Дж. В. 172  
 Пономарева С. Д. 72  
 Поп А. 279  
 Потемкин Г. А. 65, 66  
 Пратт М. Д. 252, 267, 278  
 Прокопович Н. Я. 201, 281  
 Пугачев Е. И. 147  
 Пушкин А. С. 6, 7, 9, 10, 12—  
 16, 20, 22, 24—37, 40—43, 45,  
 46, 48, 51—56, 60, 62—70, 72,  
 73, 76—78, 80, 83, 85—87,  
 90—100, 102—119, 121, 123—  
 165, 167—174, 176, 181, 184,  
 195—197, 202, 203, 207, 211,  
 215, 216, 227, 228, 236, 238—  
 242, 244—250, 252—270, 272—  
 274, 276—278, 280, 281  
 Пушкин В. Л. 33, 156, 268  
 Пушкина Н. Н. 129, 165  
 Пушин И. И. 49  
 Пыпин А. Н. 248  
  
 Рабле Ф. 279  
 Радищев А. Н. 265  
 Раефф М. 51, 245, 247, 250, 251  
 Раич С. Е. 36, 75, 78, 129, 151,  
 258, 259  
 Расин Ж. 117  
  
 Рачинский С. А. 265  
 Рошин А. Г. 248, 262  
 Рейсер С. А. 253—255  
 Рекамье Ю. -А. 83  
 Репнин-Волконский Н. Г. 166  
 Ричардсон С. 141—143, 146,  
 152, 153, 156, 201, 246, 266, 267  
 Розанов В. В. 198, 276  
 Росточина Е. П. 73, 165  
 Руссо Ж.-Ж. 9, 136, 141, 142,  
 152, 153, 158, 173, 266, 272  
 Рылеев К. Ф. 15, 49, 96, 159, 250  
 Рылеева Н. М. 49  
 Рязановский Н. В. 16, 89, 244,  
 245, 250, 251, 255, 256  
  
 Салтыков—Щедрин М. Е. 240  
 Санд Ж. 9  
 Сартр Ж.-П. 253  
 Светлов Л. Б. 256  
 Семенко И. М. 266  
 Сенека Луций Анней 250  
 Сенковский О. И. 31, 42, 111,  
 113—119, 121, 122, 124, 125,  
 165, 196, 203, 247, 249, 258,  
 261, 262  
 Сен-При Э. К. 46  
 Сент-Бев Ш. 204, 279  
 Сервантес Сааведра М. де 280  
 Серман И. З. 250  
 Снявский А. Д. см. Терц А.  
 Сиповский В. В. 264  
 Сколс Р. 252  
 Скотт В. 9, 66, 85, 171, 272  
 Сленин И. В. 96  
 Слонимский А. Л. 265, 258, 282  
 Смирдин А. Ф. 64, 100, 101,  
 111—114, 121, 252, 260, 261  
 Смирнов-Сокольский Н. П. 260  
 Смирнова-Россет А. О. 73, 166,  
 202, 203, 253  
 Смирнова-Чикина Е. К. 275,  
 276, 279, 280  
 Смирновы 166, 202  
 Смит А. 51, 52  
 Солженицын А. И. 17, 18, 126,  
 244  
 Соллогуб В. А. 73, 76, 83, 256,  
 271, 278  
 Соллогубы 204  
 Соловей Н. Я. 268  
 Соловьев В. С. 42, 47, 249  
 Сомов О. М. 49  
 Сперанский М. М. 33, 247

- Срезневский И. И. 249  
 Сталь Ж. де 15, 40, 140, 142, 249  
 Станкевич Н. В. 72, 75, 251, 254  
 Стендаль 85, 246, 264, 271, 273  
 Степанов А. Н. 277  
 Степанов Н. Л. 263  
 Стерн Л. 212, 263, 264  
 Стивенсон Дж. Н. 258, 277  
 Стил Р. 24, 246  
 Стилман Л. 133, 263, 264  
 Столпянский П. Н. 267  
 Струговщиков А. Н. 122  
 Стурдза А. С. 204, 278  
 Сумароков А. П. 65, 66, 252, 253  
 Суровцев Ю. И. 243
- Тамарченко Д. Е. 243  
 Тассо Т. 41  
 Терц А. 282  
 Тик Л. 85  
 Тимофеев А. В. 122  
 Титов В. П. 72, 78  
 Тодоров Цв. 252  
 Толстой Л. Н. 69, 240, 247, 253, 269, 272, 282.  
 Томашевский Б. В. 250, 254, 270  
 Траси Д. де 244  
 Тредиаковский В. К. 62—65, 104  
 Тренин В. В. 252, 253, 256—258, 260, 261  
 Трилинг Л. 20, 245  
 Трубецкая Е. И. 53, 54  
 Трубецкой С. П. 15, 49, 53  
 Трубицын Н. Н. 268  
 Туманский В. И. 216  
 Тургенев А. И. 8, 9, 72, 78, 165, 204, 206, 256, 278  
 Тургенев И. С. 205, 206, 240, 243, 244, 255, 271, 278, 282  
 Тынянов Ю. Н. 41, 243, 249, 264, 268, 282  
 Тютчев Ф. И. 78  
 Тютчева А. Ф. 254, 267
- Уваров С. С. 22, 79, 80, 246, 254, 255  
 Удодов Б. Т. 249, 270—272, 275  
 Уильямс Р. 57, 134, 251, 253  
 Усок И. Е. 267  
 Успенский Б. А. 6, 17, 19, 244—247
- Ушаков В. А. 122  
 Ушаков Д. Н. 16, 17
- Федоров А. В. 270  
 Фейербах Л. 132  
 Филарет, митрополит 38, 42, 47, 52, 249  
 Филдинг Г. 211, 246, 280  
 Флобер Г. 264, 277  
 Флоровский Г. В. 283  
 Фонвизин Д. И. 216, 238  
 Фосскамп В. 56  
 Фрейдин Г. 281  
 Фридлиндер Г. М. 273  
 Фридрих II 30  
 Фриз Г. 246, 248  
 Фуко М. 55, 257  
 Фэнгер Д. 6, 91, 121, 247, 251, 256, 257, 259—262, 275, 277, 278, 280, 281  
 Фэннелл Дж. 264
- Хабермас Ю. 58, 252, 269  
 Хемницер И. И. 140  
 Хитрово Е. М. 73  
 Хомяков А. С. 43, 72, 85, 109, 254
- Цейтлин А. Г. 243, 271, 283  
 Цицерон Марк Туллий 36, 250
- Чаадаев П. Я. 8, 9, 79, 250, 255  
 Чатман С. 252, 274, 282  
 Ченцов Н. М. 250  
 Черейский Л. А. 258  
 Чернышевский Н. Г. 263, 276, 278  
 Чехов А. П. 241  
 Чудаков Г. И. 277  
 Чулков М. Д. 156
- Шайкевич А. Я. 272  
 Шатобриан Ф. -Р. 135  
 Шаховской А. А. 45, 85  
 Шашков С. С. 252, 261  
 Шевырев С. П. 86, 87, 111, 114—117, 174, 191, 204, 256, 259—261, 272  
 Шекспир У. 117, 196, 270, 280  
 Шенрок В. И. 275  
 Шепард Э. К. 243  
 Шиллер Ф. 71, 117, 250  
 Ширинский-Шихматов С. А. 93  
 Шишков А. С. 31, 32, 37, 41, 45, 75, 156, 247, 249, 265

- Шкловский В. Б. 58, 245, 253,  
257, 263  
Шнейдер Л. 273  
Шувалов А. П. 166
- Щеголев П. Е. 52, 251
- Эйхенбаум Б. М. 6, 57, 164, 199,  
251, 270, 271, 275—277, 282  
Эмин Ф. А. 86  
Энгельс Ф. 244  
Эрлих В. 262, 277, 283  
Эскарпи Р. 56, 251
- Ювенал Децим Юний 51  
Юнг Э. 216
- Языков Н. М. 204  
Якобсон Р. О. 58—60, 243, 252,  
267  
Якубович Д. П. 272
- Abrams M. H. 49  
Addison J. см. Аддисон Дж.  
Allen R. J. 246  
Alston P. L. 262  
Althusser L. см. Альтюссер Л.  
Atkinson. T. W. 251
- Barthes R. см. Барт Р.  
Baudelaire Ch. см. Бодлер Ш.  
Berger P. L. см. Бергер П. Л.  
Bethea D. 264  
Braybrooke D. 244  
Braudel F. 247  
Brooks J. 243, 257, 261  
Brooks P. 246, 273  
Brown E. J. 251, 254  
Burger P. см. Бюргер П.  
Burns E. см. Бернс Э.
- Cassirer E. см. Кассирер Э.  
Chatman S. см. Чатман С.  
Choldin M. T. 257  
Constant V. см. Констан Б.  
Corfino M. 245  
Cox G. A. 273, 281  
Crebillon P. G. 246, 273  
Culler J. 252  
Curtiss J. S. 274
- Dante A. см. Данте Алигьери  
Daspre A. 245  
Debreczeny P. 275  
Defoe D. 246
- Defourneaux M. -280  
Diderot D. 273  
Duncan H. D. см. Дункан Х. Д.
- Eaghton T. см. Иглтон Т.  
Ehrhard M. 246, 254, 255  
Eisenstein E. 261  
Eminons T. 245, 247  
Erlich V. см. Эрлих В.  
Escarpit R. см. Эскарпи Р.
- Fanger D. см. Фэнгер Д.  
Fielding H. см. Филдинг Г.  
Flaubert G. см. Флобер Г.  
Flynn J. T. 247  
Foucault M. см. Фуко М.  
Freeze G. L. см. Фриз Г.  
Fried M. 273
- Garrard J. 271, 273  
Gay P. 246  
Geertz C. см. Гиртц К.  
Gerigk H. J. см. Гериг  
Gibian G. 264  
Gleason A. 259, 262  
Goffman E. см. Гоффман Э.  
Gombrich E. H. см. Гомбрич Э. Х.  
Goscilo H. 271, 273  
Grice H. P. 278  
Guillen C. см. Гильен
- Habermas J. см. Хабермас Ю.  
Hans N. A. 254  
Hoisington S. S. 267
- Jackson R. L. 250, 276  
Jakobson R. см. Якобсон Р. О.  
James W. см. Джеймс У.  
Jameson F. см. Джеймсон Ф.  
Johnson S. см. Джонсон С.  
Jonge A. de см. Йонг А. де
- Iser W. см. Изер В.
- Kabat G. C. 18, 244  
Karlinsky S. см. Карлинский С.  
Katz M. R. 265, 266, 269  
Kelley G. 269  
Kennedy E. 244  
Kermode F. 252  
Kerpan A. B. 252
- La Bruyère J. 246, 273  
Laclos Ch. de 273

- Lakoff R. 278  
 Levin H. см. Левин Х.  
 Lévi-Strauss C. 274  
 Lewis C. S. 246  
 Lewis D. K. 263  
 Lichtheim G. 244  
 Lincoln W. B. см. Линкольн У. Б.  
 Lindenberger H. S. см. Линденбергер  
 Lougee C. C. см. Луже К.  
 Luckmann T. см. Лукманн Т.  
 Lukacs G. см. Лукач Л.
- Magheray P. A. см. Машери П.  
 Maguire R. см. Магуайр Р.  
 Malfilâtre J. 264  
 Marivaux P. 246, 273  
 Marker G. J. см. Маркер Г. Д.  
 Marshall D. 273, 274  
 Marx K. см. Маркс К.  
 Mathewson R. W. (Jr.) 276  
 Mazour A. см. Мазур А.  
 McLean H. см. Маклин Г.  
 Meehan-Waters B. 247  
 Mersereau J. 257, 271  
 Meynieux A. 256  
 Mikkelson G. E. 253, 255  
 Mitchell S. см. Митчелл С.  
 Monas S. см. Монас С.  
 Morson G. S. см. Морсон Г. С.  
 Musset A. de см. Мюссе А. де
- Nabokov V. см. Набоков В. В.  
 Nahirny V. C. 252, 258, 262  
 Nichols R. L. 248
- Ong W. J. см. Онг У. Дж.  
 Orlovsky D. T. 247
- Parmehl K. A. 256  
 Peace R. A. 274, 282  
 Pedrotti L. 261  
 Pinkerton R. см. Пинкертон Р.  
 Pintner V. M. 248  
 Pipes R. 248  
 Pratt M. L. см. Пратт М. Л.
- Raeff M. см. Раефф М.  
 Reed W. L. 280  
 Riasanovsky N. V. см. Рязановский Н. В.  
 Richardson S. см. Ричардсон С.  
 Ricoeur P. 252  
 Ripp V. 244, 273  
 Rothe H. 246, 259  
 Rufus W. 254  
 Rudd C. A. 257
- Sainte-Beuve Ch. см. Сент-Бев Ш.  
 Sammons J. L. 245  
 Schneider L. A. см. Шнейдер Л.  
 Selig K. L. см. Зелиг К. Л.  
 Smith A. 273, 274  
 Sobel R. 283  
 Stael G. N. de см. Сталь Ж. де  
 Stanton D. S. 249, 250  
 Steel R. см. Стил Р.  
 Stendhal см. Стендаль  
 Stevenson J. N. см. Стивенсон Дж. Н.  
 Striedter J. 259, 280  
 Sutherland J. A. 258, 260  
 Swift J. 247
- Tinker C. B. 253, 254  
 Todd III W. M. 247, 249—251, 264  
 Tracy D. de см. Траси Д. де  
 Traugott E. C. 252  
 Trilling L. см. Триллинг Л.  
 Turner C. J. G. 271, 273
- Vosskamp W. 251
- Walicki A. см. Валицкий А.  
 Watt I. 246  
 White H. 244  
 Whittaker C. H. 254, 255  
 Weber M. см. Вебер М.  
 Wellek R. 243  
 Welsh D. J. 243  
 Williams R. см. Уильямс Р.  
 Woodward J. B. см. Вудворд Дж.
- Zumthor P. 252

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение .....	5
I. Русская идеология .....	15
Идеология .....	16
Общество .....	21
Речевые включения и исключения .....	25
Стилистический империализм .....	32
Идеология «разговора» .....	39
Личность в обществе .....	42
Улучшение манер .....	47
Восстание в обществе .....	49
II. Институты литературы .....	55
Модель .....	58
Покровительство .....	62
Дружеские сообщества .....	67
Профессионализм .....	87
Синтез и кризис .....	100
III. «Евгений Онегин»: роман жизни .....	127
Две реальности или одна? .....	131
Культурный ряд в «Евгении Онегине» .....	134
Творческая условность .....	145
IV. «Герой нашего времени»: Кавказ как «амфитеатр» .....	163
Культурное сужение .....	169
Театральность .....	180
«Герой» и «Время» .....	190

V. «Мертвые души»: «Обвороченный фразою» .....	194
Оседлав институты .....	201
Светский плутовской роман .....	210
Раздробленная идеология .....	220
Заключение .....	236
Примечания .....	243
Указатель имен .....	284



**Тодд III Уильям Миллз**

**Т 50** Литература и общество в эпоху Пушкина/Пер. с англ. А. Ю. Миролюбовой. — СПб.: «Академический проект», 1996.— 306 с. (Серия «Современная западная русистика»).

ISBN 5-7331-0037-0

Книга Уильяма Миллза Тодда III (профессора и заведующего кафедрой славистики Гарвардского университета, США) посвящена проблемам теории и истории русской литературы начала XIX в.

Рассматривая три крупных русских романа, У. Тодд анализирует систему культуры общества на материале «Евгения Онегина»; возможность общественного проявления личности в контексте «Героя нашего времени» и картину раздробления светского дворянского общества — через анализ «Мертвых душ».

**83.34 США**

**Тодд III Уильям Миллз**

## **ЛИТЕРАТУРА И ОБЩЕСТВО В ЭПОХУ ПУШКИНА**

Ответственный редактор серии «Современная западная

русистика» *И. Ю. Куберский*

Редактор *С. А. Прохвятилова*

Художественный редактор *В. Г. Бахтин*

Технический редактор *Г. А. Смирнова*

Корректор *Т. В. Мельникова*

ЛР № 062679 от 02.06.93

**Подписано в печать 04. 08. 96 г.**

**Формат 60x90 1/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,5. Тираж 1 000 экз. Зак. № 32.**

**Отпечатано в типографии издательства "ПЕТРО - РИФ".**

**г. Санкт-Петербург, Прачечный пер., д. 6.**



ГУМАНИТАРНОЕ АГЕНТСТВО  
**АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ**

199034 С-Петербург, наб. Макарова, 4. Тел. (812) 218-00-02, факс  
(812) 315 -76-10

**План изданий на осень 1996 г. - весну 1997 г.**

1. *А.С.Пушкин. Борис Годунов.* Вст. ст., примеч.  
С.А.Фомичева и Л.М.Лотман  
Серия "*Русская классика с комментариями*",  
540 с., тир. 5000 экз.

Комментированное издание трагедии Пушкина с приложением текстов из X и XI тт. "Истории государства Российского" Н.М.Карамзина, критических отзывов Н.И.Надеждина, Д.В.Веневитинова, Н.В.Гоголя и др.

2. *М.Ю.Лермонтов. Герой нашего времени.* Вст. ст.,  
примеч. В.А.Мануйлова и О.В.Миллер  
Серия "*Русская классика с комментариями*",  
380 с., тир. 5000 экз.

Комментированное издание романа Лермонтова, рассчитано на преподавателей, учащихся и всех, интересующихся русской литературой.

3. *Русская стихотеорная эпитафия.* Вст. ст., сост,  
примеч. Т.С.Царьковой и С.Н.Николаева.  
Серия "*Новая библиотека поэта*". 600 с., тир. 3000 экз.

Первое собрание стихотворных текстов жанра эпитафии XVIII - начала XX вв.

**4. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 г.**  
400 с., тир 1000 экз.

Сборник обзоров и публикаций, посвященных русской культуре XX века. Публикуются стихи К.Вагинова, письма И.Северянина, неопубликованный труд В.Я.Проппа и др.

**5. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1993 г. Новое о Мандельштаме.**  
300 с., тир 1000 экз.

Обзор и публикация материалов из архива С.Б.Рудакова, связанных с О.Э.Мандельштамом, подробная библиография мандельштамовских публикаций за 1989 - 1994 годы.

**6. М.Кузмин. Стихотворения.** Вст. ст., сост, примеч. Н.А.Богомолова.  
Серия "Новая библиотека поэта". 850 с., тир. 3000 экз.

Наиболее полное собрание поэтических текстов М.А.Кузмина с факсимильным воспроизведением книги "Занавешенные картинки" с рис. Вл.Милашевского.

**7. Русская поэзия детям. В 2-х томах.** Вст. ст., сост, примеч. Е.О.Путиловой.  
Сер. "Новая библиотека поэта". 600 с. в томе, тир. 3000 экз.

Наиболее представительное издание русской поэзии, обращенной к детям, начиная от "Азбуковника" XVII века и кончая довоенными стихотворениями С.Маршак и С.Михалкова.

**8. Д. Хармс. Собрание сочинений в 4 томах.** Вст. ст., сост, и примеч. В.Н.Сажина. Тт. 1 и 2.  
400 с. в томе, тир. 5000 экз.

Первое практически полное научное издание произведений Хармса. В 1-ый и 2-ой тома вошли стихотворения, переводы, проза, драматические произведения