

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ им. А. М. ГОРЬКОГО

Е. К. Созина

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО РЕАЛИЗМА XIX В.: СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА

Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве учебного пособия для студентов филологического факультета,
обучающихся по специальности 031001 «Филология»

Екатеринбург
Издательство Уральского университета
2006

УДК 821.161.1(075.8)
ББК Ш5(2-р)5-326я73-1
С585

Рецензенты:

кафедра русской литературы Гуманитарного института Череповецкого государственного университета (заведующий кафедрой доктор филологических наук, профессор Н. В. В о л о д и н а);

А. В. К у б а с о в, доктор филологических наук, профессор (Уральский государственный педагогический университет)

Созина Е. К.

С585 Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика: учеб. пособие / Е. К. Созина. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. — 124 с.

ISBN 5-7996-0240-4

Анализируется современное состояние проблемы русского реализма XIX в., излагаются различные точки зрения на творчество писателей-классиков 1840—1890-х гг., дается целостный анализ художественных миров и отдельных произведений И. Гончарова, А. Герцена, И. Тургенева, В. Слепцова, Н. Успенского, Ф. Достоевского, А. Островского, Л. Толстого, А. Чехова. Движение художественного сознания и эволюция письма реализма рассматриваются в аспекте семиотики — через развитие языка литературы и форм ее поэтики.

УДК 821.161.1(075.8)
ББК Ш5(2-р)5-326я73-1

ISBN 5-7996-0240-4

© Созина Е. К., 2006
© Уральский государственный университет, 2006

ВВЕДЕНИЕ

Реализм — слово, из разряда научных, литературоведческих терминов давно перешедшее на стадию нашего обычного, даже обыденного, языка, но сохраняющее в гуманитарном знании сугубо понятийное значение, определить которое в силу размытости термина довольно непросто. Однако, согласно учению постструктуралистов, именно «рассеяния» и «дискретности» в движении высказывания (дискурса) позволяют нам, снимая «предрассудки» и различая «очевидности», видеть различие, которым является история, литература, мы сами¹.

Рассматривая реализм как основополагающую стратегию письма русской литературы XIX в., мы используем семиотический подход, объединяя его с достаточно традиционным для российской науки анализом поэтики того или иного направления и метода. Правда, Юлия Кристева — влиятельный автор постструктуралистской эпохи, много писавшая о семиотике и предложенном ею самой методе семанализа, при разборе книг М. Бахтина пришла к выводу, что, «...пользуясь термином *поэтика*, доставшимся ему от предшественников (историков и формалистов), Бахтин открывает целый материк, к которому инструментарий поэтики неприменим. <...> Этот подход претендует на то, чтобы быть “поэтикой”, однако его дискурс то и дело прерывается актами вторжения через границу изображения — туда, где поэтике уже нечего описывать, где аналитические усилия переносятся на отыскание правил, в соответствии с которыми порождаются смысл и субъект смысла, причем пограничные тексты нашего времени — первые среди тех, кто

¹ Ср. анализ М. Фуко, который устанавливает, «что мы являемся различием, что наш разум — это различие дискурсов, наша история — различие времен, наше Я — различие масок. Что анализ, далекий от того, чтобы быть забытым и вновь открытым первоначалом, — это рассеивание, которым мы являемся и которое мы совершаем» (Фуко, 1996, 132).

эти правила производит» (Кристева, 2004, 24, 25). Иначе говоря, семиотика (а в самом общем плане — это учение о знаках) направлена на поиск неких структурных законов («правил»), на основе которых строится та или иная культурная, неизбежно семиотическая, или знаковая, реальность. К реальностям такого рода относятся не только культурно-исторические формации, но и действительность художественного текста или художественного мира писателя: в ней осуществляется процесс перевода вещи в образ, и осуществляется посредством знака, который выступает носителем смысла. Процедура знака определяет также и деятельность читателя: он должен раскодировать информацию, заложенную в текст или только предполагаемую быть в тексте (ибо, согласно герменевтической установке, произведение — лишь «место смысла», а не сам смысл). Таким образом, семиотика действительно выводит исследователя за пределы поэтики, имеющей дело с образной реальностью, к реальности языковой — это что-то вроде алгебры по отношению к арифметике (при том, что сама «арифметика» ничуть не проще «алгебры»).

Семиотика, или семиология, как называл ее Ф. де Соссюр, — поистине «сверхнаука» XX в., по крайней мере его второй половины — после «лингвистического переворота», связанного с вторжением философии языка Л. Витгенштейна и его последователей во все сферы гуманитаристики. Являясь «наследницей» структурализма, она органична для исследования литературы: ведь искусству по большей части не очень важна связь с так называемой объективной реальностью, литература, говорит Ц. Тодоров, «есть система, системно организованный язык, сосредоточивающий в силу этого наше внимание на себе самом, язык, приобретший свойство самоцельности» (Тодоров, 2001, 382)². Так и для семиологии: как пи-

² Давая это определение литературы, Цветан Тодоров отталкивался от положений Нортропа Фрая, автора знаменитой книги «Анатомия критики» (одного из литературоведческих бестселлеров XX в.). Фрай писал: «Для всех языковых структур в литературе решающей является направленность значений вовнутрь самой литературы. <...> В литературе проблема реальности или истинности определений вторична по отношению к основной цели, которую преследует литература и которая заключается в том, чтобы создать языковую структуру, находящую смысл существования в самой себе» (Тодоров, 2001, 386).

шет отечественный комментатор классиков западной науки, в ней «знаки определяются имманентно; вопрос об их предметной отнесенности выносится за пределы исследования. <...> Семиология имеет дело с идеальными, абстрактными, “пустыми” смыслами, требующими референциального наполнения, которое осуществляется лишь в произведении, в актах означивания — перехода от идеальности семиологического смысла к реальности предметного мира» (Косиков, 2000, 25).

Но опять мы не можем не сделать оговорку. В отличие от сосюрровской «чистой» семиологии, семиотика, впитывающая в себя и синтактику, и семантику, и прагматику³, выходит-таки за свои пределы — «к реальности предметного мира», обеспечивающей наполнение знаков и их функционирование. «Текст, — писала Ю. Кристева, — обладает двойной направленностью: он ориентирован как на знаковую систему, внутри которой он создается (язык и речь определенной эпохи и определенного общества), так и на социальный процесс, в котором он участвует в качестве дискурса» (Кристева, 2004, 36). Поэтому Кристева определяла семиотику как «науку о дискурсах» (Там же, 40), т. е. даже не о знаках как элементах системы языка, а о знаках как правилах высказывания, включенных и в систему языка, и в систему речи, протекающей в определенной социальной (коммуникативной) реальности. Функции знака, в том числе и художественного, в нашей речи зачастую очень сильно определяются условиями ее протекания — «дискурсными формациями», согласно терминологии М. Фуко. Собственно, широкий и разнообразный внеязыковой (метаязыковой) контекст высказывания — означивания знака — и составляет прагматический аспект семиотики. При разговоре о литературе реализма мы естественно не можем обойти его, хотя (есть надежда) говорим о нем иначе, чем делали это творцы социологического литературоведения советского времени.

Чарльз Моррис писал о двояком отношении семиотики к другим наукам: «с одной стороны, семиотика — это наука в ряду дру-

³ Эти разделы семиотики выделил еще американский ученый Ч. У. Моррис. Синтактика изучает отношения знаков друг к другу, семантика — отношение знака и значения (смысла), прагматика — отношения знака с внеязыковой реальностью, т. е. с отправителями и получателями.

гих наук, а с другой стороны, это — инструмент наук» (Моррис, 2001, 46) — хотя бы потому, что ни одна наука не обходится без знаков. В продолжение этой мысли Ю. Кристева называла семиотику типом мышления, способным «сам себя моделировать (саморефлектировать)» (Кристева, 2004, 55). А следовательно, семиотика — вовсе уж не такая «формалистика», как кажется иногда филологам «старой закалки». Будучи орудием мышления, она заставляет исследователя объективировать процедуры своей мысли, отслеживать «челночные» движения сознания от значения к знаку, от означающего — к еще одному означающему, которое нередко содержится не в тексте и не в культуре, а в воображении самого исследователя, т. е. подвергать сам анализ процессу верификации. Семиотика позволяет видеть весь мир внутренне связанным и переплетенным множеством нитей — смыслов, которые мы обнаруживаем, когда разгадываем некий знак, прочитывая его знаменующую и указующую функции и нередко трансформируя его в символ, — и поистине заставляет нас понять, как рождается этот смысл, откуда и по каким правилам он берется. Семиотика литературного направления, дополняя и перекрывая собой поэтику (но не заменяя ее!), выходит на метауровень и позволяет проследить некоторые универсалии художественного языка, его развития и функционирования во взаимодействии с историей и субъектом — литературой, автором, читателем.

ГЛАВА 1

РЕАЛИЗМ: АБСТРАКЦИЯ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

На протяжении девятнадцатого века русский реализм прошел несколько стадий своего развития. К этому наиболее влиятельному направлению искусства позапрошлого столетия принадлежали художники, весьма отличающиеся друг от друга по своим художественным установкам, специфике письма и стиля, родовым и жанровым предпочтениям, так что у историка литературы рано или поздно возникает сомнение, насколько целесообразно объединение в одну формацию писателей натуральной школы — В. Даля, Д. Григоровича, И. Панаева, «шестидесятников» — Ф. Решетникова, В. Слепцова, Н. Успенского, а также таких художников мирового масштаба, как Л. Толстой, Ф. Достоевский, А. Чехов. Автор одной из статей сборника, посвященного методологии современного гуманитарного познания, справедливо заявляет: «Кажется удивительной странная неизученность эпохи реализма — при всей безусловной ее классичности и читательской популярности. <...> Исследователи, занятые прежде всего теорией литературной эволюции, избегали заниматься эпохой реализма» (Зыкова, 2002, 303). Очевидно, причиной тому — и особый характер «исторического динамизма, свойственного эпохе реализма» (см.: Там же), и чисто хронологическая и внутрилитературная протяженность эпохи, и сложность описания столь разнородных художественных талантов, требующих изощренной и не всегда одинаковой исследовательской оптики, и неполная проясненность самого понятия «реализм».

В статье 1964 г. известный русско-украинский ученый Д. И. Чижевский писал: «“Реализм” в теории и истории литературы является одним из самых неясных понятий» (Чижевский, 1964, 131), а наш современник, смоленский исследователь В. С. Баевский, относит реализм к числу неких почти искусственных «конструктов», «аб-

стракций»: «Его нельзя увидеть, услышать, понюхать, лизнуть, поддержать в руках, измерить, взвесить. Своего рода *Ding an sich*» (Баевский, 1997, 325). Справедливости ради заметим, что и такие общепринятые категории литературоведения, как художественность, жанр, метод, также невозможно «увидеть», «услышать», «лизнуть», хотя их определение действительно отличается большей четкостью, чем дефиниция реализма.

«Отменить» реализм как «некий социально-идеологический ярлык, за которым не стоит никаких фактов», предлагает философ и культуролог В. Руднев (см. об этом: Руднев, 2000, 201), при этом он парадоксалистски опирается на культурно-историческую типологию эпох, данную Д. И. Чижевским. Однако для Чижевского, несмотря на всю сложность понимания природы реализма, этот тип искусства составлял целую мировую эпоху. Известна «парадигма Чижевского» — выстроенная ученым «универсальная схема чередования художественных направлений в Европе», согласно которой в искусстве чередуются два противоположных направления: одно из них «обращено вовне, в мир, и содержание в нем главенствовало над формой», в другом «тексты... были направлены внутрь себя, интровертированы, а форма главенствовала над содержанием» (Там же, 201—202). К первому типу относятся ренессанс, классицизм, реализм, ко второму — барокко, романтизм, модернизм. Комментируя эту «парадигму», украинский исследователь З. Петрухина пишет, что, по Чижевскому, «период господства одного стиля творит культурно-историческую эпоху», объемлющую «такие сферы духовной культуры, как политика, философия, религия», и, вопреки мнению Руднева, «... реализм находит тут закономерное место в одном ряду с ренессансом и классицизмом» (Петрухина, 2003, 103).

Мы оформляем свой взгляд на природу реализма исходя из двух посылок. Во-первых, мы полагаем, что реализм в русской и мировой литературе составляет именно культурно-историческую эпоху в рамках ее описания Д. И. Чижевским, автономность и независимость которой проявляется как имманентно ей самой, так и через отталкивание от романтизма. Термин «эпоха» маркирует историко-хронологическую закреплённость за достаточно большим промежутком культурного времени определенного художественного направления — масштабной историко-литератур-

ной системы, объединяющей в себе писателей, сориентированных, как еще в 1980-е гг. писал об этом теоретик литературы Ю. Б. Борев, на некий общий «инвариант художественной концепции мира и личности», на общую «систему ценностных ориентаций и критериев ценности» (Методология анализа литературного процесса, 1989, 18, 22). О связи понятий «эпоха» и «направление» в одном из последних обобщающих трудов по литературе XX в. пишет Н. Л. Лейдерман: «Известно, что литературные направления дифференцируются по объему и устойчивости во времени. В XVIII—XIX веках складывались крупные и гармоничные, опирающиеся на богатый арсенал жанров и стилей литературные направления, которые за время своего существования действительно охватывали целые литературные эпохи, становясь их художественными доминантами (по названиям этих направлений эпохи и именуются — “эпоха классицизма”, “эпоха романтизма”, “эпоха реализма”»)» (Русская литература XX века, 2005, 32).

Хотя реализм в хронологии русской литературы XIX в. по чисто количественным показателям занял, казалось бы, не столь уж большое место — всего полвека¹, его художественные открытия, его философская глубина и концептуальная насыщенность оказались столь велики, что продолжали питать собою и век двадцатый.

¹ Это и позволило В. Рудневу предложить свое, достаточно смелое, решение: объединить романтизм с реализмом и обозначить весь XIX век как «одно большое направление, которое можно назвать Романтизмом с большой буквы и граница которого приходится на середину нашего века» (Руднев, 2000, 203). Нечто подобное осуществляют авторы двухтомной «Теории литературы» Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Называя парадигму художественности, простирающуюся на весь XIX век, «креативизмом» (подчеркивается центральная роль автора-творца и соответственно креативной версии текста, понимаемого как дискурсивное событие), они выделяют этапы его развития: предромантический, романтический и постромантический (Теория литературы, I, 96). Классический реализм XIX в. относится здесь к стадии постромаантизма. В типологии развития исторических форм художественности у авторов этого, безусловно ценного и солидного, труда пропадает не только реализм, но и классицизм, и барокко, не говоря о более «мелких» художественных направлениях типа натурализма и пр. Не очень понятно, за что так «повезло» романтизму, ставшему знаменем литературы едва ли не полутора столетий, но, по-видимому, абберрации такого рода — неизбежное следствие укрупненного, дистанцированного видения литературы под углом теоретических проблем поэтики.

В искусстве последнего столетия мы наблюдаем неоднократные выходы художников самых разных эстетических принципов к реалистическим константам художественного сознания и метода: не реализм начала XX в. (Ф. Сологуб, М. Пришвин, Б. Зайцев, А. Ремезов и др.), «просто» реализм этого же периода (М. Горький, И. Шмелев, И. Бунин, А. Толстой и др.), соцреализм 1930—1950-х гг. (массовое советское искусство), постреализм как некая сквозная для столетия художественная система (от Е. Замятина до В. Маканина и др., обоснование понятия см. в статье Н. Л. Лейдермана: Русская литература XX века, 2005, 394—453).

Во вторых, мы опираемся на представление о реализме как об определенном теоретическом конструкте — аналоге и сердцевине художественного метода. Понятие «художественный (творческий) метод» было определяющим в литературоведении советского периода и обладает ясно ощутимой сегодня идеологической коннотацией, связанной с опорой гуманитарных наук в России на марксистскую концепцию истории. В 1960—1970-е гг. оно не раз становилось предметом теоретического обсуждения (см., например: Волков, 1970; Фохт, 1963; Фридлендер, 1971; и др.), и современная наука, стремясь осуществить ревизию научной парадигмы недавнего прошлого, предпочитает не употреблять эту категорию, входящую в социалект материалистического, нередко социологизаторского знания. Так, в «Теории литературы» ученых из РГГУ понятия «метод» и «направление» заменяются категорией «парадигма художественности» (см.: Теория литературы, I, 92—94), а, по мысли Н. Л. Лейдермана, творческие методы соответствуют ведущим художественным стратегиям искусства (Русская литература XX века, 2005, 20).

Однако подчас, стремясь переоценить прошедшее, мы не видим в нем ценных, сохраняющих свою эвристичность моментов. По-видимому, эту эвристичность указанная категория способна нести и сегодня, ведь далеко не всегда художественный метод оценивался с позиций «общественно-преобразующей» деятельности человека, под углом «отражательных» функций искусства. В статье 1979 г. Г. К. Щенников писал: «Творческий метод как эстетическое мироотношение (разрядка наша. — Е. С.) — это система установок на выражение эстетического идеала, на оценку человека

и действительности в свете должного, прекрасного» (Щенников, 1979, 7)². Давая теоретическую схему художественного метода, исследователь рассматривал систему дифференциальных признаков реализма в сопоставлении с предшествующими художественными системами, и эти признаки проходили через уровни мирозидания, миропознания и оценки, являющиеся центральными в изучении теоретических основ художественных направлений многими учеными последующего периода.

Для нас понятие «метод» не является главенствующим — скорее, мы стремимся проследить эволюцию художественного языка реализма. В своем представлении о реализме мы осмысливаем его как аналитическую модель, характеризующуюся наличием своего рода «генетически исходной клеточки», структурной матрицы, управляющей всей сетью его различий и «следов», но и, безусловно, своей внутренней динамикой, исторической изменчивостью ряда черт. Поэтому наше понимание реализма сродни пониманию текста в изложении Б. М. Гаспарова — в единстве его «конструктивной» и «органической» природы: «В своей двуплановой сущности текст выступает и как артефакт, то есть целостный и законченный продукт конструктивной деятельности... и как аккумулятор открытого и текучего континуума культурного опыта и культурной памяти; как объективно существующая “форма”, предоставляющая воспринимателю субъекту бесконечно сложный, но стабильный предмет познания, и как “опыт”, который непрерывно реагирует на все окружающее и непрерывно изменяет это окружающее самим фактом своего существования и своего движения во времени...», как «структура» и как «смысловая плазма» (Гаспаров, 1993, 276—277).

² Близкое определение понятия, хотя уже сориентированное на современные подходы к анализу эстетического объекта, дает в недавней статье Н. Л. Лейдерман: «Конкретизируя представление о творческом методе как об эстетико-художественном “механизме”, связующем искусство и реальность, укажем следующие структурные принципы: 1) принцип творческого претворения действительности в художественную реальность, 2) принцип оценки действительности в свете эстетического идеала, 3) принцип художественного обобщения — “перевода” общего в индивидуальное. Каждый из структурных принципов метода — это своего рода “канал связи”, где “на входе” — несемантизированная действительность, а “на выходе” — художественная реальность» (Русская литература XX века, 2005, 20).

«Реализм» — не более чем слово, и слово, данное этому явлению-артефакту уже после его реального возникновения; во многом он плод «конструктивной деятельности» ряда людей, формирующих социохудожественные конвенции эпохи и, в свою очередь, формируемых ими, но он и неизбежность — в том развитии культуры, которое нас постигло. Это поистине «форма» нашего знания об искусстве, но это и «опыт» движения самого искусства сквозь время. Хочется привести слова, использованные У. Эко в его книге «Имя Розы»: «Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus», т. е. «Роза при имени прежнем — с нагими мы впредь именами» (Эко, 1989, 426). Нагое имя реализма как *nomine* литературы XIX столетия остается быть, независимо от нашего к нему отношения.

Свой анализ мы начинаем с классического периода становления и полновластного воцарения реализма в массовой литературной практике — со второй половины XIX в., открываемой сороковыми годами. Тому есть свои основания. В первой трети столетия происходила смена художественных систем — от классицизма в его позднесентименталистской версии литература совершила качественный скачок к романтизму, оформлялась литературная ситуация нового, а точнее, уже новейшего времени. Вершинные явления искусства этого периода — реализм Пушкина, Лермонтова, Гоголя — требуют не функционального, а скорее «феноменального» рассмотрения, в наибольшей степени они повлияли на последующую литературу, оставив современников в недоумении. Да и сама формула «реализм Гоголя» или «реализм Лермонтова» способна вызвать массу вопросов не только у В. Набокова (см. его «Лекции по русской литературе»), но и у любого читателя, а тем более историка литературы.

Уникальность романного творчества этих художников, обозначенную нами хайдеггеровским понятием «феноменальность», в последние годы принято объяснять стадией «синкретического», «раннего» русского реализма³. В пределах творческого развития

³ О синкретическом реализме Пушкина, Лермонтова, Гоголя пишет А. М. Гуревич (1995). К типу синкретического романа относят романы этих же авторов В. А. Недзведкий (1997). Школой раннего русского реализма называет 1805—1839-е гг. В. С. Баевский (1997, 327), а также С. Н. Бройтман (см.: Теория литературы, II, 240—243). Специфику реализма на первом этапе развития (творчество Пушкина, Лермонтова, Гоголя) Г. К. Щенников видит в том, что его герои — типы национальной и исторической культуры (см.: Щенников, 2005).

Пушкина, Лермонтова, Гоголя, а также в исторических условиях тогдашней литературы, когда проза еще только отделялась от поэзии и начинала заявлять о себе как о самостоятельном явлении и процессе, формы реалистической художественности соседствовали с иными, реалистическое и романное начало в произведениях указанных авторов существовало в нерасчлененном, целостном виде — в синкрете с другими жанрами и типами письма, в очень сильной степени — с системой просветительства⁴, так что стратегические доминанты реализма мы выделяем в них скорее *post factum*, хотя и опираемся порой на признания самих писателей. Таково, например, пушкинское: «В ту пору мне казались нужны / Пустыни, волн края жемчужны...», — имеется в виду пора молодости поэта, располагавшая его к романтической модели освоения мира, тогда как позже, в 30-е гг., меняются его приоритеты, а вместе с ними и принципы художественности: «Иные нужны мне картины: / Люблю песчаный косогор, / Перед избушкой две рябины, / Калитку, сломанный забор, / На небе серенькие тучи...». Именно вторая, намеренно сниженная, опрошенная картина реальности получила впоследствии название р е а л и з м а. Но заметим, насколько семиотична (знакова) представленная здесь смена «парадигм», и, словно комментируя Пушкина, французский ученый А. Компаньон указывает: «... Литературная теория мыслит реализм уже не как “отражение” реальности, а как особый дискурс, обладающий правилами и конвенциями, как некоторый код, не более естественный и истинный, чем другие» (Компаньон, 1998, 126). Мы полагаем, что мыслить реализм как «код» и «дискурс» — это значит понять специфическую природу его художественности, встроенную в философско-идеологические формации времени второй половины XIX в., когда реализм развивался и был основательно нагружен именно «идеологией», подчас закрывающей от нас его подлинную литературность.

История литературы сегодня видится не только как следование по векам и циклам историко-литературного процесса, но и как ис-

⁴ В фундаментальном издании советской поры (см.: Развитие реализма в русской литературе, 1973) реализм Пушкина и Гоголя получил наименование просветительского.

тория «динамики литературности», т. е. «смены или динамики смыслообразования, тех средств, которыми задаются модусы фикциональности... [и] которые признаются институциональными или групповыми конвенциями и нормами... в качестве “литературных”» (Гудков, Дубин, 2003, 231). Мы не задаемся целью проследить историю развития реализма в течение столетия и выявить все его типологические разновидности, но опорные точки «динамики литературности» этого направления и соответствующего типа сознания мы игнорировать не можем, они выступают точками своего рода «бифуркации» культуры, подчас радикально меняющими направление ее развития. И первой такой точкой являются для нас 1840-е гг. — период чрезвычайной культурной и идеологической значимости, поскольку, в силу инерционного хода исторического развития России по сравнению с Западом, именно на эту эпоху приходится окончательное расставание России с тысячелетней культурой Традиции и становление новой системы языков и новых типов культурного и общественного сознания. Поэтому изложению основ реалистического типа сознания и письма мы предпосылаем некоторые теоретические послышки, выводящие нас к началу развития реалистической системы в масштабе всей русской литературы, включая ее массовые варианты.

ГЛАВА 2

1840-е гг. В ИСТОРИИ РЕАЛИЗМА XIX в.: НОВАЯ ДИСКУРСНАЯ ФОРМАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

А. В. Михайлову принадлежит глубокая и обобщающая концепция, согласно которой на рубеже XVIII—XIX вв. в европейской культуре происходит радикальный слом традиционной мифориторической, или морально-этической, системы «готового слова», т. е. слова, которое заранее дано поэту (ученому, оратору и т. д.), дано как готовый смысл, который он может лишь по-своему выразить, представить (см.: Михайлов, 1997, 502—517). На языке С. С. Аверинцева, это была система «рефлексивного традиционализма», на языке В. И. Тюпы, ей соответствовал тип «авторитарного» сознания и языка. По А. В. Михайлову, суть этой долгой культурной и в первую очередь гуманитарной традиции состояла в том, что риторическое слово (Традиция) опосредовало отношения между «вещью» и словом художника, заставляло понимать «вещь» через себя. Путь к «вещи» лежал через толкование и сопоставление текстов, при этом античность выступала нормой и образцом, на который ориентировались художники и с которым они соревновались. Привычный нам принцип «Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать» был нерелевантен, упор шел на осмысление и толкование, более доверяли книгам, чем глазам. Таков, например, смысл высказывания Гете: «Недостоверна видимость природы / В сравнении с данными литературы» (цит. по: Там же). Однако на вторую половину XVIII в. приходится нарастание новых, антириторических, начал, идущих как бы от самой «жизни», в итоге чего и произошел отрыв «новой» культуры (и истории) Европы от древней, люди начали видеть глазами и независимо от слова и его регулирующего взгляд смысла. О новой, визуалистской, поэтике сознания культуры, пишет также М. Ямпольский, приурочивая ее возникновение

и развитие к кантовскому периоду (см.: Ямпольский, 2000, 8—9). При этом прощание с античностью осуществлялось как ее возрождение и полный расцвет, после чего она и стала восприниматься как «недостижимый» образец и классика.

Пунктом встречи двух культур — прежней и новой, еще только нарождающейся, — стала веймарская классика Гете и «наш» Пушкин: о «мгновенной исключительности» Пушкина именно в этом смысле говорил С. С. Аверинцев в записи М. Л. Гаспарова, приведенной у С. Г. Бочарова (см.: Бочаров, 1999, 233). Пушкин достиг «равновесия жизни и слова», которое не бывает долговечным.

Переход к реализму, совершающийся в новой культуре, — это, по Михайлову, «переход от гармонического стиля классики» к иной художественной системе, где сам дискурс складывается «от глубины пережитой реальности, *не* (здесь и далее, кроме специально оговоренных случаев, шрифтовые выделения в цитатах авторские. — Е. С.) от слова, запечатлевающего в себе опыт и истину жизненного, несущего в себе такой традиционно сложившийся опыт» (Михайлов, 1997, 502). Слово в реализме *не* задано — оно есть «“сырое” выражение самой действительности (натурализм) или компромисс с традиционным заданным словом (Бальзак и его школа)» (Там же, 503).

Казалось бы, здесь все верно и спорить не с чем, особенно относительно значения А. Пушкина и характера реалистических систем. Но, с нашей точки зрения, разложение мифориторической культуры готового слова в России растягивается на все первые десятилетия XIX в. и завершается на переломе 1830—1840-х гг. Символическим указателем этой «смерти» прежней ценностно-риторической системы культуры является тема падения Рима, чрезвычайно популярная в России на протяжении указанного периода и означающая формирование структуры исторического сознания в ее национальной версии (см. об этом: Созина, 2001, 88—94; о динамике римской темы в тот период развития отечественной литературы см. также: Кнабе, 1999). Это согласуется с данными М. Фуко, ибо, по его концепции, на 1775—1825 гг. в западной культуре приходится переход от Порядка к Истории, т. е. смена эпистем — классической на современную, которая знаменуется тремя главными открытиями: истории, жизни, человека; их осознание и присвоение шло в культуре весь XIX век (см.: Фуко, 1994, 243). Поэтому период романтизма, т. е. 1810—1830-е гг., является своего рода пограничным,

в нем уже складываются элементы новой эпистемы, особенно это касается модели личности — развивающейся и внутри себя принципиально бесконечной монады — и истории как необратимого движения времени, ведь романтизм ознаменован прежде всего пафосом утверждения личностного, субъектного начала и «открытием» исторического сознания, зафиксированным в становящейся на протяжении 1830-х гг. исторической романтической прозе. Однако историзм как таковой, вне субстанционально-метафизического тождества с Абсолютом, является все же завоеванием реализма, т. е. более позднего периода развития литературы. Более того, на уровне собственно письма романтизм вообще остается в пределах мифориторики «готового слова».

Магистральная стратегия нового культурного и литературного дискурса формируется в России в 1840-е гг., когда объектом исследования и массового внимания интеллигенции становятся сразу все указанные М. Фуко феномены: 1) история — об этом говорят труды западников и славянофилов, делающие развитие национального самосознания предметом своего осмысления и предлагающие разные пути развития России: в них рефлексия идет именно на историю; 2) ж и з н ь — в 40-е гг. наиболее популярны естественные науки, химия и физиология, которые помогают понять природу живого (в это время, например, происходит поворот А. Герцена к осмыслению жизни в самой себе, как снимающей все ограничения прагматического, религиозного, логического характера¹); 3) я з ы к — о внимании к этому феномену говорят изыскания П. В. Киреевского, начало работы В. И. Даля над своим словарем и общая переориентация языковой коммуникации литературы, о чем мы скажем позднее. К началу 1840-х гг. В. Г. Белинский относил «открытие» человека², и действительно, в этот период заклады-

¹ См. записи Герцена в Дневнике 1842—1845 гг., а также в нашей книге: Софина, 2001, 194—207.

² Говоря о наступлении новой, прозаической эпохи в развитии русской литературы и несколько опережая, а вместе с тем и задавая курс, которым пойдет отечественная словесность, в статье 1835 г. критик писал: «Родилась идея человека, существа индивидуального, отдельного от народа, любопытного без отношений, в самом себе...» (Белинский, 1948, I, 106—107). По отношению к литературной ситуации середины 30-х гг. Белинский констатировал достигнутое романтизмом превосходство личности (идеи человека) над всей прочей действительностью.

вается система антропологизма, определяющая философско-концептуальные основы русской классики. А главное, закладывается литература как автономная система, сориентированная на культурный организм, которую и принято называть литературой реализма.

И здесь нужно сформулировать еще одно существенное отличие нашей позиции от концепции А. В. Михайлова. Реализм натуральной школы 1840-х гг., с которой принято (и справедливо) начинать периодизацию «классического» русского реализма, идет отнюдь не от «сырого» слова самой реальности, а от слова, опосредованного культурой, которая теперь занимает место традиции (мифориторической традиции «готового слова») и которая именно в 40-е гг. складывается как некий «надъиндивидуальный интеллект» (Ю. М. Лотман), цементирующий жизнь общества и обладающий своими законами развития. Само созидание культуры и ее философское обоснование — религиозное у славянофилов, чисто светское у западников в лице В. Белинского, А. Герцена и др. — происходило тогда под знаком Гегеля. В пределах менее чем одного десятилетия совершается кардинальная, этапная философская эволюция русской интеллигенции (даже не эволюция, а революция), так что обойти ее при разговоре о реализме невозможно.

В 1840-е гг. гегелевская философия являлась своего рода знаменем «сознательной» эпохи, которая, как писал о том В. Г. Белинский, сменила предшествующую, «созерцательную» (см.: Белинский, 1948, II, 446). Значение этой новой эпохи критик видел в «разумении значения фактов», т. е. в отыскании смыслов самой «действительности», «жизни»: «Теперь факты — ничто, и одно знание фактов тоже ничто, но... все дело в разумении значения фактов» (Там же), на что также указывал в обобщающем труде «Гегель в России» Д. И. Чижевский³. А следовательно, речь шла о попытке русских

³ Ср.: «Существо “40-х годов” — не в философском чтении (как в 30-е гг. — Е. С.), а в философском мышлении. <...> “Дела семейные”, характеры друзей и знакомых, даже собственные и чужие денежные заботы, все делается предметом философского анализа — или по крайней мере облачается в философскую словесную одежду» (Чижевский, 1939, 55—57). Оснований подобного утверждения много: это картины философских прений «людей 40-х гг.», запечатленные в «Былом и думах» А. Герцена, в романах И. Тургенева, это переписка Н. Станкевича, В. Белинского, М. Бакунина, А. Герцена, наконец, это разнообразные мемуары и воспоминания современников и участников той эпохи.

людей объединить теорию и жизнь, совершить прямой выход из философии в сферу практики, найти законы, которые управляют жизнью человека и общества, тогда как ранее эти законы просто предполагались, имелись в виду, не познавались, но угадывались и постулировались, от личности требовалось только им следовать. На языке Белинского, Герцена — через призму воспринятого ими Гегеля — искомый синтез знания и жизни именовался конкретным знанием. Конечно, его поиск русской мыслью шел не только от ориентиров, заданных философией Гегеля, но и от органики исторического развития русского духа — от того, что Чижевский назвал, в применении к 1840-м гг., «неавтономным характером философского интереса» (Чижевский, 1939, 34). Ярчайшим символом этой «неавтономности» выступает, например, Н. В. Станкевич, вплоть до конца 1830-х гг. направлявший философское развитие своих друзей и «попутчиков». «...Я ищу истины, но с нею и добра», — формулировал он цель и принцип своих философских исканий (Станкевич, 1982, III).

О стремлении русской мысли к «живому знанию», «знанию-вере», впоследствии немало писали и Вл. Соловьев, и Н. Бердяев, и В. Зеньковский. Но важно, что именно в 40-е гг. состоялась обозначенная Чижевским целостная и синтетическая попытка русских умов «соединить знание и веру», полем же этого соединения выступало философско-культурологическое осмысление русской истории, повлекшее за собой вполне конкретные (хотя и не те, что ожидалось) итоги в виде политического размежевания русской мысли. И. С. Тургенев говорил позднее о своем поколении: «...мы тогда в философии искали всего на свете, кроме чистого мышления» (Тургенев, XI, 259). Однако устами своего героя, «Гамлета Щигровского уезда», тот же Тургенев подверг критике прямое перенесение философских идей в русскую жизнь: «Что общего, скажите, между этой энциклопедией и русской жизнью? И как прикажете применить ее к нашему быту, да не ее одну, энциклопедию, а вообще немецкую философию... скажу более — науку?» (Там же, I, 256). Не рискуя входить в полемику с литературным персонажем, мы все же должны сказать, что претензия тургеневского «Гамлета» относится скорее к предшествующей эпохе 1830-х гг., ибо в 1840-е характер освоения немецкой философии в России меняется: поиск смысла опосредует теорию и жизнь.

Д. И. Чижевский писал: «Основная тема 40-х годов — творчество, создание русской культуры» (Чижевский, 1939, 32). Эта мысль перекликается с высказываниями как современников, так и исследователей периода. Указывая на различие между западниками и славянофилами, П. В. Анненков отмечал: «Разногласие сводилось окончательно на вопрос о культурных способностях (здесь и далее в цитатах разрядка наша. — Е. С.) русского народа...» (Анненков, 1989, 266). Как «две культурно-психологические установки» рассматривал эти партии Г. Флоровский, толкуя их расхождение как «разномыслие» «в понимании основного принципа — культуры» (Флоровский, 1991, 249). Именно культура, занимая промежуточное место между теорией и жизнью, идеей и действительностью, выполняет роль технологического, орудийного компонента, а затем, и довольно быстро, — роль «культы», т. е. собственно религии.

Последнее оказалось возможно в силу происходящей на рубеже 1830—1840-х гг. переориентации сознания русской интеллигенции, обусловив, в свою очередь, саму эту переориентацию: теоцентрическая, мифориторическая романтическая парадигма сменяется парадигмой антропоцентрической, исторической, реалистической. В сфере философии это означало отказ от Гегеля и наступление эры позитивизма — «трезвого знания» (А. Герцен), ведь, как неоднократно поминал Чижевский, «дальше Гегеля» его русские ученики не пошли, ибо идти дальше было просто некуда (Чижевский, 1939, 143): Фейербах не имел столь сильного влияния, как предшествующие ему философы, и популярность его в России была эпизодической и недолгой. Парадоксальность русского освоения Гегеля состояла в том, что период его наибольшей популярности стал периодом и наибольшего разочарования в нем (самый яркий и известный пример — философская эволюция В. Г. Белинского). Разочарование в гегелевской философии — последней попытке со стороны «идеи» универсалистски объять мир и придать сверхфизическое значение всему сущему, природе и истории — как раз и стимулировало поиск причин и смыслов в самой действительности, определив вместе с тем методологию и методику этого поиска, создав у русской мысли мотивационное ядро такого рода «поисково-познавательной» деятельности. Характерно, что освоение философии Гегеля и волонтаристское отбрасывание ее в сторону

в среде русских «европейцев» (проживали, но «не прожили»), как писал об этом современный философ А. М. Пятигорский — см.: Пятигорский, 1996, 291) именно и способствовало принятию культурой не свойственного ей ранее статуса: А. М. Пятигорский отмечал, что у Гегеля, по-видимому первого из европейских философов, философия и религия становятся по существу одним и тем же (см.: Там же). Отождествление этих двух принципиально различных форм сознания создало необходимые предпосылки для сосредоточения в культуре функций не просто «надындивидуального интеллекта», но источника сугубо человеческого знания и человеческих же ценностей — при том, что иные и превышающие человеческое сознание в тот период были девальвированы, подвергнуты тотальному сомнению и массовому отрицанию.

Выполнение культурой новых функций по регуляции человеческой, в первую очередь общественной, жизни становится возможно благодаря ее сильнейшей семиотизации — формированию и развитию ее знаковости⁴. Через деятельность всех лагерей русской мысли того времени шел процесс выработки культурой метаязыка описания — языка интерпретации себя, ибо метаязык складывается всегда на уровне вторичных моделирующих систем как «язык интерпретации» (см.: Пятигорский, 1996, 37). Религиозная философия интуитивистского толка (А. С. Хомяков, И. В. Киреевский и др.) противопоставлялась социальной философии рационалистического толка (В. Г. Белинский, А. И. Герцен), опора на религию и традицию — опоре на науку и упованию на прогресс, органика — критике, сердечность — уму, Россия — Европе⁵. Таковы основные

⁴ Согласно Ю. Кристевой, семиотика строится «как критика смысла, его элементов и законов — как *семанализ*» (Кристева, 2004, 41). В 40-е гг., как сказали мы выше, внимание деятелей русской культуры обращается к поиску смыслов, опосредующих теорию и жизнь («уразуметь» значение фактов), а следовательно, на повестке дня — формирование знаков, которые и несут смысл: как только факт или вещь наделяется смыслом, он или она перестает быть собственно фактом или вещью («вещью в себе»), перерастает себя, т. е. превращается в знак чего-либо большего, чем он (она) сами по себе, — в вещь «для другого».

⁵ Ср., например, роман А. И. Гончарова «Обыкновенная история» (1846), где все эти оппозиции антиномически развернуты как в высказываниях, так и в романных судьбах главных героев — Петра Иваныча Адуева и Александра, не случайно и сам конфликт романа получил название «диалогического» (Ю. В. Манн).

антитезы, служившие логическим каркасом формирующегося языка «мета» русской культуры.

Именно культурологические факторы определили, на наш взгляд, коммуникативную ситуацию, в которой созревало новое литературное письмо реализма. В статьях В. Г. Белинского 40-х гг. осуществлялось сознательное и целенаправленное претворение литературы как продукта творчества художника, направляемого «как бы наитием какой-то высшей, таинственной силы», в литературный дискурс, в собственно высказывание, ориентированное на публику. Во-первых, Белинский формулирует рецептивную установку литературы — «занимать досуги большинства читающей публики и удовлетворять его потребности» (*Физиология Петербурга*, 31). Во-вторых, указывает на ее референцию: произведение должно быть соотнесено с реальностью, верно отражать действительность. В-третьих, он осуществляет смену креативной компетенции литературы: гении заменяются «обыкновенными талантами», литература — беллетристикой. В-четвертых, он заботится об условиях существования нового дискурса — его дисциплинарном пространстве («Мы не имеем даже ни малейшего понятия о публичности») ⁶.

Таким образом, литература в статусе беллетристики была введена критиком в состав культуры, тогда как ранее она понималась как выразительный символ сакральных сфер мироздания. Действительность и литература оказываются теперь опосредованы системой культурных кодов — кодов метаязыка, подобно тому как «обыкновенный талант» — посредник между гением и толпой. Новая предметная область литературы — «толпа и ее представители» (нижние слои общества) — открывается благодаря введению в литературу физиологического метода, разработанного в классификационной науке (главным образом биологии) того времени и ранее примененного в гуманитарной области О. де Бальзаком. Поэтому мы вправе рассматривать физиологический очерк как а в а н г а р д н у ю форму литературы, место перекрещивающихся влияний культуры и идеологии масс-культуры («беллетристики»), пропагандируемой кругом Белинского.

⁶ Все эти положения были сформулированы Белинским во вступительной статье к сборнику «Физиология Петербурга» 1946 г. и задали программу новой литературной школы.

Содержательные основы нового направления определялись, повторим этот важный тезис, философскими установками гегельянства и постгегельянства, т. е. позитивизма: это отказ от провиденциальной системы романтического и в целом религиозного объяснения мира, ориентация на Логос как на позитивное знание о человеке и мире, закрепленное в культуре и поэтому вполне доступное человеческому разумению. На первое место в искусстве выходят чисто познавательные задачи литературного дискурса: объяснить, объять разумом незапрограммированную, неясную в своих истоках и следствиях реальность, установить в ней логические (знаковые) связи, помогающие разумной деятельности и организации социальной жизни согласно общечеловеческим нормам, определяемым «понятиями, до которых достигло человечество» (Н. Г. Чернышевский). Об эстетических установках раннего русского реализма справедливо пишет костромской исследователь В. В. Тихомиров: «Социология и антропологизм — вот, очевидно, та философская установка, которая определяла критику Белинского конца 1840-х гг. и которая в значительной мере повлияла на последующую программу русской литературы...»; «...Методологической основой программы натуральной школы была эстетизация действительной жизни, ориентация на значимость факта для познания социальных закономерностей жизни человека и общества. <...> В философском отношении, гносеологически подобный метод восходит к Фейербаху и французскому позитивизму» (Тихомиров, 1994, 13, 17—18).

Но отличительные черты новой эпистемы сочетались с элементами прежней, по М. Фуко — «классической»: они также использовались как средства и способы познания в новом литературном дискурсе. В частности, это возврат к классически-рационалистической идее Порядка, но не заданного свыше, а вносимого человеческим разумом и нравственной волей субъекта («разумом творящим», по А. Герцену) в природно-исторический хаос, а также к картезианскому гипотетико-дедуктивному пути познания, из философии и точных наук шагнувшему в сферу художественного сознания. Онтоэпистемологические основания реализма разрабатывал в статьях 1840-х гг. А. Герцен: в них он создавал своего рода сциентистскую утопию — «республику ученых», или «цех» науки (см.: Хестанов, 2001, 89—162), в них же формировалось понятие «родового человека», базовое для «посюсторонней» антропологии реализма.

ГЛАВА 3

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО 1840-х гг.

Определенные преобразования, идущие в русле отмеченных процессов, наблюдались на уровне художественного языка новой школы, или языковых составляющих ее письма. Особенно хорошо это видно на примере ранних произведений натуральной школы, вошедших в ее альманахи, — «Физиология Петербурга» и «Петербургский сборник» (1845—1846). Как неоднократно писали о натуральной школе, в ее произведениях человек выступал как «отпечаток» среды, носитель неких общественных «пород», «видов» и «разрядов», т. е. как социальный тип (см., например: Цейтлин, 1965, 190—216; Развитие реализма..., II, 299—300; Гинзбург, 1979, 61). К типовому, социокультурному содержанию стягивались характеристики персонажей физиологических очерков, шло обобщение «лиц» по соответствующему признаку рода или вида особей, принадлежащих огромной популяции большого города.

Так, в заглавных номинациях очерков сборника «Физиология Петербурга» мы наблюдаем движение от нейтральной географической топики города к ее экспрессивно окрашенным для читательского сознания, досуговым местам: часть первая — «Петербург и Москва», «Петербургский дворник», «Петербургские шарманщики», «Петербургская сторона», «Петербургские углы»; часть вторая — «Александринский театр», «Чиновник», «Омнибус», «Петербургская литература», «Лоторейный бал», «Петербургский фельетонист». В каждом заглавии на первый план выступает аспект сигнификации, обозначения, употребляется принцип родовидовой классификации, распространенный в линнеевской биологии. Персонажи редуцируются либо до профессий — типов, либо до мест — топосов Петербурга. Типологический, родовой, т. е. понятный, аспект предметного содержания очерков выдвигает

вперед именно означаемое. Означающее, т. е. смысл этого «физиологического» дискурса, прячет в себе авторское отношение к предмету, оно колеблется от беспристрастно-констатирующего стиля описания до стилистики «сентиментального натурализма», как определял ее В. В. Виноградов (1976).

С сигнификативным¹ способом названия коррелирует иной — метонимически-синекдохический. Он прослеживается в заглавиях как очерков «Физиологии Петербурга», так и иных сочинений, например в сборнике Я. П. Буткова «Петербургские вершины»: «Ленточка», «Битка», «Сто рублей», «Первое число», «Хорошее место», «Самовар», «Партикулярная пара» и т. д. Вещь или локализованный социогеографический участок среды вымещает, замещает собой лицо. Чуть позже, в «Петербургской повести» Ф. М. Достоевского «Двойник», этот принцип будет определять собой содержание изображаемых событий (вымещение Голядкина-старшего его двойником, воплощающим представления героя о приличном для «человека» месте в жизни): методология исследования действительности в произведениях натуральной школы подвергнется у Достоевского рефлексии, переосмыслению и переоценке, выявится ее оборотный смысл — искажение и дискредитация человеческого лица, самой индивидуальности.

Господство метонимии или синекдохи как характерная принадлежность реалистического и натуралистического стиля отмечалось прежде Р. Якобсоном (1990) и украинским исследователем Б. П. Иванюком (1998, 120—121), а также в концептуальной статье Д. И. Чижевского (1964), не получившей должного резонанса в советском литературоведении. Ставя перед собой задачу найти объединяющий признак реализма в области стиля, этот ученый писал: «Своеобразие реализма именно в том, что он, едва ли не впервые в таких размерах, пытается освободиться от метафорического способа изображения и отдает решительное предпочтение метонимическим средствам» (Чижевский, 1964, 141). Но каков же смысл этого явления для эстетики реализма? Мы рассматриваем свойственное

¹ Сигнификативный план знака — план понятийный. Он составляет логико-семантическое «ядро» означаемого. «Строго говоря, означаемое — это понятие», — говорил Ж. Делез (1995, 55).

реализму 1840-х гг. сигнификативно-метонимическое отождествление части с целым, отдельного с общим, предмета с лицом как важный структурный принцип реалистического письма. Поль де Ман писал: «Метонимию отличают от метафоры в контексте необходимости и случайности» (Ман, 1999, 79). Иначе говоря, метафорическая связь необходима, метонимическая — случайна². Тотальная логосообразность мира, устремленная к раскрытию или угадыванию универсальных законов вселенной (Провидения, Божьего Промысла), характерная для романтизма, в реализме уступает место случайностной концепции действительности: связь с верховными законами потеряна, сами они поставлены под сомнение, а значит, человеку остается полагаться лишь на себя и свой разум, помогающий отыскивать смыслы в открывающейся взору действительности.

Напомним, что семиотическая суть происходящего в русской культуре — смена языковых кодов, формирование метаязыковых механизмов как определяющих культурное целое — «цивилизацию знака», согласно Ю. Кристевой, а этот тип цивилизации, очевидно, по сию пору является господствующим в мировой (евро-американской) культуре. Знак, писала Ю. Кристева, недизъюнктивен, он «отсылает к менее общим, более конкретным сущностям — универсалии *овеществляются*, становятся *предметами* в полном смысле слова; включаясь в структуру знака, данная сущность (феномен) тут же подвергается трансцендентализации и возводится в ранг телеологической единицы» (Кристева, 2004, 140). Закономерным итогом и «спутником» подобного рода «трансцендентализации» и «телеологизации» практически любой сущности (феномена) является, например, позиционирование антропологии как центральной об-

² Продолжая эту логику, исследователь искусства соцреализма советской эпохи Т. А. Круглова пишет: «С точки зрения поэтики триумф соцреализма может быть понят и как *победа метонимии над метафорой*. Метафора не скрывает своей вымышленной природы... Метонимия (часть вместо целого) предполагает функциональную, действенную связь между целым и частью. Коммунальный субъект (центральное «лицо» в соцреализме. — Е. С.) — это и есть часть, отождествляющая себя с целым» (Круглова, 2005, 315). Таким образом, закон метонимической поэтики, по-видимому, является универсальным для любого типа реалистического (а также, как показал Б. П. Иванюк, натуралистического) дискурса.

ласти искусства, философии, науки — именно это мы наблюдаем в статьях Н. Г. Чернышевского рубежа 1850—1860-х гг. («Антропологический принцип в философии»), а в более частном, хотя и более ярком виде это акцентуация идеи «человекобожества», в различных вариантах фигурирующей в отечественной культуре второй половины века.

«... Знаковая семиотическая практика, — писала также Ю. Кристева, — наследует метафизический способ действий, характерный для символической семиотической практики, перенося его на “непосредственно воспринимаемое”; это “непосредственно воспринимаемое” наделяется высшей ценностью и трансформируется в объективную данность, что и составляет основной закон дискурса в цивилизации знака» (Кристева, 2004, 140). Отсюда примат визуальной оптики над прочими способами восприятия жизни в произведениях раннего русского реализма: только зрение, будучи первым и главным нашим орудием проникновения в мир, дает картину «непосредственно воспринимаемого», и именно зрение — наиболее интеллектуальный, взаимосвязанный с ментальными схемами способ первичной и основной обработки получаемой информации. «... В классическом реализме, — пишет Т. А. Круглова, — человек видит то, что знает, его глаз — это умный, сформированный культурной памятью орган восприятия...» (Круглова, 2005, 318).

Метонимически-синекдохический тип знаковости реализма, отмеченный нами на примере заглавий ранних русских альманахов 1940-х гг., в плане коммуникативной ориентации текста ближе всего соответствует примату его референтной версии — эту дефиницию ввел В. И. Тюпа. Согласно его позиции, в заглавии произведения встречаются «три важнейшие интенции: референтная — соотнесенность текста в художественном мире: с внешним хронотопом бытия героя или с самим героем (внутренним хронотопом); креативная — соотнесенность текста с творческой волей автора как организатора некоторого коммуникативного события; рецептивная — соотнесенность текста с творческим сопереживанием читателя как потенциального реализатора этого коммуникативного события» (Тюпа, 2001, 116). Именно референтная интенция настраивает читателя на познание самой действительности,

отраженной в художественном произведении, а не на ее интерпретацию автором или читателем. Метонимические заглавия сохраняются в реалистических произведениях и после 40-х гг., хотя у истоков этой тенденции стоит гоголевская «Шинель» (недаром Н. В. Гоголя, вслед за В. Г. Белинским, считали учителем и вдохновителем всего направления): «Бедные люди» — сигнификат, «Дворянское гнездо» — метафорическая метонимия (или диегетическая метафора, характерная, по Ж. Женетту, для романного мышления); такой же характер имеют заглавия многих рассказов из «Записок охотника» И. Тургенева («Уездный лекарь», «Однодворец Овсяников», «Бежин луг», «Льгов», «Бурмистр», «Контора», «Бирюк», «Два помещика» и т. д.), из рассказов и повестей молодого Л. Толстого («Записки маркера», «Утро помещика», «Два гусара», «Казачи», «Декабристы» и т. д.). Собственно, этот принцип не нарушают и именные заглавия, портретно выделяющие героя из общей массы, из окружающей среды («Обломов», «Рудин», «Анна Каренина»). Они выглядят достаточно традиционно для мировой литературы («Ромео и Джульетта» или «Отелло» были уже у Шекспира), однако в контексте общей системы реалистических номинаций их назначение — подчеркнуть функцию референции, связи литературного образа с жизнью, т. е. в самом языке обеспечить искомое реализмом правдоподобие (жизнеподобие) художественного произведения.

Подавляющее господство референтных, метонимически-синекдохических или даже сигнификативных заглавий сохраняется в русской прозе и позже, уже в XX в., хотя наблюдается эволюция в сторону их метафорической проективности, рождающей символическую обобщенность образа (ср., например, заглавия произведений 1920—1930-х гг.: «Салон-вагон» А. Соболя, «Котлован» и «Ювенильное море» А. Платонова — «чистые» метонимии, «Голый год» и «Повесть непогашенной луны» Б. Пильняка — «чистая» метафора и метафора диегетическая, «Железный поток» А. Серафимовича, «Темные аллеи» И. Бунина — метонимии, обретающие в контексте авторской мысли метафорический и символический смыслы). Безусловно, на метафоризацию заглавий и всего художественного языка литературы наибольшее влияние оказали теория

и практика символизма, хотя в том, что касается прозы, присущее символизму тотальное расширение смыслов до уровня символа — «окна в вечность» (А. Белый) — осуществлялось по законам «романного», прозаического слова, не случайно Р. Якобсон полагал, что прозаический язык в целом довлеет к метонимии и/или синекдохе. Поэтому развитие поэзии и прозы как в XIX в., так и впоследствии шло не всегда пересекающимися, подчас параллельными путями.

Содержательные принципы реализма получали самое непосредственное воплощение в практике его письма — они и были «моралью формы», как говорил о категории письма Р. Барт³. Прежде всего «мораль формы» реализма выразилась в системе «искусственного правдоподобия» (термин Ж. Женетта), т. е. в системе реалистических мотивировок⁴, оправданной как вне-, так и внутрилитературными причинами.

Согласно обиходному представлению о реализме, он отличается в первую очередь правдоподобием повествования — имитацией в художественном произведении развития самой жизни. В последние годы этот принцип неоднократно подвергался ревизии и критике, преимущественно со стороны западных исследователей. Вот что писала по этому поводу Ю. Кристева: «Поскольку подлинное желание-сказать (по Гуссерлю) есть желание-сказать-истину, то *истиной* будет такой дискурс, который подобен реальности; *правдоподобное*, не будучи истинным, есть такой дискурс, который подобен дискурсу, подобному реальности. Правдоподобное — это смещенная “реальность”, оно лишено первой степени подобия (дискурс — реальность) и разворачивается исключительно на втором уровне (дискурс — дискурс), поэтому его единственное посто-

³ Письмо, по Барту, обладает существенной intersубъективной, внеиндивидуальной функцией: «оно есть способ связи между творением и обществом... это форма, взятая со стороны ее человеческой интенции и потому связанная со всеми великими кризисами Истории» (Барт, 1983, 312).

⁴ Сам термин «мотивировка» был введен в отечественное литературоведение Б. М. Томашевским, в «Теории литературы» 1925 г. ученый выделял мотивировки композиционные, художественные и реалистические (см.: Томашевский, 1996, 191—199). Развитием идеи реалистических мотивировок и является, по существу, концепция Ж. Женетта. Кроме того, этим понятием активно пользуется в последних работах В. М. Маркович (см., в частности: Маркович, 2001).

янное свойство заключается в том, что оно *желает сказать*, что оно есть *смысл*. <...> Правдоподобие не содержит в себе никакого знания; оно знает один только *смысл*, причем такой смысл, истинность которого не является обязательным условием его аутентичности» (Кристева, 2004, 229). Ссылаясь на своего предшественника Риффатера, А. Компаньон отмечал «распространенную... ошибку, когда на место репрезентации реальности ставят самое реальность, “помещают референциальность в текст”», и назвал ее «референциальной иллюзией» (Компаньон, 1998, 132). Справедливости ради заметим, что это тот случай, когда «я сам обманываться рад»: н а м хоч е т с я, чтобы искусство было подобно реальности, и мы признаем эту возможность за реализмом, ведь только тогда искусство получает статус как великого учителя жизни, так и великого обманщика, а мы вольны списать наши неудачи и промахи на искусство, которое плохо (неверно, неадекватно) учило, направляло и отражало.

Итак, мы вновь выходим к проблеме смысла, а значит, знака, а значит, семиотичности, метаязыковости культуры (не только русской) и литературы эпохи реализма. Истинность «правдоподобного дискурса» «не является обязательным условием его аутентичности!» Она — в нас, читателях, а также в авторской установке, в системе художественной риторики литературы, стремящейся внушить нам представление о своей подобности реальности. «И действительно, — замечал П. Рикер, — если правдоподобие — лишь подобие правды, что тогда представляет собой вымысел, руководствующийся этим подобием, как не мастерство убеждения, благодаря которому искусственность уловки *принимается за подлинное свидетельство о реальности и жизни?*» (Рикер, 2000, 21)⁵. «Правдоподобное повествование», с точки зрения Ж. Женетта, — это «повествование, в котором события соотносятся как примеры или частные случаи с набором максим, полагаемых верными аудиторией, к которой оно обращено; однако эти максимы, именно потому, что они общеприняты, чаще всего остаются имплицитными» (Женетт, 1988, I, 304).

⁵ Ср. гораздо более раннее высказывание Чижевского: «“Правдоподобие” не есть соответствие действительности, но только иллюзия такого соответствия» (Чижевский, 1964, 144).

«Искусственное правдоподобие» реализма, по мнению ученого, помещается между жизненным правдоподобием, актуальным для классицизма и просветительского романа, и произвольным письмом модернизма, который вообще снимает озабоченность искусства верностью «правде жизни».

Реалистические мотивировки обладали своим набором эстетических и чисто дискурсных, коммуникативных функций, главной из которых была задача достижения убедительности нового дискурса, установление его аутентичности «истине жизни». Посредством них литература внедряла в общественное сознание новое знание о человеке и его взаимоотношениях со средой и с собственной природой, устанавливала ориентацию на «общее мнение» людской массы — реципиента и референта литературного дискурса. Благодаря развернутой системе мотивировок, вводимых реализмом, в самом повествовании получала отражение совокупность культурных языков, социалектов, наличие которых М. Бахтин полагал общим признаком романа нового времени, а также, что немаловажно, задавалась мотивация самого «вымысла», литературной условности, которую реалисты натуральной школы оставляли на откуп романтизму, но вне которой искусство немислимо.

Формирование системы «искусственного правдоподобия» удобнее всего показать на примере двух главных романов натуральной школы — «Кто виноват?» А. И. Герцена и «Обыкновенная история» И. А. Гончарова⁶. В составе этих произведений отчетливо обнаруживаются три уровня мотивировок.

Во-первых, это координата п р и р о д ы, когда в повествовании делается отсылка к природно-натурным свойствам персонажа — его темпераменту, характеру, сфере чувств или рассудка, национальным и расовым свойствам, к его телесности (которая, по негласным законам XIX в., выражалась в тексте лишь косвенно, через телесные жесты и разного рода умолчания) — словом, ко всем антропологическим особенностям индивида, роднящим его с другими людьми («родовой человек») или выделяющим в особенную

⁶ Более подробно мы прописали эту тему в монографии (см.: Созина, 2001, гл. 5), однако считаем необходимым привести здесь сжатую выборку исследования.

грушу среди всех. Ср., например, у Герцена: «маленькая графиня... не принадлежала к тем натурам, которые развиваются от внешнего гнета...» (Герцен, 1954—1965, IV, 21); Круциферский «рыдал, рыдал безумно, рыдал, как только может рыдать человек, в первый раз влюбленный» (Там же, 52); «Есть тонкие и нежные организации...» (о Бельтовой; Там же, 86).

Во-вторых, это координата общего мнения, отражающая влияние среды, условий и обстоятельств жизни, ее сложившихся укладов, — она отсылает повествование к точке зрения «всех», массы, или толпы, стоящей за страницами произведений «беллетристики». В тексте Герцена, да и других писателей, введению этих мотивировок служили выражения типа: «Обыкновенно думают...», «Как водится...», «Известно, что...» и т. д. См., например: «Бедный отец прощается не так, как богатый...» (Там же, 33); «Есть лица, о которых в провинциях составлено окончательное и определенное понятие; с этими лицами ссориться нельзя, а можно и должно им свидетельствовать почтение...» (Там же, 71) и т. д. Если через координату «природы» осуществлялась отсылка к «родовому человеку» — антропологическому прафеномену, то координата «общего мнения» была направлена на соотношение поведения героев с позицией «общественного человека».

Именно через нее в тексты реализма вводилась категория среды, понимаемой достаточно широко — как природно-географические, социальные, сословные, политические, экономические факторы жизни «общественного человека», но в первую очередь, конечно, факторы социальные, формирующие личность. Как известно, именно апелляцией к «среде», которая «заедает», и вошел «критический реализм» в историю литературы, и именно через посредство среды осуществлялось «метонимическое» объяснение причин сознания и поведения личности. «В поэтическом рисунке реалиста, — писал Д. Чижевский, — все должно быть “мотивировано”... Важен не смысл действия, а его причина... Теперь мотивировано, и именно “метонимически”, причинами, лежащими в той же плоскости бытия, должно быть все — и “типичные” характеры и события (напр., у Тургенева), и характеры и случаи исключительные, стоящие на грани нормального (у Достоевского, Лескова)» (Чижев-

ский, 1964, 144)⁷. Причинность, каузальность отвечала рациональному взгляду на мир, которым реализм серьезно отличается от иных типов письма в литературе, включая романтизм, барокко и позднейший модернизм. Рациональный способ познания и объяснения мира — это то, чем располагает человек в вероятностной, полной случайностей картине мира, сменившей эпистему мифа романтиков.

Третий уровень реалистических мотивировок определяет координата частного мнения, несущего голоса разных слоев населения, разные языки самой жизни, которые вторгаются в повествование, меняя его фокализацию. См., например, у Гончарова: «Она воображала ее так себе теткой: пожилой, нехорошей, *как большая часть теток*, а тут, прошу покорнейше, женщина лет 26-ти, семи, и красавица!» (Гончаров, I, 235) — в речи повествователя передается точка зрения и даже речевые особенности языка Юлии Тафасовой; «В Петербурге он слыл за человека с деньгами, и, может быть, не без причины...» (Там же, 54) — отсылка к частному «петербургскому мнению»; «Тяжелы первые впечатления провинциала в Петербурге...» (Там же, 66) — далее передается мнение провинциала, обратим внимание на образующийся здесь сигнификат *провинциал в Петербурге*, вошедший в русскую литературу («Дневник провинциала в Петербурге» М. Е. Салтыкова-Щедрина, 1872).

Отделившись от «общего мнения», частный топ начинает претендовать на вполне автономное существование, и в нарративе романа Герцена возникают почти одушевленные образы города NN, куда приехал Бельтов; улицы, по которой он гулял; гостиницы, где остановился для проживания; канцелярии, где пытался когда-то служить. Их «анимизация» и объективация строятся исходя из метафорического, а точнее, метонимически-синекдохического принципа на метафорической основе, основного в миметической серии произведений натуральной школы и, скорее всего, бессознательно усвоенного писателями из произведений Гоголя, которого Белин-

⁷ Проводя отличие соцреализма от классики, Т. А. Круглова пишет: «Телеологическая установка соцреализма тесно связана с общим вопросом искусства XX века “зачем?” в отличие от основного вопроса искусства XIX века “почему?”» (Круглова, 2005, 305).

ский объявил учителем и предшественником натуральной школы. Как продолжение и развитие гоголевского письма, заставлявшего оживать вещи и порой замещающего ими людей, вот характерный пассаж из второй части романа Герцена: «Хозяин (гостиницы, где остановился Бельтов. — *Е. С.*) серьезно и важно пощелкивал на счетах; проклятая конторка приподнимала свою верхнюю доску, поглощала (здесь нами выделено «оживление» предметов метонимических или синекдохических образов-метафор. — *Е. С.*) синенькие и целковые, выбрасывая за них гривенники, пятаки и копейки, потом шелкала ключом — и деньги были схоронены. Только в двух случаях она притворялась мертвою, когда к ее страшной загородке являлся Яков Потапыч — частный пристав, разумеется, для того, чтобы отдать свой долг...» (Герцен, 1954—1965, IV, 113).

Как известно, художественный прием экспликации и постепенного разворачивания метонимии или синекдохи лежит в основе творческого метода таких писателей, как М. Е. Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский («Нравы Растеряевой улицы»), ряда авторов из чеховской «артели» восьмидесятников — самого А. П. Чехова, М. Н. Альбова («Конец Неведомой улицы»), К. С. Баранцевича, В. М. Гаршина и др. Уже не вещь, как у Гоголя, а некий *locus*, место проживания людей обретает в нарративе этих художников своеобразную автономность, отчуждается от человека и, насыщаясь его телесной и душевной энергией, получает качества, позволяющие ему быть «героем» диегесиса, более того, вести свой собственный дискурс.

Система «общих» и «частных» мнений, формирующих повествовательный дискурс не только романа Герцена, но и романов И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Л. Н. Толстого и др., давала представление о разнообразии и богатстве жизненных факторов на уровне языка, ибо как иначе, вне языка и речи, может предстать жизнь в литературе. Шла языковая имитация объективной картины «действительности», вроде бы получившей наконец доступ в литературу. «Общее мнение» — стержневой дискурс и центральная координата всех мотивирующих повествование отсылок (ибо даже координата «природы»), важная для всех авторов, выражает себя в повествовании и Герцена,

и Гончарова в топике моралистических суждений) — являло голос самой «массы», полуобразованного «большинства», которому адресовались произведения новой литературной формации. Тем самым через резонирующий голос автора-повествователя, осуществлялось выведение на уровень сознательной рефлексии того, что обычно затаивалось в глубинах жизни, составляло ее «внутрянные» оценки и приглушенные, не всегда артикулированные голоса. Сама жизнь подвергалась при этом некоему «окультуриванию», лишалась своей первозданной дикости и, пройдя фильтр литературно-культурной обработки и интеграции, получала статус эстетической предметности. «Частное мнение» в этом процессе осознания массового мнения выполняло задачу формирования литературой метаязыка культуры как разветвленной системы номинаций и максимум, складывающих «тело» культурного целого.

Однако если оси «натуры» и «общего мнения» тяготели к подведению частного под общее, выражаемое в понятии или чисто резонерской энтимеме, то координата «частного мнения» соответствовала сути литературного языка, внимательного к детали, к форме выражения общих закономерностей. Иначе говоря, ось «частного мнения» могла выводить как к понятийной имплицации (язык обобщенных, хотя и дифференцирующих общество типажей), так и к образному воплощению частного в «целом», но не в «общем». И в этом ключе метонимически-синекдохический механизм — это реализация и выращивание в литературном тексте модусов жизни, не подчиняющихся логико-сигнификативному опредмечиванию и рационализации, это подъем в сферу художественного сознания «подсознательных» слоев и голосов жизни. Поэтому наиболее яркое их проникновение в сферу литературного дискурса активно начнется в эпоху модернизма и породит всплеск орнаментальной прозы, своеобразный, иррационалистский «необытовизм» Е. Замятина, А. Ремизова, С. Сергеева-Ценского, Ф. Сологуба и других писателей, использующих опыт критического реализма XIX в., но уже в совершенно новом ракурсе, отторгающем сигнификативную рационализацию письма. Очевидно, что на этой линии дискурса находятся и кафкианские абсурды, и власть «Мам» у Хайдеггера, и концепция «человека-машины» Делеза и Гваттари, и многие иные феномены культуры нашего времени.

Выделенные нами реалистические мотивировки прослеживаются практически во всех произведениях второй половины XIX в., сохраняются они и у многих писателей XX в., главным образом у продолжателей реалистической традиции — И. Бунина, И. Шмелева, М. Горького, М. Шолохова и др. Более всего они были присущи писателям-эпикам и моралистам. В произведениях диалогического (полифонического) типа, как, скажем, у Достоевского, эта система повествования либо подвергается критической оценке и травестируется («Записки из подполья»), либо почти не используется, поскольку голос личности перевешивает массовую точку зрения, индивидуальные топы более релевантны, чем общие, да и диалогизация языков достигается на иных уровнях произведения — в композиции и архитектонике, так что ее имитация в повествовании становится излишней. Возможно, поэтому так шокировала В. Набокова знаменитая фраза из романа Достоевского «Преступление и наказание» об «убийце и блуднице», «странно сошедшихся за чтением вечной книги» (хотя он сам выдвигает иной мотив своего неприятия — см.: Русские эмигранты о Достоевском, 1994, 383): употребленные автором сигнификаты противоречили персоналистской и диалогической концепции романа, его языку с доминантой не на причинности, пусть даже и произвольно-частной, а на с м ы с л е, хотя нельзя сказать, чтобы Достоевский совсем избегал каких-либо общих топов, в романном повествовании, тем более XIX в., они неизбежны, и доля их чрезвычайно велика в «монологических» эпилогах произведений этого писателя.

В текстах русской литературы второй половины века система реалистических мотивировок созидалась не только в повествовательном дискурсе, но и в сюжетно-образной организации произведения. Ее «строительными лесами» служила так называемая литературная архетипия — система литературных аллюзий, скрытых и явных цитаций и реминисценций, словом, все то, что ныне именуется «внетекстовыми» элементами текста, или интертекстуальностью. Так, например, вне пушкинско-лермонтовского «претекста» остается загадочным и непроясненным характер Владимира Бельтова из романа Герцена «Кто виноват?». Как этот человек, воспитанный «прекраснодушным» Жозефом и трепещущей над ним матерью, а потому начисто лишенный практического смысла, по-

жизненный «турист», сумел накопить и сохранить «страшное богатство сил и страшную ширь понимания» (Герцен, 1954—1965, IV, 159), — это относимо к области «произвола» в романе Герцена (что тогда же подметил Белинский, озабоченный правилами формирования нового литературного дискурса). Но именно пушкинский роман занимал в произведении Герцена место отсутствующего правдоподобного объяснения феноменологии сознания и личности героя, выступал в роли «подкрепляющего» читательского контекста.

Образ Бельтова, влюбляющегося в Любовь Александровну Круциферскую и терпящего фиаско как в любви, так и в разных сферах общественной деятельности, где он пытался реализовать себя, выстраивается по модели «позднего» Онегина, сеть сюжетно-фабульных переключек с последней главой романа Пушкина образует арматуру рассказа о приезде героя Герцена в город NN, где «для всех он кажется чужим». У Пушкина Герцен учился искусству письма как искусному лавированию между своей и чужой точками зрения, позволяющему передать в произведении многообразное разноречие самой жизни⁸, ведь пушкинский роман для России — это первый «роман жизни», первый реалистический роман, состоявшийся до наступления эпохи «массового» реализма, когда началась рефлексия на выработку правил романного письма.

Из «Героя нашего времени» Лермонтова в текст Герцена, как и многих других русских классиков, приходит ряд фабульных си-

⁸ См., например, смену модуляций авторского голоса и самой точки зрения в восьмой главе «Евгения Онегина», в строфах начиная с седьмой, где от защиты героя автор переходит к сарказму в адрес осуждающей его «самолюбивой посредственности», к выражению своего личного отношения к жизни («Блажен, кто смолodu был молод...»), к сожалению о незадавшейся судьбе Онегина. Мнение «всех» и точка зрения автора не отграничены здесь друг от друга, ибо «чужое слово» передается в речи повествователя, и слово собеседника — «лишь плод стилизующих модуляций» авторской речи (Грехнев, 1970, 102). Описывая возвращение Бельтова, повествователь Герцена то переходит на точку зрения героя (знаком чего в тексте является смена местоименной номинации), то аргументирует и объясняет его переживания и оценки, а то пытается передать естественность неприятия Бельтова городскими обывателями. См., например: «Он начал ощущать ту неловкость, которая обыкновенно сопровождает ложный шаг в жизни, особенно когда мы начинаем сознавать его, и печально отправился домой» (Герцен, 1954—1965, IV, 118). Ср. у Пушкина: «Но грустно думать, что напрасно / Была нам молодость дана...»

туаций, организующих сюжетную жизнь героя, и сам тип обрисовки героя-идеолога, сильной, страдающей личности, окруженной персонажами-спутниками, «помогающими» ему осуществить свою романную предназначенность. Эти сюжетные вариации получают особенное распространение в повестях и романах И. С. Тургенева и в творчестве Ф. М. Достоевского. В целом, в русском романе второй половины XIX в. постоянно взаимодействуют пушкинские эпичность и способность модулировать голоса жизни и лермонтовский монологизм, позволяющий раскручивать ситуацию вглубь и отсюда неизбежно драматизирующий повествование, доводя до остроты и неразрешимости трагического конфликта сюжетную коллизию.

Герцен продолжил линию интеллектуального романа, до него представленную произведением Лермонтова.

О Гончарове Белинский писал: «Он поэт, художник — и больше ничего» (Белинский, 1948, III, 813). Но живописное и пластическое письмо Гончарова уже в первом романе содержало в себе массу пушкинских и гоголевских аллюзий, выявленных различными исследователями (см., например: Недзвецкий, 1992; Отрадин, 1994), а кроме того, в качестве скрытой мотивировки диалогического конфликта дяди и племянника отсылало к традиции европейского и русского рационализма, а равно романтизма (оппозиции «скептик — мечтатель», «чувствительный — холодный»), развивая ее в духе гегелевской антропологии, актуальной для поколения 40-х гг., и тайным образом совмещая Гегеля с христианской моделью человека (о чем мы скажем позднее). Первый роман Достоевского «Бедные люди» открыто полемизировал с гоголевской традицией и открыто же опирался на пушкинский принцип изображения человека, контрапунктически сталкивая эти две жизненосные для всей последующей литературы линии на поле вечного библейского сюжета (см. об этом: Бочаров, 1999, 121—151), по которому Достоевский вышивал свои «узоры», согласуя сознание «маленького человека» с социальным заказом нового дискурса.

Таким образом, сама «действительность» художественного текста в романах натуральной школы складывалась как сложный процесс и продукт взаимодействия между дискурсной формацией эпохи, воздействующей на текст через аналитический язык автора, через вырастающую в письме систему «искусственного правдопо-

добия», и самопроизвольно формирующейся миметической реальностью художественного образа. Особым слоем художественных мотивировок выступал миф — как традиционный, так и собственно литературный или культурный⁹. В романах Герцена, Гончарова, позднее Тургенева, Достоевского, Л. Толстого и других он выполнял функцию способа интерпретации и осмысления «действительности», в том числе «действительности» поэтического мира (метаязыковая функция). Кроме того, он служил источником предметности художественного образа, воссоздающим и мотивирующим этот образ в пространстве авторско-культурной интерпретации по законам культурного метаязыка (здесь функция мифа — функция первичного языка самой «жизни», «действительности»). Характерно, что наряду с «первичным», т. е. традиционным, мифом и на тех же основаниях в тексты писателей начинает входить миф сугобо «вторичный», созданный в самой литературе (такую функцию обретает в романе Герцена пушкинское слово); да, впрочем, уже у Пушкина мы наблюдаем переводение «чужих» текстов на стадию личной интерпретации и творческого пересоздания, немудрено же, что уже в середине века современники активно осмыслиют Пушкина «как текст».

⁹ Наши положения пересекаются с исследованием В. А. Недзвецкого, для которого существенной чертой творчества И. Гончарова и И. Тургенева выступает их «романный мифологизм»: «...Не роман 50-х годов вырастает из мифа, но последний творится или приспособливается к эстетическим задачам данной романной формы» (Недзвецкий, 1997, 189). Нельзя не согласиться с этим тезисом ученого. Далее Недзвецкий показывает, как зрелые романы Достоевского и Толстого становятся «романами-мифами», как в них происходит мифологизация самой романной формы. Но это отнюдь не отменяет первой тенденции, просто по мере движения литературы реализма в ее взаимодействии с культурой усложняются сами формы художественного сознания и языка, все более уплотняется и ветвится язык интерпретации действительности литературой.

ГЛАВА 4

АНТРОПОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ РЕАЛИЗМА И ЕГО ЭТИЧЕСКИЕ ПОСЫЛКИ

Указанные выше онтологические и гносео-эпистемологические основания реалистического письма сочетались с новым видением человека, вписывающимся в систему антропологического мышления русских классиков. Как наиболее важные здесь выделяются два момента: во-первых, это изменение характера антропологической модели реализма в сравнении с романтизмом; во-вторых, доминанта антропологизма в реалистическом сознании и письме, противостоящая доминанте теоцентризма в прежних типах художественного и общепhilософского сознания, а также особое содержательное наполнение самой этой координаты художественного мышления реализма.

В давней статье «Истоки толстовского направления в русской литературе 1830-х годов» (1962) Ю. М. Лотман указывал, что уже в литературе 30-х гг. прослеживаются две антропологические модели, преемственно связанные с просветительскими концепциями человека: «...одна исходила из представления об исконно нейтральной — не доброй и не злой — природе человека, вторая склонялась к идее врожденной его доброты» (Лотман, III, 68). Первая вела к исканиям натуральной школы, вторая — к толстовскому направлению, в истоках которого, как известно, лежит руссоистское представление о человеческой природе, закрепощаемой обществом. Кроме того, романтизмом позиционировалась еще одна точка зрения на природу человека — признание злых начал в ней врожденными, а отсюда не подлежащими исправлению никаким улучшением и переустройством социальных условий жизни. Та и другая концепции присутствуют, по мысли Лотмана, в творчестве М. Ю. Лермонтова: его Мцыри — это осмысление человека как «дитя природы», стре-

мящегося вернуться в «Божий сад» прекрасного естества, его Демон — это воплощение зла, избавиться от которого он не в силах даже сознательной устремленностью к добру¹.

Концепцию, согласно которой человеческая природа естественно добра, вослед В. Зеньковскому назовем христианским натурализмом: философ находил ее у Достоевского, в частности в романе «Идиот» (см.: Русские эмигранты о Достоевском, 1994, 222—236). Концепцию этической нейтральности человека обозначим как христианский антропологизм; романтическую концепцию демонизма, коренящегося в нашем естестве, условно можно определить как христианско-антропологический гностицизм. Важно то, что в русском реализме начиная с 40-х гг. побеждают две первые антропологические модели, причем для таких корифеев, как Л. Толстой и Ф. Достоевский, в большей степени актуальны концепции христианского натурализма с колебанием Достоевского в послекаторжный период в сторону третьей модели (аргументом могут служить образы князя Валковского в «Униженных и оскорбленных» и некоторых каторжников в «Записках из Мертвого дома», не говоря о более поздних произведениях писателя). Для авторов же, непосредственно вышедших из натуральной школы, каковы, скажем, И. Гончаров и И. Тургенев, оказалась предпочтительнее вторая модель.

Ее и следует считать типовой для реализма XIX в., и она же пересекается с канонической для христианства августинской антропологической моделью, согласно которой, как пишет М. Б. Хомяков, «человек признается онтологически слабым существом, младенцем, субстанцией которого является скорее то *nihil*, из которого

¹ Хотя это не входит в мои задачи, но все же не могу не выразить свое частное несогласие с Лотманом: сама человеческая природа у Лермонтова, как у любого зрелого романтика, изначально дуальна. Ср.: «Две жизни в нас до гроба есть, / Есть грозный дух: он чужд уму» («Отрывок»), «Лишь в человеке встретиться могло / Священное с порочным. Все его / Мученья происходят оттого» («1831-го июня 11 дня»). Мцыри здесь — не исключение, он такой же, как Демон, только являет смягченный вариант героя, отягощенного злом, его путь из монастыря — это нисхождение путем «злого духа», и неслучайно монастырь после смерти Мцыри разрушается, будучи ответствен за своего послушника. Поэтому вряд ли есть основания выделять в творчестве Лермонтова две антропологические модели — для этого он слишком монистичен и целостен.

он был сотворен, нежели сущность Божества» (Хомяков, 1998, 9). По этой модели человек не только трансцендентен Божеству, но и является существом незаконченным, недоовоплощенным, развитие и доведение которого до зрелого состояния еще впереди, и в этом состоит смысл исторического процесса. Свою эволюцию от романтической, пелагианско-оригеновской версии антропологизма (как называет ее М. Хомяков) к августинской от 1830-х к 1840-м гг. совершил А. Герцен. Отсюда идет значимость идеи воспитания человека, центральной в реализме, отсюда же разнообразные попытки «доисправить» человеческую природу, «довоплотить» человека до личности, порождающие антропологические и социальные утопии И. Гончарова, Н. Чернышевского и многих авторов его круга, кстати и Ф. Достоевского. Утопия Л. Толстого прокламировала «золотой век» позади, утопия Н. Чернышевского, а также Ф. Достоевского, сориентированная на общехристианский эсхатологизм, указывала на Царство Божие как на заветный идеал, мерцающий впереди, в конце человеческой истории.

Каноническая христианско-библейская версия антропологизма в литературе XIX в. стала общепринятой (ее модель мы видим даже у А. П. Чехова), поскольку она совпадала с общими установками реализма на Логос, столь необходимый человеку для управления своей, полной случайностей, жизнью, на позитивное знание с представлением об истории как поле человеческого развития. Кроме всего прочего, в 1840-е гг., когда шла тотальная дискредитация религиозного сознания, на эту концепцию наложилась модель гегелевской антропологии, и она получила своего рода статус гражданства со стороны философии, светского знания. Она же предполагала две возможные версии поведения человека-«ребенка», человека-подростка, бегающего «в коротких штанишках», как писал о том Герцен.

Во-первых, это модель «оставленности»: когда ни «хозяйина», ни «рисунка», «прежние ткачи судьбы, все эти Вулканы и Нептуны, приказали долго жить... а покойники нам завещали свою власть» (Герцен, 1955—1958, VI, 247), поэтому ковер истории волен вышивать сам человек, и он же — верховный распорядитель морали и руководитель иных и более слабых. Несколько ироническое решение этой возможности мы видим в образе Петра Иваныча

Адуева в романе Гончарова «Обыкновенная история»: он воспитывает Александра, заключает в «магический круг» жену, но в конечном итоге проигрывает войну с природой, которую хотел одолеть. Аналогичную драму переживает Андрей Штольц («Обломов»), заполучивший Ольгу, но не знающий, что делать с нею дальше и как обуздать опережающее развитие этой женщины, претендующей на «прометеев огонь», от которого отказывается он сам², и вместе с тем олицетворяющей в романно-мифологической концепции Гончарова Вечную женственность, сиречь — душу самой природы. Своего рода критическую реакцию на человеческие способы полагания себя в истории и природе дает нам творчество Достоевского: достаточно вспомнить героев романа «Бесы», Ипполита Терентьева из романа «Идиот» и безымянного героя дневниковой заметки Достоевского под названием «Приговор» (1876), заявившего свое несогласие с волей природы и мира, наконец — Великого инквизитора, несущего бремя «великой свободы» и ответственности за судьбы слабых и ничтожных людей. Положение всех этих персонажей Достоевского глубоко трагично, ибо самовольная оторванность личности от судеб мира, с точки зрения автора, иной и быть не может, она непродуктивна и в конечном итоге ведет человека к гибели (однако о Достоевском мы будем говорить более подробно позже).

Позитивистски интонированную концепцию «оставленности» человека перевел в природный и космический, экзистенциальный план **И. С. Тургенев**. Вместе с Герценом В. Зеньковский относил его к числу «полупозитивистов», полагая, что в произведениях Тургенева отчетливо выразилась проблема метафизической неустойчивости человека во Вселенной, — отсутствия человеку и его сознанию уготованного природой ли, господом Богом места на земле (см.: Зеньковский, 1993). Вспомним Базарова из «Отцов и детей», в котором жажда любви наряду с невозможностью ее осуществления пробуждает поистине «вечные», онтологические во-

² Мы имеем в виду последний этап семейных отношений Штольцев, описанный в романе, когда Ольга вдруг заскучала. Как комментирует эту ситуацию Е. А. Краснощекова, «...появление непонятной хандры ознаменовало бесповоротное изменение отношений супругов в семье. "Довоспитавшаяся" Ольга обрекла мужа на пребывание в ситуации каждодневного испытания на "мужское совершенство"» (Краснощекова, 1997, 334).

просы, обращенные к равнодушной природе, к молчащей вселенной, к неизбежной и путающей героя потерей индивидуальности смерти: «А я вот думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже... Что за безобразие! Что за пустяки!» (Тургенев, III, 263).

Мучительная рефлексия, развившаяся в Базарове с любовью к Одинцовой, ставит под сомнения его рациональное знание о человеке и мире, разъедает его силу, и сила оборачивается в конечном итоге слабостью и полной беззащитностью героя перед бытием. Недаром Тургенев, уже в начале шестидесятых годов, когда атеистические и позитивистские иллюзии людей сороковых годов очевидно шли на убыль, дал адекватное название типу личности, рожденному этой эпохой, — нигилист. Его философскую эволюцию, актуальную для всего XX в., много позже обозначил М. Хайдеггер: нигилизм — это «тот исторический процесс, в ходе которого “сверхчувственное” в его господствующей высоте становится шатким и ничтожным, так что само сущее теряет свои ценность и смысл. Нигилизм есть история сущего (т. е. мира в его представленности человеку. — *Е. С.*), когда медленно, но неудержимо выходит на свет смерть христианского Бога» (Хайдеггер, 1993, 64). Герои Тургенева, подобные Евгению Базарову, претендуют на то, чтобы их расценивали с позиций «христианско-антропологического гностицизма», т. е. в аспекте пелагианско-оригеновской, праромантической версии антропологии, но их трагедия (а в иных случаях драма) состоит в том, что «объективно», в плане своего земного бытия, а также в свете авторской концепции они остаются в рамках антропологии вполне традиционной, даже христианской, хотя и осложненной тургеневским пантеизмом и редуцированной его личным скепсисом в отношении «миров иных». От заявляющих «своеволие» героев Тургенева, Достоевского, Герцена тянется нить к бунтарям и «сверхлюдям» художников XX в. — М. Горького, Л. Андреева, В. Маяковского и др.

Вторым направлением реализации канонической для реализма модели «слабого» человека была скрытая надежда на Божью

помощь и отнесение конечных этических регулятивов поведения в ведомство Бога, если уже не церкви. Именно на акцентуации и проблематизации данной модели поведения человека в ситуации онтологической двусмысленности выстраивается «второй план» диалогического романа Достоевского, отсюда, из антропологической и этической, по сути религиозной (христианской), «разноплановости» человеческого существа прослеживается не доказуемая рассудком, но упорно прозреваемая сердцем онтологическая глубина реальности, обнаруживающей «миры иные», с которыми соприкасается человеческий дух. На этом основании Д. И. Чижевский выделял среди реалистов XIX столетия «позитивистов-скептиков», которые утверждали, «что мы ничего определенного о иерархии бытия и о “высших мирах” не знаем и знать не можем», и тех, для которых «этот повседневный, обычный, одноплоскостной мир связан с какими-то вышшими и низшими (выделено автором, разрядка наша. — Е. С.) сферами и без них невозможен» (Чижевский, 1964, 134).

К первой группе писателей Чижевский относил «реалистов типа Решетникова или Слепцова или критиков-реалистов типа Писарева, Добролюбова», ко второй — Достоевского, Толстого, Лескова³. Но картина русского реализма второй половины века оказывается много сложнее, ибо откровенная экспликация религиозно-этической ориентации литературы намечается в ней уже ближе к концу 1860-х гг., когда позитивистски-натуралистическая программа «людей 40-х годов», а также воспитанных согласно ей «шестидесятников» обнаруживает свою исчерпанность. В 1840-е — первой половине 1860-х гг. христиански-центрированная антропология, как и онтология, носила чаще всего скрытый характер и совмещалась с «трезвым знанием» и рациональной мыслью, с социально и био-

³ Концепция Чижевского пересекается с типологией, общепринятой в советском литературоведении и отраженной, в частности, в обобщающем труде «Развитие реализма в русской литературе» в 3 т. (см. т. II, кн. 1, 2). Здесь выделяются два основных течения в реалистической литературе второй половины XIX в.: психологическое (Тургенев, Гончаров, Писемский, Толстой, Достоевский, Лесков) и социологическое (Некрасов, Герцен, Салтыков-Щедрин и его школа). Как промежуточное явление прокламируются «просветительские тенденции в реализме» (Чернышевский и писатели-демократы 60-х гг.). Известный смысл в подобном разделении, конечно, есть, но наша задача — увидеть реализм как целостность, поэтому какая-либо типология не даст для нас приращения смысла.

логически определенной причинностью поведения человека. Эта модель не акцентировалась в художественной системе писателя, а могла присутствовать в ней *a priori*, как сама собой разумеющаяся. Так происходит, например, в пьесах А. Н. Островского, где очень четко прослеживаются все указанные особенности реализма, и в том числе традиционно христианская антропологическая модель, обуславливающая ориентацию на определенные этические нормы. Недаром А. И. Журавлева писала, что Островский — из тех художников, «для которых религиозность и система христианских ценностей были естественны, как нормальное дыхание» (Журавлева, 1997, 120).

Зерно этики автора, выраженной в его пьесах, составляет идея милосердия, которого трудно дожидаться от людского суда, но которое неизбежно воспоследует от высшего Судии. Так, в «народной драме» «Не так живи, как хочется» (1854), принадлежащей к московитянскому периоду творчества Островского, религиозно-этическая проблематика вынесена на первый план, присутствует элемент идеализации традиционного уклада. В финале пьесы старик-отец увещевает дочь, когда-то сбежавшую от них к любимому, а теперь покинутую им, ее законным мужем, и возвратившуюся к родителям: «Враг вас обуял! Вы точно как не люди! Вот ты и терпи, и терпи! Да наказанье-то с кротостью принимай да с благодарностию. А то что это? что это? Бежать хочет! Какой это порядок? Где это ты видала, чтоб мужья с женами порознь жили? Ну, ты его оставишь, бросишь его, а он в отчаяние придет — кто тогда виноват будет, кто? Ну, а захворает он, кто за ним уходит? Это ведь первый твой долг. А застигнет его смертный час, захочет он с тобой проститься, а ты по гордости ушла от него... Глупы ведь мы, люди, ох, как глупы!.. Горды мы!» (Островский, I, 353). В свете этого монолога и всех описанных в драме событий отчетливо морализаторский, назидательный смысл обретает название пьесы, которое в полной мере может быть рассмотрено как сигнификат: «Не так живи, как хочется» — это тот вывод, который должны сделать из произошедшего и Петр, заблудившийся в своих желаниях и страстях, и жена его Даша, которую обидя, а значит, и самолюбие едва не принудили изменить долгу. Призыв к отказу от мирского суда содержится и в драме «Грех да беда на кого не живут» (1862), написанной не-

сколькими годами позже известной пьесы «Гроза» и в ином ключе обрабатывающей ту же, что и в «Грозе», тему супружеской измены.

Гордости людей, живущих вне Бога, у Островского противопоставляются смирение, кротость, терпение и милосердие — традиционно христианские, православные качества, которые, однако, отнюдь не противоречили позитивному знанию о человеке, утверждаемому в творчестве Гончарова или Л. Толстого и лишенному как христоцентрической оправы этих взглядов у Достоевского, так и радикалистской направленности их на утверждение достоинства суверенной личности в произведениях писателей школы Чернышевского. Важно то, что Островский адаптировал традиционную христианскую этику к эпистемологии нового направления, и при учете довольно большого количества его пьес, на долгие годы определивших репертуар русского театра, его роль как просветителя и популяризатора нового направления (а Островский начинал свой творческий путь с натуральной школы) очень велика (см. об этом более подробно в нашей статье: Созина, 2004).

Ценностно-гносеологическую и этическую функцию выполнял у Островского сам жанр комедии (недаром его комедии называют «высокими» и «серьезными»), в позднем творчестве драматурга особенно близкий к мелодраме: в его комедиях торжествует случай, приводящий к счастливому финалу потенциально драматическую коллизию, благодаря чему и утверждается победа добра над худом, нравственности, бедности и чести — над подлостью и бесчестным богатством, но это происходит словно бы вопреки действиям персонажей, слабых и беспомощных и перед социумом, и перед самой жизнью (см., например, «Трудовой хлеб», «Богатые невесты», «Шутники», «Поздняя любовь», «Правда — хорошо, а счастье лучше», «Без вины виноватые» и т. д.)⁴. Вторжением спасительно-го случая в жизнь персонажей заведует автор, выступающий здесь

⁴ Рассматривая художественный мир поздних пьес Островского, И. Е. Едошина пишет, что в них «счастливый финал — всего лишь *кажимость*, целиком зависящая от случая. Только случай, вовремя “подаренный” автором, спасает драматургическую коллизию от трагического исхода, который был бы неизбежен в реальности. В этой отчетливо артикулируемой А. Н. Островским разнице между действительностью и ее спеническим образом целиком располагается *счастливое* разрешение конфликта» (Едошина, 2002, 36).

в роли своеобразного *deus ex machina* и иногда передоверяющий функции по спасению и благодетельствованию жертв общественного произвола своим метаперсонажам — резонерам и комментаторам (каковы Погуляев из «Пучины» и Досужев из «Тяжелых дней» и «Доходного места»). Не случайно в применении к подобного рода вмешательству авторской воли в пьесу А. И. Журавлева и В. Н. Некрасов употребляют понятие «иронический катарсис», полагая, что он «деструктивен по отношению к строгой логике развития действия на сцене, особенно с точки зрения житейского правдоподобия... И он же глубоко конструктивен внутри общей, более широкой ситуации взаимоотношений сцены и зрительного зала», поскольку реализует на сцене «благой порыв зрителей» (Журавлева, Некрасов, 1986, 53) к оправданию «несчастливых», но «благородных» персонажей.

В пьесах Островского встречаются и взаимодействуют две основные художественные модальности: драматическая и комедийная. Д р а м а т и ч е с к а я модальность диктует следование законам реалистических мотивировок, сугубо реалистическому детерминизму — подчинение характеров формирующему влиянию среды, воспитания, укладов жизни, которое отдельному человеку преодолеть практически невозможно. Эта нормативность выражается через типажность персонажей пьес, во многом общую для произведений натуральной школы (бесприданницы, бедные невесты, свахи, волокиты, богатые кушцы-самодуры, бедные чиновники и т. д.), а также через стереотипность положений, в которых оказываются герои или героини. Выход из них чаще всего тоже типичен, т. е. трафаретен: для бедной девушки это отказ от личного счастья и замужество за нелюбимым, но богатым — иначе говоря, мучения или духовная смерть (в случае «бесприданницы» Ларисы Огудаловой — смерть физическая), для проворовавшегося или разорившегося чиновника, купца, барина — либо выгодная женитьба (Паратов), либо полное обнищание (Кисельников из «Пучины»), для влюбившейся в другого мужчиной жены — опять же смерть (Катерина из «Грозы», Татьяна из «Грех да беда на кого не живут»). На этом фоне, заданном законами социально-сословной, жизненной судьбы, функционально заступающей место античного рока, счастливые развяз-

ки людских судеб поистине случайны, они противостоят обыденному знанию жизни.

В отличие от драматического, комедийное предполагает нарушение норм и правил социума и господствующей морали, нарушение типичности характера и ситуации: так, в комедии «Богатые невесты» Валентина, бывшая воспитанница и содержанка генерала, переживает раскаяние и, вопреки традиции, сохраняет любовь Цыплунова, который, в свою очередь, в нарушение традиции является и резонером, и романтическим влюбленным. Произвол действия реализует здесь высший нравственный закон воздаяния и христианского милосердия в адрес раскаявшейся грешницы. Закону приведения к раскаянию «грешника» подчиняется действие в пьесе «Поздняя любовь. Сцены из жизни захолустья», и здесь также торжествует мораль христианского воздаяния добром за зло и за добро: раскаявшийся грешник становится чуть ли не праведником и соединяется с носителем жертвенной любви, «немолодой девушкой» Людмилой.

В рамках комедийной художественности складываются свои типы: таков типаж добровольного шута, имеющий давнюю литературную традицию; чаще всего роль шутов у Островского играют бедные отцы, предпочитающие смех слезам о своей несложившейся жизни и невыполняемых отцовских обязанностях (Оброшенов в «Шутниках», Корпелов в «Трудовом хлебе», Кисельников во второй части пьесы «Пучина»). Наиболее ярким и, так сказать, базовым образом шута-праведника выступает Любим Торцов в комедии «Бедность не порок». К высоко комедийным или фольклорным типажам относятся также образы женщин с «горячим сердцем» (Катерина в «Грозе», Параша в «Горячем сердце», Аннушка в «На бойком месте»): для них следование законам сердца предполагает жизнь по «вольной волюшке» — произволу, свободе чувств.

В комедийности пьес Островского воплощалась древняя природа этого жанра, ведь комедия — обрядовое, ритуальное действие, содействующее обновлению мира и выводящее за рамки повседневности, тогда как драма, возникшая в новое время, требует соблюдения законов «действительности», т. е. подражания оным, она «по определению» более реалистична, чем какой-либо иной жанр драматического искусства.

Соединение указанных двух модальностей драматургической художественности Островского происходит благодаря авторской иронии, которая в его пьесах многообразна и полифункциональна и в комедиях становится движущей силой художественного, драматического действия. Благодаря иронии создается необходимый баланс всех модусов художественности; комедия испытывает трансгрессию к драме, не превращаясь, однако, ни в нее, ни в трагедию, а «высокое», сохраняя свой статус, обнаруживает сугубо комическую подкладку. Симптоматично, что в поздних пьесах Островского обнаруживается ирония, направленная в адрес «счастливого случая» — как некоей силы, спасающей положение жертвы общественного и жизненного произвола и имеющей повсеместный характер в драматургии писателя. Очевидно, что это, с одной стороны, показатель высокой степени рефлексии автора на свои произведения и на способы их построения, а с другой — знак превращения «счастливого случая» в графаретный драматургический «прием». С этих позиций разберем одну из поздних пьес Островского.

В «сценах из жизни захолустья» «Трудовой хлеб» (1874) приведены в столкновение романтизм жизненных странствий, объединенный с драматизмом благородной бедности (фигура Корпелова), и проза обычной жизни, бытового, купеческого домостроительства (образ лавочника Чепурина, в доме которого Корпелов с племянницей Наташей снимают квартиру). Они бросают друг на друга иронические отсветы, поскольку ни одна из этих модальностей не выдерживается до конца.

Племянница Наташа произносит целые спичи в защиту достоинства бедной девушки с ее «трудовым хлебом», речевая форма которых напоминает нам монологи «сестры всех сестер» и «невесты своих женихов» из романа Чернышевского «Что делать?»: «Кто посмеет от нас требовать, чтоб у нас богато было! Чисто, опрятно — и довольно. Ты не конфузься, не теряй своего достоинства! Наша бедность — гордость наша! Мы ею гордиться должны. Милая Женечка, мы с тобой хорошие, добрые девушки; что мы бедны — мы не виноваты; забудь эти стены и представь себе, что мы королевны во дворце» (Островский, VII, 148). Ирония, которая здесь образуется, не программировалась автором и очевидно имеет чисто рецептивный, интертекстуальный характер.

Однако затем оказывается, что эта рассудительная и трезвая девушка, признающая безнравственными циничные рассуждения молодого человека, в которого она влюблена и который уже раз обманул ее, с легкостью отдает ему деньги, оставленные ей в приданое матерью. Этот поистине безрассудный поступок нарушает созданное было реалистическое единство образа, хотя сам по себе он соответствует логике чувств, безоглядной любви, которой якобы следует героиня, и доверию, вне которого для нее любовь невысказана (тем более, что по законам драматургии Островского самый яркий признак положительных героинь — «горячее сердце», выражающее себя в безудержности чувства и нередко застывшее до рогу рассудку).

Спасение Наташи от нищеты происходит благодаря счастливому случаю. Обратим внимание на то, как подан это «случай» в пьесе. Корпелов распечатывает пакет, случайно полученный им от ключницы недавно умершего богача, в экономах у которого когда-то служила мать Наташи: «Находка, в первый раз в жизни находка! *(Вынимает из пакета одно письмо, читает его, руки трясутся, утирает слезы. Кладет письмо и пакет на пальцы.)* Вот оно, вот приданое-то! Наташа! Наташа!» ((Островский, VII, 163). Мы ожидаем, что в найденном пакете содержится угаенное завещание, согласно которому Наташа получит наследство покойного богача. Однако это всего лишь письмо ее матери барину и сто рублей денег, которые она просила оставить дочери «на обновку, на сладенький кусочек, на дешевенькие удовольствия», ибо ее дочь «даровых денег» знать не должна, — и которые «добрый» барин и оставил сироте. «Разве это не насмешка?» — так и хочется сказать устами народной морали и отечественного классика.

Однако в пьесе Островского все счастливы, а более всех — Наташа, получившая материнское «благословение из-за гроба» (Там же, 165); даже ее новый жених, лавочник Чепурин, благодарен за полученные сто рублей: «Невелики деньги, а все на черный день годятся» (Там же, 166). Награда слабых и обиженных из сферы материальной перенесена, так сказать, в моральную плоскость, что для современного читателя-зрителя выглядит насмешкой над честной бедностью персонажей и в равной степени — над древним законом жанра — сценой «узнавания» (если у читателя есть знания, чтобы распознать здесь этот закон).

Мы видим, что независимо от сознательных намерений драматурга в пьесе образуется нечто вроде «рецептивной иронии», как обозначила ее Н. И. Ищук-Фадеева (2002, 18), а также нечто вроде жанровой иронии, когда «память» или «модель» жанра дает ироническую подсветку финалу комедии Островского. Вместе с тем законы «действительности», изображенной в пьесе, т. е. самого «ми-месиса», требуют именно такого финала, ведь людям, зарабатывающим «трудовой хлеб», даром ничего не дается. Поэтому происходит трансформация самой комедийной метаморфозы в согласии с законами реалистической мотивировки, комедийная интрига служит созданию иллюзии жизни, одновременно смягчая суровость этой жизни по воле драматурга. Наблюдается своеобразная контаминация драмы и комедии, миметического подражания жизни и ее обрядового пересоздания, отвечающего древнему заданию жанра комедии. По-видимому, это и есть мелодрама — жанр, которому отвечает природа поздней драматургии Островского и для которого «счастливый» и «несчастливый» случай наиболее органичен.

Заключая разговор о специфике антропологической концепции реализма, выскажем вполне оправданный предыдущим изложением тезис. Очевидно, непротиворечивость антропологии реализма и христианства, использование этического потенциала религии для решения новых задач явились одной из причин того, что критический реализм натуральной школы перерос в классический и стал основополагающей стратегией письма литературы классического же XIX в., ведь для подавляющего числа его авторов христианство сохраняло свое значение и свою ценность, даже если в самой эпохе оно переставало выступать нормой жизни и ее образцом. Именно превращение христианских норм жизни в ценности, свойственное развитым культурам с повышенной знаковостью, вступающим уже в стадию цивилизации («цивилизации знаков»), мы и наблюдаем у Островского, Гончарова, Тургенева, даже у «атеиста» Герцена. Для Островского христианство всегда сохраняло статус безусловной этической нормы, но в своих пьесах он изобразил процесс проблематизации, а зачастую и девальвации этих традиционных норм жизни, характерный для современности. В его поздних комедиях и мелодрамах, особенно в соотношении с ранними произведения-

ми, прослеживается расшатывание системы традиционной этики, автор отмечает явления ее релятивизации в самом, казалось бы, косном и дремучем сословии России — в купечестве (ср. такие пьесы, как «Невольницы», «Красавец-мужчина», «Сердце не камень» и др.).

В статье «Антропологический принцип в философии» 1860 г. Н. Г. Чернышевский толковал содержание этого принципа как требование единства и целостности при рассмотрении человеческой природы, как отказ от религиозного и нравственного дуализма и опору на психофизиологический, даже биологический детерминизм. Крайности этой редуccionистской модели более чем очевидны, и недаром тот же Достоевский неоднократно полемизировал с Чернышевским. Но определенный смысл в его огрубляющей и в силу этого чрезвычайно репрезентативной для XIX в. теории был; как позднее отмечал Г. Шпет, антропологизм усматривает в человеке «новую философскую проблему... через решение которой пробуждается надежда проникнуть в тайну действительности...» (Шпет, 1921, 47). Антропологические воззрения русских классиков нельзя отделить от обозначенных выше стратегических установок на познание действительности внутри культуры и средствами человеческого разума, от той «модульной» картины мира, в которой человек предстает как существо становящееся и творящее свой жизненный мир.

ГЛАВА 5

НАЧАЛО ПЕРЕМЕН: ЛИТЕРАТУРНАЯ СИТУАЦИЯ 1860-х гг.

Принятие культурой статуса вторичного языка, опосредующего отношения человека и действительности, делает ее первичным языком по отношению к литературе. Вмешав в себя литературу в статусе так называемой беллетристики, культура становится источником и кладезем сюжетов, образов, вторичных (собственно литературных) мифологем: достаточно вспомнить о «русском Шекспире», «русском Сервантесе» (и его герое), «русском Гофмане», Байроне и т. д. Эти художники и вечные типы, созданные ими, выступают в статусе литературных, или культурных, архетипов, точками отсчета при творении авторами XIX—XX вв. своих образов и индивидуально-авторских сюжетных моделей. Таков, по-видимому, может быть один из смыслов понятия «индивидуальная поэтическая мифология», введенного Р. Якобсоном¹. Например, образы Христа и Великого инквизитора, сотворенные Достоевским, в дальнейшем развитии литературы превращаются в праобразы, праисточники и закладывают традицию культурного освоения христианского мифа как собственно мифа (от Л. Андреева и М. Булгакова до современного нам Б. Акунина и др.). Уже в 1840-е гг. и далее созидательную роль источника литературных мифологем начинает играть творчество Пушкина: отныне все, кто обращается к образам Дон Жуана, Пугачева, разочарованного скитальца (Онегин) и т. д., будут по-

¹ Напомним, что, с точки зрения Р. Якобсона (которого можно отнести к числу своего рода основоположников современного изучения мифопоэтики текста), индивидуальная мифология поэта — это «постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности» (Якобсон, 1987, 145).

неволе ссылаться в первую очередь на Пушкина. Эту культурную ситуацию, в сущности, и отражают известные всем слова Чернышевского о литературе как «учебнике жизни». Не жизнь — учитель литературы, но литература — ориентир и направитель в познании «действительности».

Контрреакцию на обозначенные условия развития художественного сознания и письма реализма мы находим в творчестве **Ф. М. Достоевского**. Во-первых, он представляет линию персоналогического сознания в литературе, упорно настаивающего на праве индивидуальности перед толпой, массой, типом, родовым человеком и пр., даже если этой индивидуальности в пределах ее фабульного мира не дано победить — ни фактически, ни фактуально (как, скажем, в повести «Двойник»), ибо в первом романе Достоевского «Бедные люди» Макар Девушкин проигрывает по фактам эмпирической жизни, но получает своего рода внутреннее, субъективное вознаграждение — вырастает до личности и творца своего Слова, а значит, и самого себя). Во-вторых, в ранних произведениях Достоевского его герои ведут постоянную, хотя и не эксплицированную наглядно войну против овеществляющих их личности сигнификата и метонимии — против концептов «бедные люди», «шинель», просто «люди», «лица» и т. д.: им противопоставляется привязанность героев к индивидуальным символам («ветопшка» и «амбиция» у М. Девушкина) или их реализация «без названия», в своего рода «чистом» сознании существования по законам евангельского мифа, нерелевантного в 40-е гг. (таков, в частности, Яков Петрович Голядкин, по воле автора проигрывающий архетипическую роль Христа при двойнике Иуде). Тем самым в новой литературно-культурной ситуации Достоевский одним из первых привлекает евангельский сюжет на роль метаязыка своих произведений: христианская символика и образность становятся у него способом интерпретации и осмысления «действительности», в том числе действительности поэтического мира. В плане этой универсальной тенденции литературы реализма Достоевский идет вполне в ногу с веком.

Однако его контрреакция на ведущую стратегию письма проявляется и здесь. В повести «Записки из подполья» (1864) «дефектный дискурс» героя (см.: Хансен-Лёве, 1996), его «лазеечное» слово «с оглядкой» (М. Бахтин) карнавализуют всю русскую литературу,

как предшествующую, так и современную «подпольному человеку». Во второй части своих записок герой открыто полемизирует с жизненно-литературным сюжетом демократической литературы о спасении невинно погибшего создания (прежде всего — со стихами Н. Некрасова, ставшими эпиграфом к этой части); кстати, в этом ключе последующие сюжеты самого Достоевского о спасении проституткой идеологически мыслящего героя можно рассматривать как травестию данного сюжета. Но затем, в своей личной истории, «подпольный» сам оказывается в роли «спасителя» и «спасателя» публичной женщины, причем литературный сюжет воплощается в жизнь прямо на глазах читателя по законам уже не литературы, но мифа о творении космоса из тьмы угрюмого хаоса, творении, осуществляемом волей демиурга, которым буквально против своей воли — и в то же время согласно ей — становится «подпольный».

Воскресение «падшей» Лизы — это торжество просветительской концепции литературы, актуальной для всего XIX в. и пересекающейся с христианской идеей неистребимости живой души человека. Но, учитывая «гнусные» цели «подпольного», следует признать, что исполнение литературой своей очистительной миссии ставится здесь на службу «нравственному разврату» (подробнее об этом см.: Созина, 2003). Христианские, общечеловеческие ценности делаются предметом прагматического использования — вот что проясляет нам дискурс Достоевского, хотя в финале произведения автор смягчает подрывной характер этой тенденции, типичной для культуры нового времени, особенно уже в XX в., изображением нравственного и эстетического поражения «подпольного» перед Лизой, а равно перед своей душой и совестью. Предметом скрытой рефлексии «большого автора» в повести делается феномен искусства как такового — феномен «прекрасного и высокого», который сам по себе ценностно релятивен, может нести как зло, так и добро (подобно идее «красоты» в размышлениях героев последующих романов писателя).

Можно находить много пунктов несовпадения Достоевского с уже сложившимся и складывающимся далее типом литературы его времени, литературы реализма. Но здесь показательны факты самой полемики: если Достоевский борется с рационализмом и доминантой «общего» и «чужого» как альтернативой своеволию че-

ловека, значит, эта доминанта выходила на уровень массового сознания литературы. К тому же, любую литературную систему мы рассматриваем как динамичную, постоянно меняющуюся реальность культуры, а потому факторы, не согласующиеся с «духом» момента, в ней присутствовали едва ли не с начала формирования основополагающей стратегии сознания и письма реализма.

«Бунт» Достоевского в середине 1860-х гг. не был одиноким, несмотря на всю особость искусства и личной позиции этого художника в отечественной литературе. Очевидно, в этот период в произведениях русского реализма сложилась уже некая «критическая масса» — переизбыток элемента культурной семиотизации жизни в «абсолютном-желании-быть-услышанным» (Ю. Кристева), в опосредовании реальности и дискурса теми смыслами, что рождались из установки на «правдоподобие». Нельзя признать случайным тот факт, что новая точка «бифуркации» литературы в очень сильной степени провоцировалась напряженной социально-политической ситуацией в стране (отмена крепостного права в 1861 г. и весь контекст сопровождающих событий). Известна также та роль, которую играла сама литература (взять хотя бы позицию «Современника» и статьи Чернышевского, как написанные им самим, так и приписанные ему) в стимуляции подъемов и спусков общественного сознания. Потребность в изменениях рождалась из взаимодействия литературы с социальными конвенциями и канонами — и из логики ее собственного развития.

Рискнем утверждать, что к середине 1860-х гг. реализм в его позитивистской, с одной стороны, и традиционно-христианской, с другой, версиях (а их схождение мы показали выше на материале антропологических моделей), ориентированный на познание «столовой гидры — действительности» (М. Е. Салтыков-Щедрин) внутри культурного организма, выявляет своего рода недостаточность и претерпевает неизбежные изменения, опережающие по отношению к тем, что будут происходить с ним в 1870—1890-е гг.

Сформировав «образованную общественность» и нормы публичного литературного дискурса, о чем в 40-е гг. мечтал Белинский, т. е. воспитав в должном духе сознание городской, главным образом разночинной, интеллигенции (ибо к народу попадали лишь «милорды глупые»), открыв «правдоподобную» правду о России,

литература делает шаг в самую жизнь — предлагает рецепты по ее пересозданию и устройству на новых началах. Утопией «царства Божьего на земле», новым Евангелием человечества и вместе с тем «энциклопедией жизни» претендовал стать роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», изображающий «нового человека», живущего «здесь и сейчас», в реальности, «обращенной» по законам его мыслеформ, его воображаемого гештальта². Ведь что такое, к примеру, «разумный эгоизм», проповедуемый героями романа и его автором, как не обращенная форма просто эгоизма, оборачивающегося «голым» альтуризмом? Другим примером торжества регулятивно-прагматической, направленной уже не на литературу, а из литературы в жизнь функции метонимического механизма может служить знаменитая формула Базарова «Исправьте общество, и болезней не будет». (Кстати, всякого рода социальные революции тоже можно представить как торжество механизма метонимии или синекдохи.) Финал Базарова, воссозданного трезвомыслящим скептиком Тургеневым, известен. В качестве внетекстового финала романа Чернышевского, действительно повлиявшего на молодое поколение России и в литературе XX в. породившего уже миф «в третьей степени» (например, роман Набокова «Дар»), можно рассматривать складывание новой формации революционеров-ленинцев, так что многие критики — от Н. Бердяева до В. Шаламова — имели определенные основания упрекать русскую классику в том, что она оказалась причастна к трагическим событиям последующего столетия.

Параллельно завершающему крещендо оптимизма Чернышевского шел противоположный процесс, обозначенный нами на примере повести Достоевского, — девальвация принципов семиотизации и мифологизации действительности как основных для реалистической литературности в ее попытке отразить и оценить жизнь, рефлексия на саму возможность литературы служить направляющим ориентиром для жизни. В эту тенденцию вновь вписывается творчество Тургенева.

² «...Роман Чернышевского значительно подхлестнул волну увлечения обустройством новой жизни, — пишет Т. И. Печерская. — Интуитивные поиски обрели особенный смысл, а литературные герои восполнили потребность в “точных формулах” жизненного поведения» (Печерская, 1999, 41).

Как писал Ю. М. Лотман, по отношению к мифологической сюжетике произведений его современников, начиная с Гоголя, романы Тургенева выполняли демифологизирующую функцию: «Формальным признаком отличия является отсутствие в произведениях Тургенева мотива возрождения, его заменяет мотив абсолютного конца — смерти. <...> Трагедия героев Тургенева в том, что смерть не вытекает из их деятельности, а ею не предусматривается, она не входит в расчеты. Героический сюжет у Гоголя — отрицание смерти... Для Тургенева именно героизм утверждает неизбежность бессмысливающей его концовки» (Лотман, III, 194—195). Не случайно антишафосный конец суровой жизни нигилиста Базарова пытался оспорить «нигилист» Д. И. Писарев — встроить его в концепцию «героической смерти» если не по результату, то хотя бы по самому процессу, по личностному потенциалу персонажа: «Умереть так, как умер Базаров, — все равно что сделать великий подвиг; этот подвиг остается без последствий, но та доля энергии, которая тратится на подвиг, на блестящее и полезное дело, истрачена здесь на простой и неизбежный физиологический процесс» (Писарев, 1981, I, 276). Это не мешало роману Тургенева выстраиваться как «персональный роман испытания» (В. А. Недзвецкий) с использованием многих канонических приемов мифа: приспособляя миф к новой литературной ситуации, автор заставлял его решать иные задачи, в частности «мотивировать» свое отношение к герою как к Герою, несмотря на объективную бесполезность его жизни и смерти.

Демифологизация сюжета, выстроенного средствами мифа, обращала сам миф в субъективный способ видения мира, предельно феноменологизировала и релятивизировала его, открывая в мифе и мифическом эстетическое начало, по существу безразличное к этико-содержательным основам творчества. Именно так будет обходиться с мифом и категорией мифического литература XX в., начиная, по-видимому, с третьей стадии развития символизма, обозначенной А. Ханзен-Лёве как «тротескно-карнавальный» его тип. Поэтому Тургенев, наряду с И. Бунинным один из наиболее «художественных» художников реализма, в позднейшей литературе постмодернизма станет любимейшим образцом для стилизаций и травестирующей игры со словом и сюжетом (см., например, произведения В. Сорокина и др.).

ГЛАВА 6

ПЛЕЯДА ШЕСТИДЕСЯТНИКОВ

На 1860-е гг. приходится кульминация массовых настроений позитивизма, органически связанных с социально-политической позицией демократов и нигилистов: эта тема получила художественную объективацию в «Отцах и детях» И. Тургенева, в «Обрыве» И. Гончарова, в написанных за границей повестях и очерках А. Герцена («Aphorismata», «Доктор, умирающие и живые» и др.), с иной стороны — в антинигилистических романах Н. Лескова, а чуть позже в «Бесах» Достоевского. Но практически одновременно с этим поколение шестидесятников поражают скепсис и экзистенциальное разочарование в позитивистской установке на ограниченность человеческого знания о мире — в «трезвом знании» науки и эксперимента, в возможности личности путем сознательного, волевого выбора и должной организации своей деятельности не только познать, но и перестроить мир — по-своему выткать ковер истории. Эта рудиментарно-просветительская вера рушится не только у Базарова, но и у многих его современников, реальных авторов и их героев. К тотальному скепсису и пессимизму на исходе дней приходит А. И. Герцен, драматически складываются судьбы буквально всех «беллетристов» из школы Чернышевского, оказавших серьезное влияние на демократическую литературу начала XX в. (М. Горький, Н. Телешов, С. Гусев-Оренбургский и др.).

Показательна в этом плане диалогия Н. Г. Помяловского «Мещанское счастье» и «Молотов» (1860—1861). Идеал «честной чичиковщины», обретенный героем, оценивается автором в неутешительной формуле, подчеркнутая (гоголевская) интертекстуальность которой лишь добавляет горечи и сводит на нет все попытки героя самостоятельно обустроить свой гармоничный микромир: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то скучно...» (Помялов-

ский, 1986, 284). «Кладбищенская» философия Череванина оказывается сильнее (не в сюжетном, а в идеологическом аспекте), чем попытки самореализации «нравственно самобытной личности» разночинца, ибо сужение жизни до частного «мещанского счастья» на фоне трансцендентальных устремлений русской классики и не могут оцениваться иначе.

О плеяде шестидесятников следует сказать особо, поскольку в их творчестве тип художественности, заявленный натуральной школой, был доведен до возможного в XIX в. логического предела, а наряду с тем были найдены те принципы письма реализма, что получают перспективу в дальнейшем развитии литературы. Последний момент в современных работах зачастую не принимается во внимание. Так, в одной из недавних статей В. М. Маркович выразил достаточно распространенную на сегодня точку зрения, указав, что только на уровне литературы «второго ряда» русский реализм выступает в «чистом виде» и «определенно тяготеет к тому, чтобы образовать замкнутую систему, надежность которой обеспечена монистическим миропониманием и принципиальным отказом от устремлений к метафизическому и ирреальному» (Маркович, 1997, 243). Действительно, шестидесятники — Н. Помяловский, В. Слепцов, Ф. Решетников, А. Левитов, Н. Успенский, Г. Успенский, М. Воронов — принадлежат к числу «позитивистов-скептиков», как их снисходительно оценивал Д. И. Чижевский, но именно этим авторам удалось перевести констатирующие приемы изображения, выработанные «физиологическим очерком», в ранг художественной литературы и сформировать систему малых жанров — очерка и рассказа, способных к мобильному освоению жизни и ее мозаичному, «точечному» и точному воспроизведению в письме, пытающемуся совершить радикальный отказ от вымысла.

Три важнейших, сугубо литературных источника видится в их произведениях, воспринимаемых как единое текстовое пространство. Во-первых, это натуральная школа со свойственными ей принципами письма, а именно фиксаторской дагерротипией «действительности» по метонимическому принципу, открытой «русской физиологией». Она утверждается главным образом в очерковых жанрах, это и будет «натуралистичность» слога, возникшая в отечественной литературе раньше, чем в нее проник натурализм как

особое направление мировой литературы последней трети XIX в. Далее, это система «искусственного правдоподобия», отработанная романом 40-х гг., она определяет аналитический стиль повествования в самых разных жанрах, где наличествует активность авторского слова, и таким писателем, как, например, Г. И. Успенский, доводится до статуса публицистического метатекста внутри эпического повествования о нравах мещанской или крестьянской массы. Наконец, сюда относится проблематизация отношений человека и «среды» — собственно, из литературы шестидесятников и рождается знаменитая квазиреалистическая формула о среде, которая «заела», таков стиль отношений с обстоятельствами жизни простонародных, мещанских, чиновных персонажей Помяловского, Писемского, обоих Успенских, Левитова и др., включая и Островского.

Постепенный и неизбежный откат интеллектуального героя с позиции служения идеалу или, по крайней мере, своим принципам к покорности перед жизнью и вынужденному принятию ее нехитрых даров становится видимой причиной неизбывного пессимизма писателей; пессимистическими настроениями проникнуто творчество не только «позитивистов-скептиков», но и последний период творчества «отца русской драматургии» А. Островского, М. Салтыкова-Щедрина, И. Тургенева, отчасти и Н. Некрасова. Мир значительно превышает возможности отдельной личности по овладению даже своей собственной судьбой, и остается только надеяться, что где-нибудь в неизмеримых просторах вселенной параллельные прямые пересекутся и получат свою награду как Базаров с его «грешным, бунтующим сердцем», так и Кисельников (герой пьесы Островского «Пучина»), потонувший в «пучине» житейской пошлости и невнятной его сознанию жестокой реальности. Пожалуй, именно в 60—70-е гг. в творчестве обозначенных писателей наблюдается пик практической реализации идеи реалистического детерминизма, и потому такое большое значение получают «случайность» и «случай» как проявление непредсказуемости бытия. В этом отношении литература еще только движется по пути освоения пушкинской модели взаимодействия с судьбой и случаем — «мощным орудием Провидения».

Во-вторых, для собственно шестидесятников руководящую роль играли антропология и идеология демократической критики, в первую очередь Чернышевского. Как пишет Т. И. Печерская, идея «самопостроения личности», «отрепетированная» героями Чернышевского, пользовалась особой популярностью среди шестидесятников. «Сотворение *нового* человека — часть общей революционно-демократической программы, встретившей горячий отклик в разночинской среде» (Печерская, 1999, 56). В свою очередь, интенсификация пессимистического пафоса в авторской оценке отношений личности и жизни во многом явилась следствием широкого применения рецептов этой программы в жизни и зачастую вызывалась редукционистской моделью человека, разработанной Чернышевским и усиленной христианской антропологией в ее каноническом (августинском) варианте (за вычетом недоказуемой «эвклидовым умом» помощи «сверху»), а также переносом экспериментальной абстракции Чернышевского в иную предметную среду — барские усадьбы и мещанские дома (см., например, роман В. Слепцова «Трудное время»).

Наконец, в-третьих, писатели-разночинцы усваивали романную технику «дворянской» литературы, в первую очередь И. Тургенева, иронически обыгрывая его сюжеты, но и ориентируясь на предложенный этим художником тип монологической романной коллизии — поединок героя, воплощающего Сознание и Волю, с аморфным потоком жизни, исподволь подтачивающим энергию личности и обладающим своей стихийно становящейся волей (трансформация философских идей Фихте и Гегеля в направлении Шопенгауэра). Уже поэтому говорить о «сыром слове» реализма в отношении литературы 60-х гг., как и ранее 40-х, не приходится. С одной стороны, они усиливали «демифологизацию» героя, наблюдающуюся в романе Тургенева, а с другой, именно они и создавали тургеневскому романному сюжету основу, славу и статус сюжета-мифа, точнее, мифемы: с этого времени сюжеты и образы-типы Тургенева могут рассматриваться на уровне вторичных (литературных) мифов, в каковой функции раньше выступали главным образом произведения А. Пушкина.

Но, как мы уже заявили выше, шестидесятникам удалось заставить литературу видеть и изображать мир иначе, чем прежде,

и в создании «жизнеподобной», натуралистической картины действительности они достигли высшей точки, не преодоленной ни практикой натурализма 1880—1890-х гг., ни первыми произведениями о народе А. Чехова и И. Бунина. Недаром И. А. Бунин так высоко ценил Н. Успенского: его рассказы из деревенской жизни и произведения о деревне Бунина 1910-х гг. связаны преемственно и органично. Новая оптика шестидесятников была отмечена Ф. Достоевским, хотя и с неодобрением: «Он приходит, например, на площадь и, даже не выбирая точки зрения, прямо, где попало, устанавливает свою фотографическую машину. Таким образом все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верное, как есть. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине или, лучше сказать, в идее этой картины. Г-н Успенский мало об этом заботится... Если б из-за рамки картины проглядывал в это мгновение кончик коровьего хвоста, он бы оставил и коровий хвост, решительно не заботясь о его ненужности в картине» (Достоевский, XIX, 180).

Достоевский чрезвычайно точно ухватил регистрирующую, машинообразную установку письма Н. Успенского, заложенную очерком 40-х гг. и позднее доведенную до кульминации школой «потока сознания», казалось бы, не имеющей отношения к реализму середины XIX столетия. Но вот что касается отсутствия выбора «точки зрения», то здесь мы вряд ли можем согласиться с Достоевским в роли идеолога-монологиста, сторонника идейного, тенденциозного искусства. М. Ямпольский указывал, что начиная с эпохи позднего романтизма и расцвета творчества Бальзака и его школы в литературе утверждается взгляд «старьевщика», «фланера» — человека толпы, искусно мимикрирующего под обитателя городского «дна» или просто уличного большинства и несущего гораздо больше информации, чем скрыта в его облике. Этот взгляд — своего рода «коллекционирующий» и, по видимости, — беспристрастный, становится основой «панорамного сознания», определенного Ямпольским как «сознание крайней объективистской незаинтересованности, призванное обнаружить чисто ролевое измерение повседневного буржуазного существования художника, и таким образом оно включается в ролевой маскарад культуры» (Ямпольский, 2000, 40). Фланер-мечтатель — излюбленная «маска»

Достоевского 40-х гг., периода «Петербургской летописи», присутствует она и в «Петербургских повестях» Н. Гоголя, и в произведениях 40—50-х гг. Герцена (см., например, очерк «Мимоездом»). Не будучи эксплицированной, она определяла фиксирующий мелочи быта, т. е. окружающей персонажей среды, взгляд творцов «русских физиологий» и вписывалась в систему реалистических мотивировок, «оправдывая» наблюдательскую позицию автора. Она и была развита далее в очерке и рассказе 60-х гг.

Так, в «Письмах из Осташкова» (1862—1863) В. А. Слепцова рассказчик предстает в образе прохожего-проезжего, который приехал «в город без всякой особенной цели» и не имеет «ни малейшего желанья видеть сквозь видимый смех невидимые миру слезы»: «вы приехали так себе, ни за чем, либо угоднику поклониться» (Слепцов, 1986, 32—33). Но он еще и «записчик», скриптор, причем тоже не имеющий определенной цели, точнее, тенденции: «Тогда я решился просто записывать, что вижу и слышу, записывать все, не сортируя, не анализируя фактов и слухов. Делайте с ними что хотите, освещайте их как угодно; я буду только записывать» (Там же, 52). Однако для чего и почему выбрана им эта позиция, зачем она настойчиво подчеркивается автором? «Шляться по домам и просто слушать все, что ни попало» (Там же, 77) — это «хотя и... самый битый, но зато и самый верный путь» к тому, чтобы преодолеть «поголовное вранье» города Осташкова и понять, что представляет собой этот город, жители которого сплошь грамотны, читают газеты, участвуют в общественной жизни и не торопятся рассказывать приезжему о своих проблемах. Его устройство, старательно спрятанное от чужого взора, означает Слепцовым метафорой м е х а н и з м а: «Здесь нет жизни; здесь только механизм, пружинка и колесики» (Там же, 23).

Напомним, что несколько позднее, в «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина, мы также обнаружим метафору механизма («органчик»), указывающую на обездушенность и отчужденность от живого социально-властных структур. Механизм требует адекватного восприятия, эмоции («невидимые миру слезы») здесь не нужны, анализ, по-видимому, преждевременен; свободная мобильность «проезжего» изоморфна работе тайного механика, и, мимикрируя, он способен произвести своего рода «осмотр-об-

следование» (М. Фуко) социальной машинерии. Таким образом, символика «маскерада» культуры, более характерная для позднеромантического (или раннереалистического, бальзаковского) дискурса, в 60-е гг. сменяется метонимической метафорикой «механизма» цивилизации, а панорамность взгляда «наблюдателя» сохраняется как важнейшее условие познания истины. Дальнейшее развитие этого принципа письма мы находим в художественных жанрах — в рассказах и самого Слепцова, и Н. Успенского, и других авторов данного периода.

В рассказах Н. В. Успенского точка зрения автора-повествователя не проявлена, перед нами предстает лишь «сценка с натуры», мы ее и видим, и слышим, причем наибольшая доля нашего внимания отдается тому, что мы слышим, — «увиденное» (как бы увиденное, т. е. описанное в повествовании) составляет необходимую «раму» рассказа старухи, беседы двух крестьянок, разговора целовальника с мещанином и т. д., как в рассказе писателя «Старуха». Но именно в рассказываемой истории и создается полная имитация естественно протекающей речи, имитация живого дискурса, в который включается всё, что обычно сопровождает (могло бы сопровождать) такой дискурс в жизни. Скажем, пока старуха, рассказчица и героиня произведения, описывает свою нехитрую историю, дождь идет все сильнее и сильнее, и она и ее слушатель, купец, с крыльца перемещаются в дом, рассказ старухи прерывает хозяйка, которая то уходит доить корову, то возвращается уже с молоком, и т. д. — старуха так и не успевает дорассказать свой сюжет, разворачивающийся перед нами по принципу «бесконечного текста», в неспешном отображении того, что застряло в сознании и памяти старухи, и совместно с тем, что попадает в поле ее внимания сейчас (хозяйка и ее корова, дремлющий под старухин говор купец и т. д. — чисто метонимические детали обстановки, дающие представление о крестьянском образе жизни и быте). Правдоподобность повествования достигается уже не за счет аналитических и объясняющих авторских ремарок мотивирующего типа, а за счет развертывания перед читателем ленты, по-лесковски — «хартии» жизни, как она видится, могла бы видеться наблюдателю, прячущему «уши сочинителя». Принцип видения переходит в принцип письма, при этом зрение дополняется слушанием, которое опосредует видение

и письмо и в перспективе литературы как таковой опять создает необходимую для нее мотивировку этого реалистически-натуралистического типа художественности.

Обратим внимание на то, что подобного рода регистрирующий взгляд в 50-е гг. получил развитие в русской психологической прозе, в частности у Л. Толстого (от незавершенного замысла «Истории вчерашнего дня» и «Детства. Отрочества. Юности» до «Казачков», 1852—1863). Он знаменовал становление принципа психологизма, опорного в русском романе, и в конечном итоге как раз и вылился в изображение «потока сознания». И. Паперно отмечала, что элементы этой техники письма обнаруживаются в дневниках и поздней прозе Н. Чернышевского, поскольку соответствовали его исследовательской установке в отношении собственной личности. Чернышевскому потому и удалось оставить блестящее описание новаторского метода Толстого — «диалектики души», что нечто подобное пытался осуществить он сам. Как пишет И. Паперно, «в повествовательных приемах ранних произведений Толстого Чернышевский увидел инструмент, позволяющий запечатлеть “едва уловимые явления самой внутренней жизни”, ощущения, которые, по его выражению, “идут изнутри” и потому остаются совершенно недоступны наблюдению и контролю, как если бы их вовсе не существовало. <...> ... Лишь благодаря постоянному, скрупулезному самонаблюдению писатель может проникнуть в работу человеческого сознания» (Паперно, 1996, 47). Толстой интериоризовал регистрирующую поэтику натуральной школы, а шестидесятники вновь экстериоризовали ее, создав план речи, отвечающий технике якобы незаинтересованного наблюдения за жизнью, фиксирующего все, что попадает в «кадр» из ее голосов и мнений.

Сама «фотографирующая» точка зрения скрытого наблюдателя определялась позицией персонажей и главного из них, рассказчика. Демократизация литературы и расширение ее предметности шло, так сказать, изнутри: не просто за счет изображения низших слоев общества, а за счет попытки в архитектонике рассказа передать сферу видения и чувствования персонажа — человека из народа, при этом кругозор героя претендовал на то, чтобы определять собой кругозор автора. Эта иллюзия с особенным успехом достигалась Н. Успенским в рассказах, построенных в форме диалога, где

роль повествователя была уже совершенно элиминирована («Поросенок», «Хорошее житье», «Грушка» и т. д.), но, сохраняя «диалогический драматизм», рассказ имел все признаки литературно организованной письменной речи, а именно эта проблема, по исследованию В. В. Виноградова, чрезвычайно остро стояла перед литературой в 40-е гг. (см.: Виноградов, 1976, 275—293). Тем самым уже в 60-е гг. создавалась вполне реальная почва для сдвига в содержании повествования, произведенного А. П. Чеховым, когда автор становится «внутринаходим» своему герою и, казалось бы, даже поглощается им, его идеологической, речевой и ценностной точкой зрения, но никакой «натуральности», от которой с трудом освобождалась литература с 40-х по 60-е гг., здесь нет и в помине.

Немаловажно, что и Н. Успенский, и Ф. Решетников, и Г. Успенский — кто более, а кто менее искусно — имитировали речевые особенности слова и слога героев, создавая свой вариант «сказовой» формы речи, исходный для того «фразеологического типа» повествования, который в 1870-е гг. будет развивать Н. С. Лесков, доведя его до совершенства¹. Точнее, с к а з — в его сложившейся у Достоевского 40-х гг. форме с отсутствием «далевого» образа героя («Господин Прохарчин») и в более классическом варианте Лескова, фразеологический тип речи и рассказ в рамке рассказа во второй половине века и далее будут развиваться параллельно, раскрывая перед автором все новые возможности менять ракурсы зрения и, подстраиваясь под слог рассказчика, передавать в самой речи многослойную картину реальности.

Аналогичные процессы в середине века происходили в поэзии: упомянем здесь поэтическое многоголосье Некрасова и его речевой симфонизм, ярко проявившиеся как в лирике, так и в поэмах. И в крестьянских поэмах Некрасова («Мороз Красный нос», «Коробейники», «Кому на Руси жить хорошо»), и в рассказах Н. Успенского картина жизни предстает через динамику «чужой речи», устнавливающей, казалось бы, свой, независимый от автора угол зрения на события, но эта «чужая речь» существенно влияет на ав-

¹ «Фразеологический тип» повествования, согласно исследованию Г. В. Мосалевой, «сориентирован на слово рассказчика, в свою очередь вмещающего в себя рассказ другого героя (других героев). Слово это художественно организовано таким образом, что читатель не замечает авторского влияния» (Мосалева, 1993, 12).

торско-повествовательную — накладывает на нее «объектную тень», так что намечается перспектива речевой, а за ней и ценностной интерференции субъектов сознания и речи, полноценно реализованная уже в литературе рубежа XIX—XX вв.

Именно в прозе шестидесятников, а одновременно в поэзии Некрасова слово рассказчика, «сказывающего» свою историю, становится как изображающим, так и изображаемым — и субъектом, и объектом письма, подобно тому, как в «Записках из подполья» Достоевского «лазеечное» слово «с оглядкой» характеризует не столько даже содержание и стиль речи героя, сколько его собственную личность. Но у Достоевского герой-рассказчик заявлен как скриптор, недаром по ходу своих записок он превращается в автора, творца своей «книги жизни», оформленной по правилам хотя и анти-, но литературы. Этим умением сотворить литературу внутри литературы, создать двойную иллюзию реальности, устраняющую необходимость первореальности — самой «действительности», — наряду с Достоевским из всех писателей 60—70-х гг. овладел, пожалуй, лишь Н. С. Лесков, Б. Эйхенбаум не случайно говорил о «художественном филологизме» Лескова (см.: Эйхенбаум, 1986, 240).

Если в рассказах из народной жизни Н. Успенского формировались новая тактика повествовательного видения и слушания, совмещающая в себе обе тенденции сказа, указанные Б. М. Эйхенбаумом (1987, 409—425), хотя с приоритетом диалогически-драматической формы, то в прозе **Ф. М. Решетникова** складывалась новая концепция романа, потенциал которой актуализируется вновь лишь в ходе XX в., после заявившего о себе в конце 1880-х—1890-е гг. «кризиса романа» в русской литературе. Характерологические особенности типа «народного романа» (определение принадлежит Н. В. Шелгунову), разрабатываемого Решетниковым, выявлены в статьях И. А. Дергачева, и они же дают представление о маршрутах русского реализма 1860-х гг.

Во-первых, в произведениях Решетникова, как писал И. А. Дергачев, «получило выражение новое понимание человека — антропологическое, материалистическое, хотя и с оттенком позитивизма» (Дергачев, 1992, 215). Важно, что именно к 60-м гг. постегельянская, новорационалистическая, или позитивистская, модель человека находит практическое воплощение в литературе, ее теоретическое,

а также художественное обоснование на рубеже 50—60-х гг. и дал Чернышевский. По сути, эта прагматическая в своей основе версия антропологизма имела характер бихевиористской модели. И. А. Дергачев пояснял, что «в романе Решетникова человек определяется его реакцией на действительность» (Дергачев, 1992, 215), а это и есть бихевиоризм, работающий по схеме «стимул — реакция». Очевидно, именно эта антропологическая модель впоследствии, в советскую эпоху, и была признана основной в так называемом «критическом реализме», исходя из обиходного марксистско-ленинского утверждения о том, что человек есть «совокупность общественных обстоятельств». Ее фундировало, повторяем, чисто языковое, метонимическое низведение живого организма личности до «среды», ведь, как писал философ XX в. Л. Витгенштейн, «границы моего языка означают границы моего мира» (Витгенштейн, 1994, 56), т. е. представление о языке определяет (в литературе уж точно) представление о мире. Эта модель в классическом реализме XIX в. не была единственной, о чем мы сказали выше, но она создавала гносеологическую утопию возможности познания реальности и вероятности победы человека над случаем.

Во-вторых, И. А. Дергачев указывал, что «Решетников создает героя, который не только состоит в действительной среде своего существования, но и непрерывно становится в той мере, в какой накапливает опыт социальных контактов, столкновений, конфликтов. Предметом романа является не столько лицо, сколько процесс жизнедеятельности, коллективный опыт отношений к жизни» (Дергачев, 1992, 215). Итак, в 60-е гг. расширяется само понятие литературы о «среде»: в первую очередь это социальные и экономические условия жизни, влияющие на личность опосредованно — через «процесс жизнедеятельности» и «коллективный опыт отношений к жизни». Поэтому героем Решетникова «является целая народная среда» (Там же), а отсюда уже недалеко до формулы В. Г. Короленко «открыть значение личности на почве значения масс» и до опыта романа эпохи соцреализма. Социально-психологическая и социально-экономическая детерминация личности и «коллектива» — своего рода дискурс власти общества над индивидом — становится предметом художественного анализа в социальном и социологическом романе 80—90-х гг., получившем развитие в творчестве

Д. Н. Мамина-Сибиряка, П. Д. Боборькина, отчасти поздних народников.

Наконец, в-третьих, «новым и значительным в решетниковском реализме является также отсутствие такого универсального сознания, которое оценивало бы и группировало все явления, приводя их в систему. Авторское сознание в романе принципиально равнозначно сознанию любого действующего лица» (Дергачев, 1992, 215). Собственно, это и есть зачатки диалогизма², который обычно находят у Достоевского: его полифонический роман формировался в условиях настойчивого педалирования литературой повествовательной и речевой полифонии, Достоевский переводит ее в полифонию сознаний.

Подчеркнем и еще один аспект, заявленный исследователем. Для «народного романа» Решетникова неактуальной становится модель тургеневского и вообще «дворянского» романа, которой обычно следовали беллетристы середины века. В центре последнего как раз и находилось «универсальное сознание», спроецированное на героя-интеллектуала, через призму присутствия которого просматривалась вся система действующих лиц, выстраивались композиция и сюжет произведения. В. А. Недзвецкий назвал эту версию русского романа тургеневско-гончаровского типа «персональным» романом, но существенно, что она определялась моделью гегелевской философии абсолютного духа, разворачивающего из себя и природу, и историю и так познающего себя. В эпоху позитивизма отринутый интеллигенцией, «обмирщенный» Гегель продолжал жить в жанровом дискурсе «персонального» русского романа; параллельно, уже на других началах складывалась концепция диалогического, полифонического романа Достоевского, а третьей, также обобщающей, версией реалистического романа можно, по-видимому, считать ту, что была продуцирована Решетниковым и граничила с очерковой моделью действительности.

Она была сориентирована на самую жизнь, не зависимую от человеческого сознания и воли; саморазвитие этой жизни человеку

² В этой связи из последних работ о Решетникове см.: Каменецкая, 2006. В статье детально проанализирована сюжетно-повествовательная организация повести «Подлиповцы».

не дано понять, но его можно попытаться «ухватить» и выразить, будучи впаивным, вписанным, введенным в процесс «жизнедеятельности» — деятельности по образованию себя и мира, позиционированного как конкретно очерченная предметная среда или сфера его обитания. Понятно, что эта романная модель, в 1860-е гг. выроставшая из бихевиористской психологии личности, не могла сложиться в традиционной (дворянской) литературе, для нее понадобились авторы-маргиналы, пришедшие в литературу из принципиально неэстетической среды, т. е. из практики жизни и преимущественно трудовой деятельности. Эта формация писателей накопила свой эстетический и культурный опыт лишь к 60-м гг., тогда она и объективировала его в новой поэтике художественного. Однако значительно позже, в первой половине XX в., опыт этой третьей — «маргинальной» для XIX в. — романной версии классического реализма кристаллизуется в новую концепцию романа — от спонтанной полифонии жизни у Б. Л. Пастернака, проявляющей и выражающей себя через сознание художника, до концепции «человека-народа» у М. А. Шолохова.

ГЛАВА 7
1870-е гг. В РАЗВИТИИ
РУССКОГО РЕАЛИЗМА. ТВОРЧЕСТВО
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО

Со второй половины 1860-х — 1870-е гг. литература русского классического реализма переживает завершающую фазу цветения и заката, в немалой степени стимулированную кризисными явлениями в сфере позитивистского, а равно традиционно-религиозного сознания. После «Отцов и детей» переживает очевидный кризис романного мышления И. С. Тургенев, об изменениях в его художественной системе, испытывающей отчетливый «крен» в сторону малых жанров, имеется немало работ (см., например: Маркович, 1975; Муратов, 1984; 1985); характерен также возвратный «ожест» Тургенева к романтизму, с которого он начинал свой путь в литературе в 1830-е гг. и который для литературной ситуации 70-х гг. явился своего рода предтечей и прогнозом на будущее. Но начиная с середины 60-х гг. создают свои опорные, фундаментальные романы Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой — с тем, чтобы уже к середине последующего десятилетия либо сконцентрироваться на публицистике («Дневник писателя» Достоевского), либо объявить о своем отказе от искусства и всех прежних форм не только литературы, но и жизни («духовный кризис» Л. Толстого). После «Обрыва» 1868 г. фактически не пишет более романов И. А. Гончаров — и продолжает создавать свои невеселые сатирические хроники М. Е. Салтыков-Щедрин. В драматургии А. Н. Островского с конца 1860-х гг. оформляется жанр мелодрамы с ее «ироническим катарсисом», о чем мы говорили выше, — «печальной комедии», где над стихией жизненного хаоса и пучиной человеческих несчастий творит свой произвол господин Случай.

Общая тенденция развития художественного сознания русского реализма в этот период состоит в постепенном отказе от Логоса, осмыслении мира как неподдающегося человеческой воле и разуму, нерационализуемого начала, а следовательно, в дискредитации прежних гносеологических претензий и выдвигении на первый план сфер онтологии и этики. Как последний всплеск попыток разумно-волевого переустройства мира можно рассматривать движение народников и рожденную им литературу, но сама массовость охвата народническими настроениями русской интеллигенции — при том, что практическая эффективность движения была крайне невелика изначально, — как раз и позволяет говорить о новом витке поисков отечественной мыслью идеальных начал, способных одухотворить жизнь и приподнять ее над «позитивным» знанием. В учебном пособии по русской литературе рассматриваемого периода Г. К. Щенников пишет: «Писатели предшествующей стадии судили человека историей (здесь и далее в цитате выделено автором, разрядка наша. — *Е. С.*): объясняли его свойства условиями времени, среды, новыми общественными запросами. Литераторы новой фазы детерминируют личность у н и в е р с а л ь н о: не только социальным бытом, культурно-исторической средой и общественными потребностями, но и свойствами отечественной ментальности и состоянием целого мира. Теперь писатели судят историю человеком: стремятся показать в судьбе отдельной личности движение всего человечества» (Щенников, Щенникова, 2005, 7). Категории долга, вины и ответственности являются в этот период определяющими, не случайно в публицистике Н. К. Михайловского возникает понятие-образ «кающегося дворянина», а чуть позже, уже во второй половине 70-х гг. и в 80-е гг., когда провал «хождения в народ» станет окончательным, вновь актуализируются выработанные литературой концепты, такие как «лишний человек», «гамлетизм», «мировая скорбь» и т. д.

«Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман» (А. Пушкин): «ослепленность» идеей пронизывает всех, кто хотя бы относительно подходил под определение «обыкновенного таланта», а таковыми в те годы выступали писатели, по определению И. Н. Сухих, «молодого поколения» семидесятников — В. М. Гар-

шин, В. Г. Короленко, А. О. Осипович-Новодворский. Недаром в этот период складывается «идеологический» роман Достоевского, в котором, по Б. М. Энгельгардту, «... принципом чисто художественной ориентировки героя в окружающем является та или иная форма его *идеологического отношения к миру*» (Энгельгардт, 1924, 93). Запечатлевая феномен идеологичности сознания русской интеллигенции и делая его предметом изображения, Достоевский подводит итог развитию русского монологического романа, который также складывался как роман идеологический, но при этом качественно меняет, преобразует его в то, что М. Бахтин назвал художественной полифонией.

Идея становящейся и познающей себя и мир личности присутствовала в литературе со времени романтизма. В реализме 40—60-х гг. личность обретала социально-антропологическую топографию, обрала конкретикой природно-общественного организма, обладающего своей историей. Поэтому в эти десятилетия всемерное развитие получил жанр персонального, или монологического, романа, калькирующего гегелевскую философию становления универсального духа, романа, исполненного индивидуального, родового и социально-исторического биографизма. Параллельно ему формировалась система повествовательных жанров и стилей, где через посредство многоголосого, модульного письма складывался разносторонний образ автора — ведущего субъекта сознания и речи, разворачивающего свою полифункциональную направленность на мир и через систему рассказчиков опосредующего способы видения, слушания, чувствования мира как данного ему уже «для себя». Теперь, когда культурный метаязык в основных своих оппозициях и связях сложился, а новая рациональность практически изживала себя в нигилизме, литература стремится к созданию новой онтологии, естественно, черпая материал для этого в культуре и мифе, но онтологии, интонированной этически и аксиологически. Ориентация русского романа на Этос, вытесняющий Логос, проявляется в приоритете ценности «общего» над «частным», причем «общего», выраженного в символической форме культурных концептов, претендующих на мифологемы или целостные мифообразы. Эпоха понятийных сигнификатов и метонимий, десимволизирующих язык

литературы, в целом заканчивается (хотя и будет пролонгирована массовой, третьеразрядной беллетристикой). Символ и миф в различных формах своего воплощения — ведущие величины художественного языка Достоевского, Лескова, в меньшей степени Л. Толстого, но также и Гаршина, и Салтыкова-Щедрина (символ, тяготеющий к аллегории и эмблеме); сложнее будет обстоять дело с Чеховым.

«Символ, — писал Ю. М. Лотман, — существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву» (Лотман, I, 194). Он прорастает в миф. Давно замечено, что художественное мышление Достоевского существенно символично, и не только потому, что в мире и в человеке для него есть вещи, принципиально невыразимые и тайные, к которым можно лишь приблизиться и указать на них — указать с помощью слова-символа. Вначале «скрыто», на уровне «подтекста» своих сюжетов, а после ссылки вполне явно и до очевидности громко Достоевский развивается как христиански ориентированный художник, для которого Христос безусловно «дороже истины». Христианское же слово (как, впрочем, и слово всех развитых религий) принципиально символично, символ составляет суть «мистического богословия» восточной церкви, признающего основным путем познания «абсолютно непознаваемого» Бога апофатизм, когда человек способен приоткрыть завесу над Божественной тайной лишь в символе (см. об этом, в частности: Лосский, 1991).

Не имея возможности сказать об этом прямо, М. Бахтин иллюстрировал полифонию Достоевского образом-символом церкви: «Мир Достоевского глубоко *плюралистичен*. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многоплановость переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные» (Бахтин, 1979, 31—32). Религиозные томления и поиски как героев Достоевского, так и самого писателя вновь нагляднейше демонстрируют актуальность идеального (и эти-

ческого) начала для литературного и общественного сознания России 70-х гг. Символ как нельзя более отвечал этой установке, а кроме того, он крайне органичен для языка искусства, ведь он акцентирует не означаемое — понятийную сторону знака, но о з н а ч а ю щ е е, проблематизирует форму в ее естественной связи с означаемым и прорастающие благодаря новой контекстности образы-смыслы¹. Недаром именно символистская и религиозно-философская критика эпохи Серебряного века заново открыла творчество Достоевского для последующего столетия.

Переломным произведением Достоевского, где он заявил решительное право индивидуальности на свое жизненное строение, была повесть «Записки из подполья». Переломным романом, где оформились принципы символической полифонии писателя, стал роман «Преступление и наказание» (1866). В нем мы наблюдаем трансформацию «персонального романа испытания», где миф используется как способ интерпретации действительности и источник художественной предметности, в роман-миф, базирующийся на традиционной христианско-мифологической схеме о воскресении грешника, о рождении нового, «духовного» человека, воплощенный, однако, Достоевским в далеко не традиционной для тогдашней литературы форме. «...Если в романе Тургенева, Гончарова миф романизируется, то русский социально-философский эпос в его третьей фазе в значительной степени мифологизирован», — пишет В. А. Недзвецкий (1997, 241). Ему же принадлежит продуктивное определение жанровой формы «социально-философского» романа Достоевского как «романизированной мистерии», а соответствующего типа романа Толстого — как «романического эпоса» (Там же).

Роман Достоевского явился и завершающей, и высшей, синтетической формой русского реалистического романа XIX в., об этом свидетельствуют уже те многочисленные определения, которые он получал в истории его изучения. Кроме упомянутых нами выше дефиниций, это «роман-трагедия» (Вяч. Иванов, позднее Ф. И. Евнин и В. Я. Кирпотин), «роман-драма» (П. М. Бицилли), «социоло-

¹ О символе в произведениях Достоевского существует много работ. Назовем лишь некоторые: Карасев, 1995, 34—71; Натова, 1997; Топоров, 1995, 193—258.

гически-экспериментальный» (Р. Н. Поддубная), «интеллектуально-психологический» (Д. Кирай), «роман-прозрение» (А. Ковач) и т. д.² «Жанровая “энциклопедичность” нового романа доведена Достоевским до универсализма», — отмечал В. Н. Захаров (1985, 139). Как известно, новизну своего метода Достоевский прекрасно осознавал сам, называя свой реализм то «фантастическим», то «реализмом в высшем смысле». Но тем не менее это был именно реализм, хотя и впитавший в себя элементы художественности барокко (мистерия), романтизма (воссоздание многослойной структуры реальности, высшим звеном которой являются «миры иные») и трансформирующий эпос в направлении активного взаимодействия с драматургической системой. Как писал Д. Чижевский, в романах Достоевского «есть “двойная причинность” — кроме объяснений характера и действий героя причинами этого мира, эти же черты и события объясняются (вернее, осмысляются; причины “этого мира” очень часто бессмысленны!), входя в связь и отношения “миров иных”; Иван Карамазов, конечно, “сошел с ума!” (в связях этого мира), но он же “прозрел” (глазами своего чорта) истины высшего мира...» (Чижевский, 1964, 143—144). «И если Достоевский не верит в зависимость индивидуума, в частности верующего христианина, от среды, то он полагает, что индивидуум тесно связан со средой: “Каждый за всё и за всех виноват” — именно выражение этого убеждения, в известном смысле “обращение” тезиса позитивистов в духе идеалистического христианского миропонимания» (Там же, 143).

Новизна же романа Достоевского в литературе его времени выражалась в совокупности ряда факторов, вырастающих из соседствующего художественного контекста и из его собственного творчества. Используя положения и выводы предшествующих ученых, эти факторы можно представить в следующем, неизбежно схематическом, виде.

Прежде всего, это попытка запечатлеть суть хаотической, распадающейся действительности: Достоевский считал себя «историком» «случайного семейства» и «случайного племе-

² Указанные точки зрения см.: Иванов, 1990; Евнин, 1969; Кирпотин, 1972; Поддубная, 1976; Кирай, 1984; Ковач, 1984.

ни» как наиболее репрезентативных для его современности³. Уже эта характеристика «действительности» предполагала ее исходную мифологизацию, тем более, что она проистекала из наблюдений писателя за окружающей жизнью под совершенно особым углом зрения.

В незавершенной статье «Социализм и христианство» из «Записной тетради 1864—1865 гг.» излагается философско-историческая модель Достоевского, совмещающая гегелевскую трехфазную схему развития абсолютного духа с христианским умозрением и чаянием «жизни вечной» в обновленном Богочеловечестве; современность как раз и предстает там как «время переходное», «цивилизация», когда личность становится «во враждебные, отрицательные отношения к авторитетному закону масс и всех» (Достоевский, XX, 192). Этот широкий и поистине панорамный ракурс взгляда Достоевского на историю человечества раздвигает границы того конкретного, вполне «земного» историзма, который складывался в отечественной литературе с 1830-х гг. и прошел через кульминационные точки в произведениях Пушкина, Герцена, Толстого. В этом смысле Достоевский антиисторичен, ибо его историзм — это историософия, иначе говоря, он осуществляет почти не возобновляемую в России после Гегеля⁴ попытку рассмотреть историю через призму смысла, не причины, но конечной цели, поэтому его модель естественно религиозна, телеологична и неизбежно эсхатологична.

³ В «Дневнике писателя» за 1877 г., сравнивая себя с Л. Толстым как «историком» родового русского дворянства, Достоевский писал: «Все эти поэмы теперь не более лишь как исторические картины давно прошедшего. <...> Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности. Современное русское семейство становится все более и более случайным семейством. Именно случайное семейство — вот определение современной русской семьи. Старый облик свой она как-то вдруг потеряла, как-то внезапно даже, а новый... в силах ли она будет создать себе новый, желанный и удовлетворяющий русское сердце облик?» (Достоевский, XXV, 173). Говоря о «случайном семействе» как «клеточке» современного общества, писатель имел в виду хаотическую, распадающуюся действительность его времени; пространственные замечания на этот счет содержатся и на других страницах «Дневника писателя», а также в финале романа «Подрасток».

⁴ Своего рода «новый» историзм в отношении мессианской роли России в мировой истории усматривает В. М. Маркович в романе И. С. Тургенева «Дворянское гнездо» (см.: Маркович, 1982).

Отсюда следует второй аспект, определяющий художественное новаторство романа Достоевского. Любой внимательный читатель заметит, что герои ранних произведений писателя внешне ординарны и покрываемы сигнификатами-типажами, характеризующими поэтику натуральной школы: «бедный чиновник», «маленький человек», «мечтатель», «униженные и оскорбленные», молодой литератор (Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных») или литератор неудавшийся (типа Фомы Опискина в романе «Село Степанчиково и его обитатели») и т. д., хотя их личность и становящееся самосознание уже не укладываются в прокрустово ложе социальных категорий, они претендуют на «свое» слово о мире и к миру. Оригинальность героев зрелых романов Достоевского вне сомнения. Как писал С. А. Аскольдов, это в первую очередь герои-личности, отличие которых от «характера», «типа» и «темперамента» (психологических структур персонажей прежних и современных Достоевскому писателей) состоит в пафосе отстаивания ими своей внутренней свободы и своего права на независимость от мира, от пресловутой «среды» (см.: Аскольдов, 1922). Это герои, в сознании и поведении которых рано или поздно обнаруживается связь с «мирами иными», но она проходит не столько даже «по причине» (хотя Чижевский и говорил о «двойной причинности» в романах Достоевского), сколько «по смыслу». «Четвертое измерение» смысла — это то новое, что вносит Достоевский в преимущественно трехмерную систему координат классического реализма, для которого это измерение тоже было, но — в виде темноты и непрозрачности, своеобразной «пучины» действительности, подобно фрейдовскому бессознательному. Ведущие герои Достоевского стремятся «мысль разрешить» и апробировать ее на практике, ибо тем самым они заявляют «страшную свободу» свою, данную человеку, согласно христианскому учению, от Бога. «Причина» (не только земной характер человеческого своеволия) проращивает смысл — измерение возможностей человеческого существования, стремление к обретению своего пути в мире.

Таким образом, концепция личности в творчестве Достоевского выстраивается на материале христианской антропологии и персонологии. Высшим типом и вечным образцом личности был для него Христос, и по пути Христа

он проводит центральных героев всех своих зрелых произведений, «мифологизируя» роман и обращая его в экспериментальную площадку мистерии. Раскольников претендует на роль Мессии, исправителя Христова учения — создает свой вариант антропологии, коррелирующий с той, что выше мы обозначили как «христианский гностицизм»: люди различаются по природе, есть «низший сорт», «твари дрожащие» (у гностиков — «гилики»), и есть высший тип («духовные тела»), вторым позволено руководствоваться своим собственным, «высшим» же разумом — «кровь по совести» разрешать. Как неоднократно было замечено, в произведениях Достоевского действует закон «обратной перспективы», центральный для древнерусской живописи. Проявляется он разнообразно. Герои писателя «обращают» нравственно-религиозные заповеди в свою противоположность, но тем самым проверяют их на истинность, т. е., по Достоевскому, на соответствие духу и жизни Христовым. Заповеди эту проверку выдерживают, а вот герои — не всегда.

Князь Мышкин из следующего романа «великого пятикнижия» — образ «положительно прекрасного человека», «князь Христос», и хотя неудачу его земного, человеческого воплощения можно трактовать по-разному (обобщающую сводку суждений о романе и наиболее доказательную версию его объяснения см.: Щенников, 2001, 23—64), разыгрывание сюжетной истории романа «Идиот» по нотам евангельского мифа весьма показательно.

В «Подростке» апробируются различные евангельские идеи — о степени привязанности человека к «домашним своим», о власти «земной» и «небесной», о «странничестве» как предназначенности души на скитания «в миру» и т. д. Кроме того, здесь в полной мере утверждается каноническая христианская модель человека — «подростка», нуждающегося в долгом воспитании и авторитете старшего, а также, в размышлениях и мечтах Версилова, эксплицируется утопия «земного рая», возвращенного «золотого века», где люди счастливы... и смертны. Мифологический смысл «Бесов» общеизвестен, но в этом же романе мы видим героя-Антихриста (Ставрогин), возникшего из замысла Достоевского о «Князе» (о работе Достоевского над романом «Бесы» см., например: Мочульский, 1995, 420—435).

Наконец, последний роман писателя «Братья Карамазовы» так густо замешан на библейско-евангельской символике и мифологии, что более всех заслуживает определение романа-мифа, романа-мистерии. Через судьбы своих героев Достоевский подвергает испытанию и проверке все важнейшие догматы христианства: о свободе человека и искушении его — как обычного, «маленького» человека, так и Христа, Богочеловека, различными соблазнами, идущими от мира сего и его правителей («чудо, тайна, авторитет» — понятия-искушения, через которые проводился Христос в пустыне, согласно рассказу Великого инквизитора; искушения страстями, властью, чудом переживают также и «братья», герои романа); о вине всех за каждого, о возможности и необходимости искупить свой грех здесь, при жизни, и искупить страданиями, очищающими и освобождающими душу; о глубине отступничества человека от Бога и неисповедимости путей, по которым Бог проводит человека, о бесконечности Его милости к падшим; о несоизмеримости духовных связей людей — связей любви — перед иными, включая и родственные, и отношения долга и «категорического императива» морали. Каждый из героев «примеряет на себя» модель жизнеповедения Христа, но, по замыслу Достоевского, более всего она «ложится» на путь младшего брата Алеши. «Он мог бы совершить... убийственный акт — принести себя в жертву, подобно Христу, — пишет Г. К. Щенников. — В романе намечается другая перспектива деятельности Алеши: здесь он, как Христос, напутствует своих учеников — двенадцать мальчиков-подростков (по ассоциации с двенадцатью Христовыми апостолами) на жизнь, верную идеалам христианской любви и братолюбия» (Щенников, Щенникова, 2005, 134).

Собственно, любой из героев-личностей Достоевского может рассматриваться как символ, это и позволяет его роману прорастать в миф. Ибо у каждого из них есть своя «идея», характеризующая его как представителя «искусственного», «умышленного» мира городской цивилизации, оторванного от живой «почвы» (обратим внимание на символичность практически всех употребляемых нами концептов, идущих из словаря самого Достоевского), и как личность «сверхсознающую», для которой сознание — и «болезнь», и проклятие, и возмездие, и спасение. Наделенность героя «идеей»

выводит его за пределы узко личного, индивидуального существования, ибо требует поединка с другими сознаниями, и драматизирует структуру произведения (по нашей схеме это будет третье свойство нового романа Достоевского)⁵. Сама «идея» «обращенно» соединяет личность с «общим» — с единым, «соборным» кругом человечества, с мифом (чаще всего евангельским), с круговой же виной каждого перед каждым, со всемирной ответственностью за «слезинку» ребенка и поруганную «красоту». По мнению Ф. Степуна, «...верховным образом, которым Достоевский уточняет свое понятие идеи, является образ “божественного семени”, которое Бог бросает на землю и из которого вырастает Божий сад на земле. <...> Идея — семя потустороннего мира; всход этого семени в земных садах — тайна каждой человеческой души и каждой человеческой судьбы» (Русские эмигранты..., 1994, 344, 346). А следовательно, и «идея», и «идеологичность» романа Достоевского не менее символичны, чем любой иной элемент его творческой системы.

Реализм Достоевского — поистине реализм м е т а ф и з и ч е с к и й⁶, иное определение здесь подобрать трудно, и потому художественная структура его произведений оказывается многослойной. Вяч. Иванов видел в ней фабулистический, психологический и собственно метафизический слои, или планы (см. об этом: Иванов, 1990), С. И. Гессен — эмпирический, психологический, метафизический и мистический (см.: Гессен, 1990). Современный автор, П. Х. Тороп, выделил в романах Достоевского уровни гомофонии (авторский слой), полифонии (образно-реалистическое воплощение идей произведения) и гетерофонии (метафизический, он же общечеловеческий, смысл) (см.: Тороп, 1988). Однако независимо от того, как мы будем называть уровни структурной организации романа Достоевского, очевидно, что они проходят по онтологическому основанию — критерию художественной онтологии, и это соответствует логике пространственного мышления писателя, о которой писал еще М. Бахтин.

⁵ В. Н. Захаров писал: «“Оригинальность” поздних героев Достоевского заключена прежде всего в их идеологичности» (Захаров, 1985, 145).

⁶ В последнее время о метафизичности творчества Достоевского много пишет Г. К. Щенников (см., в частности: Щенников, 2001, 10–23).

Онтологизм художественного сознания Достоевского — явление парадоксальное: оно выводит культурную семиотичность русского реализма XIX столетия за пределы культуры — к тем сущностным реальностям, которые находятся в ведомстве религии. Но поскольку сама религия (с неизбежным упрощением) также может рассматриваться как часть культурного механизма, поскольку миф в ту пору уже приобрел свойства культурного метаязыка, творчество Достоевского означает высшую точку, предел возможностей развития самого реализма XIX в. Абстрагируя процесс его формирования и динамики, скажем, что с 40-х по начало 60-х гг. русский реализм был озабочен выработкой новой гносеологии и эпистемологии, исходящей из человеческой экзистенции, лишенной авторитетной поддержки извне, элиминирующей Инобытие — верхнюю границу человеческого существа и существования⁷. Это и создавало ситуацию бытийной неуверенности, повышенной тревожности, так ярко запечатленную в произведениях Тургенева, Гончарова, Достоевского, Толстого и других писателей указанного периода. И лишь затем наступает черед складывания новой онтологии, которая на витке спирали репродуцирует абрис картины мира, раскрываемой в прежних эпистемах (восстанавливает границу Инобытия), но учитывает ту форму рациональности и те модели антропологии, что создавались или реформировались на этапе 1840—1850-х гг. Напомним, что этот путь развития художественного сознания новой школы универсален и четко прослеживается в формировании любого типа философского сознания, будь то немецкий классический идеализм, французский интуитивизм или русская философия всеединства Вл. Соловьева.

От незнания, мерцающего за «позитивным» и «трезвым» знанием атеистов 40-х гг. и нигилистов 60-х, от элиминации темноты и невнятицы смыслов ясностью причин русская литература движется к простраиванию картины реальности, где темнота вновь озаряется ярким светом обретенной «многоэтажности» бытия. Что это,

⁷ Сошлемся на авторитет С. Хоружего: согласно модели философа, «иное», определяющее границы человека, проявляется как Инобытие — «иное онтологически» (Божественное бытие), Иносущее — «иное онтически» (бессознательное) и иное как «виртуальное, неактуализированное сущее» (Хоружий, 2005, 53).

как не торжество «от противного» — от необходимости объяснить и мотивировать иррациональное — опять-таки р а ц и о н а л ь н о - г о сознания и метода? Онтологизм зрелого Достоевского отменяет феноменологичность его раннего творчества, зримую, например, в повести «Двойник» (где сама художественная реальность воссоздавалась, исходя из расстроенного — и рас-троенного⁸ — сознания героя). Но это же качество произведений писателя переносит основную нагрузку на читателя — порождает феноменологизм иного рода, ибо многослойный мир не может не пребывать в состоянии внутренней диалогичности, он естественно полифоничен, он требует интерпретации и вовлекает в диалог и спор любого вступающего с ним в контакт. Установку на активность и креативность позиции читателя Достоевский также оставляет в наследство XX в.

⁸ См. в этой связи исследование Бахтина о тройственной структуре сознания Голядкина, порождающей голос повествователя и фигуру двойника (Бахтин, 1979, 252—253), а также менее известную работу Д. И. Чижевского (1929).

ГЛАВА 8

МИР И МИРЫ А. Н. ТОЛСТОГО

Художественная онтология Л. Толстого находила иные формы выражения, но и ее приоритетность в творчестве этого писателя очевидна. Достаточно вспомнить концепцию романа-эпоса «Война и мир», где и то, и другое состояние характеризуют прежде всего состояние мира — ведущего концепта и обобщающего символа Толстого, означивают две равновеликие силы, действующие в мировой субстанции. Однако, как указывал Ю. М. Лотман, слово в языке Толстого не символично, а конвенционально, ибо отношение в нем «между выражением и содержанием условно. Слово может быть и средством выражения истины... и лжи...» (Лотман, I, 195). Но, обнаруживая релятивность языка (ср. с тютчевским: «Мысль изреченная есть ложь»), Толстой не ведет в нем и с ним «языковые игры», а — вполне в духе Витгенштейна — в наиболее ответственные моменты жизни героев «предпочел бы вообще обходиться без слов» (Там же) (при всей условности этой интенции в искусстве слова). «...То, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать», — писал Л. Витгенштейн (Витгенштейн, 1994, 3). Сопоставление с Витгенштейном, философию которого условно относят к логическому позитивизму XX в., не случайно: даже в случае обоснования своего прихода к иррациональному — к вере — Толстой оставался величайшим рационалистом и логиком, и это наряду с напряженнейшей этической вибрацией, поддерживающей динамическую конструкцию его художественного мира.

Как показал в своих работах С. Г. Бочаров (1978; 1987), мир в произведениях Толстого — это не просто состояние антивоенной, покой и тишина мирной жизни, но и космическое, социальное, семейное единство всего мира как единого целого. Его идеал Толстой находил в крестьянском «мире» — общине, своего рода единице

организации народной жизни. Обратим внимание на «телеологичность» толстовской онтологии, отчего сама этика в пространстве его мысли онтологизируется. Все его центральные герои — натуры не менее «сознающие», чем герои Достоевского. Но для них важно не «мысль разрешить», а найти высший смысл своего существования — его высшую целесообразность, вне которой жизнь пуста и мертва, вертится «вхолостую», как винт в голове у Пьера после дуэли с Долоховым и краха его семейной жизни. Каждому из них важно «быть вполне хорошим»: поиск смысла — это и поиск некоей модели идеального жизнесуществования, которая составляет «благо» для отдельной личности. Но благо у Толстого не бывает «отдельным», «благо» как раз и выражается в «мире» и состоит в сохранности его целостности и цельности. Далеко не всем (даже и «положительным») героям Толстого дано понять и осознать эту простую истину, но каждый из них проходит свой путь от состояния «войны» с миром до того, чтобы и в «в мире» жить «в мире» и «миром».

Оспаривая распространенное мнение о сутубой «монологичности» романа Толстого в сравнении с полифонией Достоевского, Н. Д. Тмарченко отмечал: «В романах Толстого мы видим безусловное равноправие автора и героев как субъектов познания мира, ибо это познание в обоих случаях дано как самосознание бытия. Иначе говоря, толстовский принцип художественного завершения строится на уничтожении границ между жизнью и искусством: их различие не признается неизбежным и жизненно значимым, и преодоление его не становится внутренней проблемой». Равноправие автора и героя в мире Толстого находится «во вневременной плоскости вечной правды, которая... дана онтологически, а не как свойственная природе творческого видения мира» (Тмарченко, 1988, 33). Это очень важное положение. Оно выводит Толстого не то чтобы за пределы искусства, к чему стремился он сам в поздние годы жизни, а за пределы выработанной культурой условности искусства — к первобытному тождеству слова и вещи, к восприятию мифа не как отражения реальности (адекватного или нет, неважно), а как естественного (иного не дано) способа жизни и воссоздания порядка бытия.

Толстой архаичен, но его «архаика» и «первобытная» бытийность — плод зрелого развития цивилизации и культуры, от кото-

рых теперь, достигнув вершины, можно и «отказаться». Современный исследователь говорит о ряде признаков, позволяющих судить о связи Толстого с архаичным мироощущением. Это «парадигматический принцип композиционного построения текста», позволяющий организовать «равносущественный» материал в структурное целое, исходящее из общности «основной ситуации» человеческой жизни; отсутствие в художественном мышлении Толстого ценностной иерархии «высокого» и «низкого» и, следовательно, «текущая динамика» формы, когда «эстетическая активность» перестает быть привилегией монологического автора и «отражает спонтанное формообразование» внутри самого жизненного события. Наконец, это восстановление «мифологически обрядовой семантики» в антиномиях Толстого, т. е. рассмотрение жизни любимых героев писателя «под знаком борьбы с беспорядком», который, однако, имеет свой смысл, заставляя жизнь возрождаться (см.: Кирсанов, 1998)¹. Излишне напоминать, что все эти принципы художественности Толстого оказались востребованы искусством XX в.: именно на его творчестве, к примеру, оттачивали свою методiku подхода к литературному тексту русские формалисты В. Шкловский, Б. Эйхенбаум и др.

В свете генерализирующего, укрупняющего масштаб событий взгляда Толстого его герои из частных людей «своего времени» становятся героями истории, ведь история — это измерение следа жизни людей на земле, в том времени и пространстве, где только и возможны поиск и обретение смысла. Катастрофичности сознания и бытия героев Достоевского в мире Толстого противопоставлена эволюционная неспешность развития и жизни людей в том режиме, в котором текут реки² и осуществляется рост и старение

¹ Одной из первых работ, воссоздающих архаические модели в творчестве Толстого, явилась, как известно, статья А. К. Жолковского «Морфология и исторические корни рассказа Толстого "После бала"» (см.: Жолковский, 1994, 86—102).

² Ср. в романе «Воскресение»: «Люди как реки: вода во всех одинаковая и везде одна и та же, но каждая река бывает то узкая, то быстрая, то широкая, то тихая, то чистая, то холодная, то мутная, то теплая. Так и люди. Каждый человек несет в себе зачатки всех свойств людских и иногда проявляет одни, иногда другие и бывает часто совсем непохож на себя, оставаясь между тем одним и самим собою» (Толстой, XIII, 201).

природных организмов. Это и есть «душевная телесность» Толстого, о которой первым концептуально ясно сказал Д. Мережковский, связанная с его ориентацией на древний идеал природосообразности человеческого существа (руссоистские симпатии Толстого, его признание нормой того, что естественно) и с его, во многом происходящим отсюда же, потрясающим чувством времени, которое он подчас передоверяет своим героям³.

Репродукция евангельского мифа о рождении «нового человека» осуществляется и у Толстого, но с учетом органической predispositionности человека не только к подъемам, но к спускам, к привычкам «ветхой» жизни, т. е. с «поправкой» на реально-телесные, земные законы развития «воплощенной» души. Так, в романе «Анна Каренина», вскоре после катарсиса, пережитого и Вронским, едва не покончившим счеты с жизнью, и Карениным, едва не совершившим не соответствующий его натуре благородный акт дарения неверной супруге свободы и счастья, герои вновь возвращаются на «круги своя», кривая их сознания и поведения, круто взлетевшая вверх, падает, и вслед за выздоровлением тела вновь томится и страдает грешная и прекрасная душа Анны. Обдумывая продолжение романа «Воскресение», знаменующего в русской классике XIX в. завершающую вариацию евангельского эпического мифа, Толстой записывает: «Его [Нехлюдова] работа, усталость, просыпающееся барство...» (Толстой, XIII, 472). Победа духовного существа над животным «я» в человеке, погруженном в обычную жизнь, не может быть полной и окончательной: для этого нужно оставить всё и вся и, покинув мир, уйти служить ему в анонимное «иное», как поступает герой поздней повести Толстого «Отец Сергей».

Таким образом, если Достоевский создает метафизический роман-трагедию с онтологической, новозаветной моделью личности в центре его, роман, полифоническая структура которого отражает евангельские, основанные на принципах милости, благодати

³ Ср. в повести Толстого «Семейное счастье» (1959), где повествование ведется от лица героини: «Я вдруг ясно и спокойно поняла, что чувство того времени невозвратно прошло, как и самое время, и что вернуть его теперь не только невозможно, но тяжело и стеснительно было. Да и полно, так ли хорошо было это время, которое казалось мне таким счастливым? И так давно, давно уже все это было!» (Толстой, III, 149).

и доверия отношения человека и Христа, Христа и мира, то Л. Толстой — создатель романа-эпоса с онтической моделью человека, и его герой всегда перед выбором, который предрешен «предвыборной инстанцией» его «иносущего» — природы, совести и Божественных законов мира, ему трансцендентных, но незримо определяющих его духовное «я». Поэтому в мире Толстого случайность признается лишь на «бесконечно малый момент свободы в настоящем», когда душа человека «живет» (см об этом в статье Г. Я. Галаган: История русской литературы, 1982, 814), когда выбор еще не сделан, но ноги уже отталкиваются от земли для прыжка. «Низшее сознание» ума руководит жизнью человека в эмпирическом мире, где господствует прямизна причин и следствий; «высшее сознание» сердца объединяет его со всем человечеством и соизмеряет его волю с необходимостью, которая может быть словесно выражена, например, как «закон движения масс во времени».

Отсюда своеобразие демиургической позиции автора в произведениях Толстого: нередко она вызывает у читателя ассоциации с властью ветхозаветного Бога Отца и Творца всего сущего. Система реалистических мотивировок в его произведениях не только не исчезает, но достигает, пожалуй, своего апогея, разившись до автодиегетических рассуждений на моральные и историсофские темы, разбивающих гетерономный диегезис автора. Однако пластичность языка Толстого позволила ему чрезвычайно расширить границы повествования за счет введения речевых образов чужих точек зрения в текст повествователя, именно эта тенденция, как говорили мы выше, была повсеместной в литературе 60-х гг., особенно ярко выразившись в «речевом симфонизме» поэзии Н. Некрасова.

Начиная со второй половины 70-х гг. Толстой совершает целый ряд «отказных» жестов в адрес всего того, что прежде он утверждал и приветствовал своей жизнью и творчеством. Ниспроверженные этим художником, уже при жизни имевшим авторитет учителя жизни и воплощения совести («земли Русской»), традиционных и незыблемых ценностей — религии, церкви, государства, обыденной этики и социальной морали, культуры, науки, искусства — словом, всего, что составляло суть общественной жизни, глубоко потрясло всю Россию и имело далекие последствия не только для литературы, но и для всех форм общественного сознания. Коротко обозначим

происходящие в творчестве Толстого последнего периода сдвиги, идя от специфики его художественного сознания к спецификации письма.

Во-первых, это редукция его антропологической модели «душевного человека», т. е. чувственного и чувствующего, способного обрести гармонию с собой и миром, до дуалистической схемы, по которой в человеке есть высшее «духовное существо» и низшее «животное я»⁴. И то и другое выражают человеческое естество, но развитие второго всячески поощряется обществом, государством, церковью, воспитанием, тогда как развитие первого остается «на откуп» самому человеку. Победа духовного начала в человеке — это в первую очередь победа над двумя главными врагами — своей плотью и своим эгоизмом, точнее, враг один — «сумасшедший», «животный» эгоизм, выражающий себя по-разному — в похоти, разврате, самолюбии и гордости, в лицемерном служении ближним или Богу. Отсюда «разоблачающее», «срывающее маски» письмо Толстого в поздних произведениях, ведь его главная задача — найти и обезвредить «врага», скрывающегося под массой личин и призраков. Письмо Толстого на новом этапе десимволизирует язык искусства, стремится к предельной обнаженности того, что он считает истиной, отсюда его отказ от художественности языка, переход к прямой, денотативной связи слова — «картины» факта и самого факта, самой вещи. Его мотивирующие отсылки в «общему мнению» имеют теперь сугубо негативный оттенок и маркируют недолжное, с точки зрения автора, поведение людей, поддерживаемое и укрепляемое социумом⁵.

⁴ Эту модель Толстой эксплицирует в романе «Воскресение» и в предшествующем ему трактате «О жизни», но, в сущности, он следует ей уже в романе «Анна Каренина».

⁵ См., например, в «Смерти Ивана Ильича»: «Он был сын чиновника, сделавшего в Петербурге ту карьеру, которая доводит людей до того положения, в котором хотя и ясно оказывается, что исполнять какую-нибудь существенную должность они не годятся, они все-таки по своей долгой и прошедшей службе и своим чинам не могут быть выгнаны и потому получают выдуманные фиктивные места и нефиктивные тысячи, от шести до десяти, с которыми они и доживают до глубокой старости» (Толстой, XII, 62). Разрядкой нами обозначена негативная авторская оценка общего положения вещей.

Во-вторых, это дезэтизация онтологии и открытие экзистенциального измерения как в человеческой жизни, так и в литературе, которая напрямую смыкается с философией; неоднократно отмечалось, что поздний Толстой представляет «экзистенциальный тип» художественного сознания, ставший центральным в литературе и философии XX в. (см.: Заманская, 1996). И. А. Бунин назвал свою книгу о нем «Освобождение Толстого»: Толстой взыскует не христианский путь личного спасения, но прабуддийский путь освобождения от «всех проявлений» материального мира и растворения во всеобщем духовном начале, которое и есть Бог и которое лишено привычных «кагафатических» атрибутов, таких как добро, правда, справедливость, благо и т. д. И поскольку человеку здесь нечего терять и не на кого надеяться, он остается предельно одиноким, это важнейший модус его нового существования. «Одинокость, оставленность, непроглядная тьма, хаос, невозможность предвидения и полная неизвестность», как писал Л. Шестов (1993а, II, 138), — вот удел человека на этом пути. Именно этот предельный (точнее, за-предельный) путь раскрывается как подлинная «суть» человека, очищенная от всех «слишком человеческих» привязок и наслоений общества.

В сюжетно-фабульном течении повествования Толстого движение человека к смерти, которая, по авторской логике, совпадающей с логиками различных религиозных учений, и есть жизнь (т. е. только и открывает нам подлинную жизнь), прослеживается через ряд ситуаций и мотивов, имеющих в своей основе архетипические, архаико-мифологические схемы с центральной семой пограничности, преодоления порога: таковы болезнь или некая экстремальная ситуация, выталкивающая человека из обыденной суеты жизни, неизбежная и поначалу вынужденная аскеза, переворот в отношениях с миром, переоценка всего и отказ от привычных средств спасения, погружение в себя и борьба с личными «призраками», наконец, на пределе возможного, «открытие» сознания и обретение света, что и есть искомое «воскресение». Реализуя этот сверхсюжет, Толстой переворачивает (по-своему «обращает») вещи, отвергает мнимости и за видимостью указывает на невидимое, но ясное его взору («Прошедшая жизнь Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»). Но при

этом он не использует прием «затемнения» (А. К. Жолковский), напротив, он растолковывает свои открытия историей жизни человека, опираясь на принцип биографических ретардаций, выработанный реализмом в ходе XIX столетия. Письмо его теряет ту непроизвольность, стихийность «поточного» повествования, которой оно обладало в период «Войны и мира», и становится тенденциозным, но сама «тенденция» — отчетливая до прямолинейности авторская позиция — воплощается не в специальных рассуждениях автора-повествователя (толстовская «проповедь», которой, по мнению Л. Шестова⁶, он так «портил» тексты своих центральных романов), а в изобразительной стороне дискурса. Пресловутая «идеологичность» Толстого уходит в мимесис, растворяется в сюжете — или же он выбирает для выражения «идеи, вышедшей из образа» (С. Г. Бочаров), жанр послесловия, как в «Крейцеровой сонате», поучения, трактата и пр. Он, так не доверявший слову, находит возможность сказать о том, о чем можно лишь «молчать», сказать опосредованно, через изображение динамики человеческих состояний.

Героями поздних произведений Толстого чаще всего являются обыкновенные люди, никогда не помышлявшие о «высоком»: служащий в суде Иван Ильич («Смерть Ивана Ильича»), купец Брехунов («Хозяин и работник»), поселившийся помещиком в деревне Евгений Иртенъев («Дьявол»), отказавшийся от своего имени и положения дворянин, ставший монахом («Отец Сергей»). Мысль Толстого движется к рядовому, «среднему» русскому человеку, что было типично для литературы 70—80-х гг., причем к человеку, погруженному в быт и в свой житейский, тоже довольно обычный, эгоизм. В этом плане наиболее репрезентативные для позднего Толстого герои — Иван Ильич и Брехунов. Переход этих персонажей к иному состоянию сознания и бытия осуществляется не через сознание, но через тело и те ощущения, которые тело заставляет испытывать человека. Экстремум обнаруживается в самом близком и незамечном, в том, что человек чаще всего не замечает, пока с ним все в порядке; лишь отзвываясь на боль и судороги тела, человек начинает, тоже с болью и содроганием, воспринимать происходящее

⁶ См. по этому поводу давнюю работу Л. Шестова «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше. (Философия и проповедь)» (Шестов, 1993б, 86—89).

с ним как нечто новое и подвигающее его к иным реакциям на мир и самого себя.

Пожалуй, впервые для русской литературы позапрошлого столетия Толстой художественно формулирует инаковость и чуждость тела для человека, а значит, открывает саму проблему телесности, интерес к которой не угасал весь последующий двадцатый век. Тело для нас, вопреки нашей обыденной иллюзии, — самое дальнее, поистине «иносущее», и через эту — нижнюю — границу нашего «я» легче всего приблизиться к верхней — к границе Инобытия. Здоровое тело в произведениях позднего Толстого оценивается чаще всего со знаком «минус», тело заболевшее, слабое, истощенное получает возможность оправдания и притяия. Все страхи, все человеческие комплексы живут в теле, оно оплот «эго», поэтому, отринув тело, мы перестаем держаться за свое «я» и становимся свободны. Но тело же спасает нас от «сумасшествия» эгоизма, и возможность разомкнуть свою телесность, внимая ей, становится в мире Толстого зерном диалогического события встречи⁷.

Таким образом, Толстой чрезвычайно расширяет принципы детерминации классического реализма, но сам художественный и философско-экзистенциальный детерминизм человеческого существа его существованием остается у него в силе. Так, рассказывая о болезни Ивана Ильича, автор солидаризуется с ним в непонимании силлогизма из учебника логики о «смертном Кае», но мысль его самого, в сущности, движется кратчайшим путем силлогизма (разбор риторической стратегии автора-повествователя в этой повести Толстого см.: Автухович, 2006).

Человек прожил «обыкновенную», хотя с духовной точки зрения «ужасную» жизнь. От случайного падения он захворал, болезнь оказалась смертельной. Он умирает, и умирание его мучительно. Он получает облегчение лишь тогда, когда осуществляет репаяющую переоценку жизни, когда проникается любовью и жалостью

⁷ Так перед смертью происходит с Иваном Ильичом: «Умирающий все кричал отчаянно и кидал руками. Рука его попала на голову гимназистика (сына. — Е. С.). Гимназистик схватил ее, прижал к губам и заплакал. / В это самое время Иван Ильич провалился, увидел свет, и ему открылось, что жизнь его была не то, что надо, но что это можно еще поправить» (Толстой, XII, 106). Анализ этого эпизода и системы мотивов в прозе Толстого, связанных с темой тела, см.: Хвалько, 2001.

к домашним, которые прежде лишь раздражали и мучили его. Земной путь человека детерминирован вполне понятными, логически объяснимыми причинами, ведь случайное падение в быту и ушиб может застичь любого. Путь, открывающийся за порогом жизни, тоже детерминирован и вполне рационально объяснен, но его детерминация — вне компетенции обычного, среднего человека и его сознания, и здесь случай выступает как проявление высшей закономерности взывающего к человеку Бытия, как наказание и спасение падшей души, — однако заметим, что это лишь наша интерпретация, у Толстого случай остается просто случаем.

Религиозные параметры детерминации человеческой жизни Толстой вводит в контекст своих сюжетов, ибо если «животное я» определяется земным, то «высшее начало» подчиняется иным законам, однако подчиняется же! При этом он не распространяет своего знания на то, что выходит за пределы любого земного сознания: пороговые переживания Ивана Ильича, купца Брежунова, Андрея Болконского воплощаются в комплексе ощущений и иногда образов: «Вместо смерти был свет» (Иван Ильич); «И он чувствует, что он свободен и ничто уже больше не удерживает его. И больше уже ничего не видел, и не слышал, и не чувствовал в этом мире Василий Андреич» (купец Брежунов). Эти ощущения и образы говорят сами за себя, не требуют авторского комментария, но вне ощущений, вне воспринимающего (еще воспринимающего) сознания Толстой не пытается ничего воссоздать и описать. Поэтому говорить о «мистическом» реализме в применении к писателям XIX в., будь то Толстой или Достоевский, пожалуй, излишне, любое проявление «мистического» или потустороннего в их творчестве имеет двойную — но не причинность, а мотивировку (как явление черта к Ивану Карамазову, рационально объяснимое его болезненным состоянием). И даже среди «таинственных», «мистических» повестей Тургенева, относимых уже скорее по ведомству неоромантизма, есть лишь одна, которая лишена возможности двойной мотивировки, — «Призраки», в литературе XIX в. проходившая, однако, как «фантазия» на темы истории.

ГЛАВА 9

НА ПОРОГЕ СТОЛЕТИЙ: А. П. ЧЕХОВ

Итоги реализму XIX в. подводит А. П. Чехов. Его творчество развивалось в контексте литературы восьмидесятников, от которой он сам поначалу не очень отделял себя¹. В этот период происходит массовый «откат» интеллигенции от идеологии народничества и неминуемое «обесмысливание» жизни — потеря «общей идеи», по слову Чехова. Складывается буржуазная литература массового характера, авторы которой были прообразами современных писателей-«киберов», превративших литературу в ремесло и тиражирующих наиболее модные, пользующиеся спросом сюжеты и темы. В качестве таковых в ту пору выступали сюжет из жизни «среднего человека» (позднее ему на смену придет арцибашевский «сверхчеловек»), озабоченного своими делами на сугубо бытовой, частной «ниве»; проистекающая отсюда концепция «малых дел»; акцентировка «негеройства» и «негероизма» времени («Наше время — не время широких задач» — популярный лозунг эпохи); введение в литературу «клубнички», т. е. ее постепенная эротизация со смакованием особо пикантных деталей. В этом плане «разрешающую» роль сыграл натурализм, ибо с середины 1870-х гг. в «Вестнике Европы» печатаются «Парижские письма» Э. Золя, а в 1880-е активно переводятся и его романы, и произведения П. Бурже, Г. Гауптмана, Ги де Мопассана и др. Идеал «золотой середины», благоразумие, соизмеримость целей и средств определяют планку героев

¹ См. высказывание Чехова из письма В. А. Тихонову (1889): «Я... верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни “слоном среди нас” и ни каким-либо другим зверем и что мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а “80-е годы” или “конец XIX столетия”. Некоторым образом, артель» (Чехов, Письма, III, 174).

и авторов в произведениях П. Боборыкина, И. Потапенко, Вас. Немировича-Данченко, К. Лугового и др.

Писатели собственно чеховской «артели», к которым и применимо имя «восьмидесятников», создают несколько иную литературу — «сумеречную», пораженную разочарованием и пессимизмом, неверием в возможность обновления, преисполненную «пережевывания» тем и мотивов классики («униженные и оскорбленные», «лишние люди», сознающие проститутки, депрессия, самобичевание, тоска, самоубийство и т. д.). Типичный герой М. Альбова, К. Баранцевича, И. Щеглова — человек, придавленный скучной, неинтересной жизнью, лямку которой он вынужден тянуть, и лишь изредка осмеливающийся на робкий протест. Если пессимизм В. М. Гаршина, ставшего эпонимом эпохи, имел героический и трагический характер, то пессимизм К. С. Баранцевича или М. Н. Альбова — нудный и тягостный, Чехов определял его как «сырость водосточных труб»². Бытописание рождало порабощение героя средой, а писателя — материалом, психологически слишком близким ему: он живет той же жизнью, что и его персонажи. Не случайно Чехов так советовал брату бросить возню «с угнетенными коллежскими регистраторами» (Чехов, Письма, I, 176): он осознавал гибельность «застойной» литературы и ее устаревших, стандартных образов и сюжетов.

Литература конца XIX в. представляла из себя густо насыщенный раствор, только из такой среды и могло родиться революционное по сути («убивающее реализм», как выразился М. Горький) искусство Чехова. Радикальному изменению реалистической художественности, которое начал осуществлять Чехов, немало способствовал тот факт, что писатель вошел в литературу как «подмастерье», с «черного входа» — из журналистики, причем самой «низовой» и «мелкотравчатой». Приемы и способы письма этой массовой, злободневной словесности он и сделал орудием высокой литературы. И. Н. Сухих отмечал, что Чехов решительным образом меняет отношения между словом и предметом, существовавшие в «большой» литературе. Если для нее эти отношения были проблемой из разряда

² Альбов и Баранцевич наблюдают жизнь в потемках и сырости водосточных труб...» (Чехов, Письма, II, 230; из письма А. С. Суворину 1888 г.).

«вечных» («Кто мог создание в словах пересоздать?» — В. А. Жуковский), то для массовой литературы такой проблемы словно и не существовало: «Бог здесь — “сюжет”, “тема”. Слово же — нейтральная среда для передачи темы, фабулы, оно прозрачно...», поэтому и «ранний Чехов... ищет “сюжеты”, а не слова» (Сухих, 1987, 42). Рассказать можно всё, что угодно, было бы что рассказывать. «Чехов, посредственный журналист, был великолепным создателем сюжетов, выводимых из фактов, которые даже внешне не годились для того, чтобы развернуть их в повествование», — пишет В. Страда (1995, 55). Очевидно, что со слова как элемента выразительности внимание Чехова переносится на слово как элемент образительности и повествовательности, даже повествования, оттого так внешне сухи и лаконичны его ранние рассказы.

Уже в 1880-е гг. в творчестве Чехова складываются две жанровых ориентации рассказа. Первая идет именно из массовой журналистики и представляет собой развитие «матричной» основы газетного фельетона — анекдота. Преимущества его использования Чеховым показывает И. Сухих: подвижность, непритязательность и универсальность анекдота, в исторической поэтике жанров давшего начало новелле, его функционирование «на почве повседневности», типологичность и знаковость персонажей, а отсюда возможность позиционировать саму ситуацию, а не идею, отказ от описательности, от традиционно поучающего и наставляющего голоса автора, якобы знающего истину (Сухих, 1987, 52—56). Анекдот не ставит своей задачей понимание, поскольку понимание определяет его исходную установку, саму возможность его существования. Он не герменевтичен — он потенциально эстетичен, ибо пуантирует неожиданное разрешение банального случая, при этом он сориентирован на радикально иную ситуацию взаимоотношения автора и читателя, нежели та, что складывалась в дочеховской литературе. Опора анекдота — «подкрепляющий читательский контекст» (И. Н. Сухих), знакомость читателю той жизни и тех типов, что обыгрываются в анекдоте, иначе говоря, анекдот выстраивается с акцентировкой рецептивной версии текста, не референтной и даже не авторско-креативной, как было в предшествующей Чехову литературе, — а это уже принципиально новая установка искусства XX в. Добавим, что анекдот в городском

фольклоре и газетной фельетонистике — центральный жанр, его роль аналогична той, какую играл роман в русской литературе XIX в. Чехов довольно долго стремился написать роман³, поскольку реноме писателя-романиста в те годы (как, впрочем, и позднее) было несопоставимо с положением автора рассказов и повестей. Но — не удалось: на фоне «кризиса романа» в литературе 80—90-х гг. использовать клишированные романские формы было уже невозможно, а для новых пока не пришло время.

С известной огрубленностью можно сказать, что Чехов в сжатом, редуцированном виде повторяет и «обращает» эволюцию русского классического реализма с 40-х гг. и далее. Ведущим способом организации его сюжетной фабулистики в 80-е гг., как показал Ю. В. Шатин, является метонимия (ср., например, заглавия ранних рассказов: «В Москве на Трубной площади», «В бане», «В суде», «Толстый и тонкий», «Экзамен на чин», «Лошадиная фамилия» и т. д.⁴), позволяющая установить «смежную связь между фабульной схемой и не укладывающимся в нее индивидуальным представлением того или иного события» (Шатин, 1992, 22). Центральными персонажами раннего Чехова выступают типажи, словно взятые из произведений натуральной школы: мелкий чиновник, извозчик,

³ Существует точка зрения, согласно которой Чехов создал новую форму романа, приобретшую популярность в последующей литературе XX в., — «лирический роман». Так, Б. А. Ахундова называла «лирическими романами» повести Чехова «Три года» и «Моя жизнь», противопоставляя их «сжатым романтическим историям», таким как «Скучная история», «Дом с мезонином», «Случай из практики» и др. (см.: Ахундова, 1976). На наш взгляд, обозначенные ею «романные» повести писателя хотя и обнаруживают тягу к «романизации» (о чем см. у нас дальше), однако являются все же повестями — согласно указанию автора и по меркам литературы той поры.

⁴ Уже в этот период среди рассказов Чехова много таких, название которых дается по центральному событию («Экзамен на чин», «Смерть чиновника», «Торжество победителя» и др.), да, впрочем, и чисто метонимические заглавия, приведенные нами, ситуативны, т. е. предполагают развертывающееся из ситуации событие. Одновременно складывается тип названий, дающихся по центральному состоянию, переживаемому героями («Горе», «Радость», «Тоска», «Темнота», «Счастье»), хотя затем прямая акцентуация эмоций у Чехова сойдет на нет, и в зрелом творчестве утвердятся метонимический, нейтральный, преимущественно референтный тип заглавий. Очевидна диегетическая установка автора на событийность, которая порождается как бы сама по себе, а не по воле автора.

крестьянин, лекарь, фельетонист, проститутка и т. д. Однако сама знаковость этих персонажей становится предметом литературной игры и пародии. Параллельно тому, что делал в те годы в своей прозе Л. Толстой, но с совершенно иными целями, Чехов «раздевает» литературные и языковые символы, растождествляет означающее и означаемое и показывает их чисто произвольную связь друг с другом. Символ у него превращается в знак, а знак — в расхожую эмблему, потерявшую свое содержание, но беспощадно эксплуатируемую культурой в ее массовой, низовой разновидности.

Так, за маской «бедного чиновника» («Смерть чиновника») открывается «пустая форма», «пустая полка», сам же герой обращается в функцию того «места», которое он занимает в общественной иерархии и с которым отождествляется. Герои-манекены ранних рассказов Чехова сродни деанимизированным куклам-автоматам в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина. За рядами эквивалентностей, которые пронизывают ткань чеховской прозы (см. об этом: Шмид, 1998, 213—242), открывается абсурдная картина реальности, нечто прямо противоположное тому, что, казалось бы, утверждается в информативном поле рассказа: тождество, а не контраст «толстого» и «тонкого», общая «фуфлярность» всех трех героев-рассказчиков «маленькой трилогии» — ветеринарного врача Ивана Иваныча, учителя гимназии Буркина и помещика Алехина, феномен «вертикального мышления» (формула И. Сухих), свойственный не только Коврину, но и его жене Тане, и садовнику Песоцкому в рассказе «Черный монах», и т. д.

По словам В. Страды, «... в молодом Чехове, “Антоше Чехонте”, мы обнаруживаем сильный пародийный элемент, но это не пародия на отдельных писателей — пародируются целые литературные жанры и литературный быт» (Страда, 1995, 56). Именно литература и ее сложившаяся к тому времени техника — не только содержательная, но и художественная — становятся объектом чеховской пародии и материалом его творчества. В этом плане концептуальное значение имеет исследование А. В. Кубасова, показавшего, что Чехов складывался как писатель принципиально двуголосого слова, он работал с образом чужого языка и стиля, т. е. с образом «отрефлектированным... трансформированным, обобщенным и удаленным от уст автора» (Кубасов, 1998, 6), иначе говоря, как писатель

не стиля, но стилизации. Цитируя слова Д. С. Лихачева, исследователь указывает, что «самые яркие примеры стилизации всегда совпадают с началом и концом художественной эпохи». В начале века роль мощного конденсатора и отражателя чужих стилей исполнял Пушкин, в конце — Чехов. Стилизация проникнута д и а л о г и ч н о с т ь ю и проходит не только через слово, но и через любой элемент произведения — портрет, пейзаж, вещь, систему повествования, целостный текст. В любом произведении Чехова действует система разнонаправленных зеркал, поэтому смысл текста множится и меняется по мере того, как читатель замечает то или иное «зеркало», установленное автором, и понимает, что конкретно в нем отражено и с какой точки зрения.

«Зеркала» расставляются не только перед читателем, но и перед героями. Например, в повести «Дуэль» Лаевский, отождествляющий себя с благородным типом «лишнего человека», размышляет: «Я должен... находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах... В прошлую ночь, например, я утешал себя тем, что всё время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав!» (Чехов, VII, 355). Замечая, как не нравятся ему «белая, открытая шея» Надежды Федоровны и «завитушки волос на затылке», он вспоминает об Анне Карениной, вдруг открывшей некрасивость ушей мужа, — и не видит, что в данной ситуации он выступает скорее в роли Каренина, тогда как Анну проигрывает его неверная спутница. Ориентация на литературу постоянно подводит Лаевского, и лишь когда он смог избавиться от нее, где-то рядом забрезжила «настоящая правда».

Итак, откровенная пародийность в зрелых произведениях Чехова преобразуется в «двуголосость» стиля, в знаменитый чеховский «подтекст», судя по всему, и реализующий эту «отраженность» слова в структуре текста. Но что же стоит за чеховской стилизацией, какую «философию» мира и человека обнаруживает этот принципиально не любящий философию писатель? По-видимому, можно выделить два аспекта интерпретации стилизации как конструктивного принципа чеховского «стиля»: 1) содержательный, исходящий из внутреннего мира произведения, и 2) поэтологический (или семиотический), характеризующий архитектурную форму эстетического события.

Будучи пересаженными в заштатный российский быт, в рядовое обывательское сознание, литературные модели беспощадно высвечивают пошлость, заурядность и вторичность, неоригинальность русского человека, использующего литературу как орудие жизни. Герои чеховских произведений ведут себя по образу и подобию героев Толстого, Достоевского, Тургенева, Шекспира — и попадают впросак или упадают в бездну отчаяния. В творчестве Чехова 1890—1900-х гг. таким образом апробируются буквально все «общие идеи», актуальные для XIX в. или для чеховской современности: в «Рассказе неизвестного человека» (первоначальное название — «В восьмидесятые годы») — идеи народничества и терроризма, в «Доме с мезонином», «Моей жизни» («В девяностые годы»), «Новой даче» и др. — толстовская установка на опрощение и физический труд, а также типичная для 80-х гг. модель «малых дел», в «Огнях» — настроения пессимизма, характерные для поколения Чехова, в «Скучной истории» — опора на рациональное, позитивное знание, а также сама тоска по «общей идее», в «Черном монахе» — идеал романтической исключительности, культ гения, в те годы трансформирующийся в ницшеански-декадентский культ сверхчеловека.

Как писал Л. Шестов, Чехов специально доводит своих героев до пределов отчаяния, убивает человеческие надежды», чтобы выбить у человека почву из-под ног и заставить его «творить из ничего» (Шестов, б. г.) — только так и можно, добавим мы, заставить его увидеть автоматизм и несвободу обычной жизни, только «из ничего» и возможно творение принципиально новых смыслов, хотя Чехов не указывает, каких именно: они свои для каждого человека. Шестов сформулировал экзистенциальность чеховского творчества. В. Страда пишет о том же, но иначе: «“Сумеречность” Чехова не психологична, а гносеологична и порождается агностицистическим воззрением, а не упадническим настроением. Чехов чувствует себя дома в мире негативных истин и беспокойных исканий, обходясь без метафизических абсолютов, которые были так необходимы Достоевскому и Толстому» (Страда, 1995, 60). Признавая чеховский экзистенциализм, но неявно оспаривая утверждение Страды, А. С. Собенников говорит о «художественной теологии» чеховского художественного мира и заключает: «Христианский персонализм

Чехова, адогматизм художественного мышления — это прежде всего признание им принципа множественности истины» (Собенников, 1997, 195).

Отказываясь от определения специфики мировоззрения Чехова, мы отметим другое — литературное значение его плюрализма и конвергентности сознания. Не есть ли это знак конца самих литературных моделей, сигнал исчерпанности традиции, подошедшей в своему рубежу на исходе века? Разговоров о «конце эпохи» и «конце литературы» в ту пору было много. «Мир любого русского классика “дочеховского” периода, — пишет И. Н. Сухих, — устроен иерархически, имеет свои “уровни человечности”... Иерархия может быть открыто социальной (как у позднего Толстого), где высшей ценностью обладают персонажи из народной среды, культурно-исторической (как у Тургенева), идеологической (как у Достоевского)...», но везде иерархия персонажей определяется «нравственно-эстетическим идеалом писателя, его представлением о “норме”» (Сухих, 1987, 152). Чеховское представление о норме, как мы убедились, чрезвычайно широко и лишено всеобщности (незнание писателем «нормы», о чем он упоминал сам, Страда и называет чеховским агностицизмом). Неоднократно говорилось, что у Чехова нет традиционного противопоставления человека и «средь», идея личной ответственности героя за свои поступки и за свою жизнь, так ярко выраженная в персонализме Достоевского, для Чехова безусловна, хотя не кто иной, как он сумел обрисовать всю безотрадность существования человека в «хронотопе» русской провинции, в быту, который убивает бытие. Чехов не отказывается от традиции — он свободно и креативно относится к ней, устраивая не только содержательный диалог идеологически противоположных позиций русской классики, но и диалог стратегий ее формообразования, ее письма.

Это происходит в рассказах писателя, реализующих вторую тенденцию его жанровой ориентации (в качестве первой мы обозначили фабульный анекдот). Используя замечание Н. Я. Берковского, И. Н. Сухих называет таковой «новеллу-смысл, которая может получить законченность только через мысль» (Там же, 56). Чеховым она преобразуется в жанр «повествовательного рассказа», и в ней всего ярче раскрывается логика психологического парадок-

са, образующая основу характера героев писателя. Повествовательный же рассказ Чехова — рассказ романного типа⁵, в котором человеческая жизнь представлена через цепь «основных ситуаций» этой жизни. Они экзистенциальны и мифогенны (потенциально архетипичны): любовь, рождение ребенка, болезнь, старость, смерть. Событие в мире Чехова происходит, когда герой попадает в структуру той или иной ситуации, высвечивающей его иллюзии и мнимости, несоответствие внутреннего представления реально-жизненному положению вещей. Причем событие произрастает «самопроизвольно» — из литературной иллюзии «внутринаходимости» автора миру героев, или, говоря на ином языке, из явления речевой и текстовой интерференции⁶, которая и есть проявление двусубъектности повествования, характеризующей, по А. В. Кубасову, чеховскую стилизацию.

Так, например, в рассказе «Скрипка Ротшильда» слово рассказчика оказывается принципиально двуголосым и несет на себе отчетливые «следы» не только голоса героя, гробовщика Якова Бронзы, но и рождаемого процессом рассказывания «текста» его жизни. Ср. в начале повествования: «Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно»; «Яков никогда не бывал в хорошем расположении духа, так как ему постоянно приходилось терпеть страшные убытки» (Чехов, VIII, 298; разрядка указывает на «чужую речь» героя, в качестве несобственно-прямой речи вклинивающейся в речь рассказчика). Ключом к рождению «текста жизни» героя является ситуация смерти жены Якова Марфы, привязанность к которой он открывает в себе только с ее уходом. Смерть выявляет Якову истинную «убыточность» его жизни, ее дискретность и пустотность (он не может вспомнить о ребеночке, которого

⁵ О романизации жанров в прозе Чехова см.: Кубасов, 1990. Нынешняя точка зрения исследователя на эту проблему изложена в кн.: Русская литература XX века, 2005, 71—86.

⁶ Понятие «речевой интерференции» было введено Н. Волошиновым и М. Бахтиным, понятие «текстовой интерференции» принадлежит В. Шмиду. Он поясняет его следующим образом: «...формальные, грамматические, стилистические, оценочные и тематические признаки, имеющиеся в высказывании, указывают не на одного лишь говорящего, а относятся то к рассказчику, то к герою» (Шмид, 1998, 204).

поминает Марфа), и отсюда вырастает уже «текст сознания» героя, в котором сами собой всплывают «младенчик с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа» (Чехов, VIII, 303). Бесстрастный голос повествователя и робкий голос сознания Бронзы накладываются друг на друга и нераздельно ведут одну партию рассказа: «Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания? Ведь река порядочная, не пустынная...» (Там же). Ее содержанием является извечная чеховская тема «пропавшей жизни», нереализованной человечности. Незаметно происходит интерференция уже не голосов героя и повествователя, но их точек зрения, образуется «взгляд вместе» — «смешанный рассказ», по формуле В. Шмида.

С позиции немецкого ученого, «событие прозрения», которое изображается в ряде чеховских произведений (кроме «Скрипки Ротшильда», это «Студент», «Учитель словесности», «Невеста» и др.), весьма проблематично и относительно, неокончательно — оно редуцируется «антиметафизической моделью мира» Чехова, имманентностью его мотивировок «миру сему». Поэтому и Яков Бронза «переменился... не полностью. Ибо нравственные убытки он ставит в один ряд с материальными, а подведенные им итоги — сплошная абсурдность» (Шмид, 1998, 273). Действительно, в тексте сознания героя мы наблюдаем пример прагматизации нравственности: «Зачем люди вообще мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (Чехов, VIII, 304).

Но (позволим себе не во всем согласиться с В. Шмидом) это и есть уже не процесс, а результат «текстовой интерференции» и стилизации голоса автора-повествователя под голос героя. Яков не может, не способен говорить и мыслить на ином языке, чем язык коммерческой «пользы», к которому он привык. Он не может враз перемениться столь радикально, чтобы изменился и его язык, так долго бывший «домом» его небьгтийного бытия. Это было бы «нереалистично», «неправдоподобно» — не состоялось бы того совпадения дискурса героя с дискурсом реальности его жизни, который именовала «правдоподобием» Ю. Кристева (см. у нас ранее). Важно,

что в сознание гробовщика входят никогда не бывшие там прежде соображения о смысле человеческого существования, о причинах людской вражды. Слова «польза» и «убытки» в контексте рассказа приобретают значение индивидуальных поэтических символов: они вертикальны, из сферы материальной уходят в иные, чисто духовные измерения, пусть даже здесь не ведется речи о Боге и о душе.

По существу, в Якове рождается философ. Идя домой из больницы, он размышляет об у-быточности жизни и из-быточности смерти (это В. Шмид и называет «сплошной абсурдностью»). Из смерти произрастает жизнь — как из смерти старухи Марфы произошло и открылось сознание Бронзы. Из смерти Бронзы потом извлечет искомую пользу еврей Ротшильд, играющий на его скрипке. Убыточная, идущая на убыль жизнь обостряет в герое жажду смысла. Чисто информативное содержание его мыслей оказывается уже всего содержания предсмертного прозрения Якова Бронзы, о котором Чехов рассказывает с учетом всей состоявшейся жизни героя, материи его плоти и языка. И когда Яков умирает, повествователь рассказывает его историю тем же «двойным» голосом, в котором, однако, уже отсутствуют нотки раздражения и грубости, присущие герою прежде и преодоленные его таким незаметным, но вполне радикальным предсмертным преображением.

Можно ли говорить на основании этого рассказа Чехова о действительном отсутствии у него «нормы»? Норма есть — но она растворена в ткани рассказа, не идеологизирована, не оценена; по-видимому, здесь она — в простой человечности, уравнивающей всех героев и всех людей перед Богом. Эту внутреннюю, глубинную содержательность русского реализма, «открывшего» человека, Чехов, безусловно, сохраняет, как и традиционную ориентацию классики на Этнос — на законы человеческого общения и элементарной, а по сути глубоко христианской⁷ нравственности и порядочности.

Иной тип повествовательной интерференции Чехова мы встречаем в рассказе «Палата номер шесть», об этом говорит В. М. Маркович. В рассказе взаимодействуют две повествовательных стратегии: бессюжетное повествование в форме описания, где даются характе-

⁷ Проблеме взаимодействия Чехова с христианством посвящена указанная нами ранее книга А. С. Собенникова, в ней же приведена соответствующая литература (см.: Собенников, 1997).

ристики героев и их предыстория — рецидив литературной манеры письма, отшлифованной в 40-е гг. (романы Герцена, Гончарова, рассказы и очерки Тургенева), но складывающейся в литературе с периода сентиментализма, и собственно сюжетное повествование, в котором центральное место занимает «диалогический конфликт», продуцированный натуральной школой. «Саморазвивающийся» сюжет рассказа, согласно Марковичу, «образуется взаимодействием двух начал: конфликта героев с окружающей социальной средой и... “диалогического конфликта”. Каждый из этих факторов выполняет свою функцию: конфликт героев с окружением демонстрирует пагубную зависимость их психологии и судеб от среды, а диалогический конфликт делает эту зависимость (и вообще всю картину мира) чем-то проблематичным. Взаимодействие этих двух факторов приводит к достаточно сложному итогу, который не равен идейному торжеству протестной точки зрения Громова над конформизмом Рагина» (Маркович, 2004)⁸. Исследователь обнаруживает взаимодействие Чехова еще с одной, более архаической традицией — с жанровой структурой античной мениппеи, поскольку в тексте рассказа наличествуют «архетипические признаки вхождения в мифическое царство мертвых». «Игру» писателя с «архаическими традициями» он оценивает как «проявление свободы, отвергающей всяческую иерархию “устаревшего” и “новаторского”» (Там же).

О том, что текстовая интерференция в произведениях Чехова может носить жанровый характер, неоднократно писал В. И. Тюпа. С его точки зрения, в творчестве писателя осуществляется «продуктивная контаминация» анекдота и притчи, благодаря чему и происходило «преодоление художественной инерции классического романа» (Тюпа, 1989, 14). Он показал, как эти два жанровых архетипа, закрепленные за разными героями, сталкиваются в рассказе «Дама с собачкой»: Гуров является носителем событийности анекдота, Анна Сергеевна — притчи. В финале, когда оба героя осознают подлинность своей любви, они оба начинают мыслить «о своей жизни в тонах притчи; к иносказательной образности притчевого склада прибегает и повествователь» (Там же, 45). Этот притчевый слог, возрастающий к концу рассказа, и сопутствующая ему аура

⁸ Статья В. М. Марковича вошла также в подготовленный к печати сборник: Чеховские чтения в Оттаве, 2006, 86—100.

тайны, окутывающая любовь героев, художественно мотивируют изменение характера Гурова, которое в тексте, отмечает Тюпа, «никак не мотивировано» — оно составляет «личную тайну» человека. «Художественная воля рассказа, его собственная “имманентная” логика (точнее сказать: символическая “мифологика”) такова, что “зерно жизни” открывается читателю именно в “личной тайне” человека, а не в сфере “высших целей бытия”» (Тюпа, 1989, 54). Да и сам выход к «зерну жизни» оказывается у Чехова далеко не простым и требует развернутого и подробного (поистине «медленного») вычитывания уровней формы его произведений.

Во времена Чехова говорить прямо о «высших целях бытия» было не то что не принято или не модно, но попросту невозможно, настолько дискредитированными оказались (и казались) все истины и «зерна», донесенные русской классикой и открытые читателю. Наступало время декаданса, а с ним и Серебряного века — самого эстетического и эстетского периода в истории русской культуры. Вероятно, поэтому Чехов использовал «непрямое слово», упрятанное в традицию, но и многократно отраженное, усиленное ею. «После Чехова» стало возможным новое говорение о вечном и Бунина, и Шмелева, и Пастернака; Чехов пересмотрел отношения слова и вещи, открыв возможность их антиномичной, неевклидовой связи по принципу символа (когда Слово есть Бог, но Бог не есть Слово): к ней в чеховский период шли символисты. Он по-новому представил проблему «невыразимости» «самого главного» — проблему молчания о тайне, в извечном искушении которой и развивается искусство. К простым и «самым главным» истинам бытия относятся у него человеческая доброта и милосердие, верность своему делу, способность понимания и диалога с иным — в каком бы качестве это «иное» не выступало; природа и ее соприсутствие человеку; культура и цивилизация — «вторая природа» человеческого тела и духа; состояния сомнения и веры. Ни одна из этих «правд» не универсальна, звуча как голые абстракции-сигнификаты, все они обманывают, ибо, по слову Данте, «Мы истину, похожую на дождь, должны хранить сомкнутыми устами».

Эти истины спасительны, когда выступают в конкретно-индивидуальном облике, открываются человеком в личном поиске и страдании, когда они составляют его «личную тайну». Но, будучи про-

говоренными, они подчас тоже блекнут. Так, для Ивана Иваныча из хрестоматийно известного рассказа «Крыжовник» очевидна и общепользна истина, которую он с болью и трудом открыл на примере жизни своего брата, и, казалось бы, она действительно относится к разряду общечеловеческих (как все идеи гуманизма): «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные... <...> Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро!» (Чехов, X, 62, 64). Но... «И все это Иван Иваныч проговорил с жалкой, просящей улыбкой, как будто просил лично для себя» (Там же, 64). Чего «просит» Иван Иваныч? Наверное, внимания и доверия — ему, который скорее всего никогда не пользовался особым уважением у собеседников; да ведь все знают, как нелегко говорить прописные, пусть даже и выстраданные истины. А его слушатели смотрят на «генералов и дам», выглядывающих из «золотых рам», на «красивую Пелагею», «бесшумно» ходящую по залу, — и им «скучно». Ибо бесшумные шаги Пелагеи уж точно «лучше всяких рассказов» — она-то живая и красивая, она здесь, а не в дрянном поместье с недозревающим крыжовником, о котором рассказывает Иван Иваныч, курящий дурно пахнущую трубку. Ее запах ночью не дает уснуть Буркину и вместе с дождем создает нарративную раму рассказа, что также «работает» на дискредитацию прописных истин Ивана Иваныча. Но об этом читатель должен догадаться сам — автор уходит от экспликации своего мнения и своего взгляда (вероятно, для кого-то позиция Ивана Иваныча представится абсолютно верной и бесспорной — ну что ж, он «в своем праве»).

Притчеобразный (согласно В. И. Тюпе) слог рассказа героя поддается живой натурой, хотя на поверку она оказывается не такой уж и «натурой»: действие происходит в поместье Алехина — «дворянском гнезде», пусть даже сам Алехин живет в нем не как «настоящий помещик» (он именно «пашет» — но когда-то и Федор Лаврецкий приехал в свое дворянское гнездо «землю пахать»). Пелагея сохнет от любви к неказистому Никанору — настоящему «мурло», как определяет его Алехин. Прибавим к этому портреты в рамках. Открывается тургеневский (отчасти гончаровский — с учетом Пелагеи и Никанора), дворянский текст русской литературы — та ари-

стократическая по сути культура, к которой без устали тянутся чеховские чиновники и бедные учителя, несмотря на ее «иерархичность» и очевидную уже в ту пору деградацию (вот одна из ниточек к «Вишневному саду»). Своим молчаливым мерцанием она затмевает трудовые истины разночинца, вышедшего из «потомственных дворян»: Иван Иваныч «пошел по ученой части, стал ветеринаром», отец же его «был из кантонистов, но, выслужив офицерский чин, оставил... потомственное дворянство и именьишко» (Чехов, X, 58). Она помещается рядом, еще вблизи, хотя спустя пять с половиной лет окажется уже в таком невообразимом далеке, что заслужит от Чехова лишь карикатурно-печальное изображение несуществующего и, как известно, в «натуре» весьма некрасивого вишневого сада (см. по этому поводу проблемную статью: Кошелев, 2005). Если и диалог⁹ — то на уровне молчания, с молчаливыми же выборами героев, которые не осуждает и не поддерживает автор. Его позиция, по-видимому, где-то между.

Чеховское «между» — между верой и неверием, любовью и безразличием, знанием и незнанием — действительно оказалось «громоздким полем»¹⁰, по которому пошла русская литература XX в., ибо само поле было «вспахано» и взлелеяно всей предшествующей

⁹ По определению В. И. Тюпы, в чеховском творчестве складывается новая коммуникативная стратегия — «конвергентная стратегия “диалога согласия”», ориентированная «на принципиальную возможность взаимопонимания, преодолевающую некомуникабельность чеховского человека» (цитата взята из тезисов доклада В. И. Тюпы на Чеховской конференции в Оттаве; статью В. И. Тюпы, созданную на базе доклада, см.: Чеховские чтения в Оттаве, 2006, 16—30). Режим диалога работает в произведениях Чехова не столько внутри художественного мира, сколько на уровне эстетического события и его организации, в частности в модусе «кореферентности креативного и рецептивного сознаний» (В. И. Тюпа), т. е. сознаний автора и читателя. Поэтому преодоление героями своей некомуникабельности если и происходит, то уж скорее за строкой их жизни: в «Скрипке Ротшильда» Яков «примирился» с женой после ее смерти, а с Ротшильдом — после своей; в «Архиерее» Петр хотя и «остался в храме», как пишет Ю. В. Доманский, но — безличной памятью храма, памятью «духа», которой не всегда обладают люди в миру (см.: Доманский, 2001, 30). Проблема эта весьма обширна и интерпретационна; решение ее, вероятно, определяется внутренней «мерой» (или «нормой») каждого участника обсуждения.

¹⁰ Напомним известные слова Чехова, которые А. С. Собенников сделал заглавием своей книги: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» (Чехов, XVII, 33).

культурой. Чехов и сохраняет, и существенно трансформирует принципы классического реализма, который исторически он собой завершает. Он использует язык мифа и литературной архетипии, сегодня об этом существует масса работ; по сути, именно в творчестве Чехова становятся как нельзя более очевидны процессы складывания вторичного метаязыка русской культуры, и именно в эпоху Чехова в трудах отечественных философов и критиков — В. Соловьева, В. Розанова, А. Вольнского, Д. Мережковского — начинает идти рефлексия на культуру, складывается культурно-историческая школа А. Н. Веселовского, культурно-исторический подход в психологии Д. Н. Овсяннико-Куликовского, А. А. Потебни и др. Для Чехова миф уже не выступает инструментом интерпретации «действительности» (если он и выполняет такую функцию, то скорее в сфере сознания героя); он не выстраивает «романов-мифов», как его знаменитые современники и предшественники, хотя чеховский художественный мир имеет отчетливые мифогенные контуры и обнаруживает тесную связь с древнейшими архетипами и культурными символами.

В ранних произведениях Чехов переводит символ на уровень знака, в поздних создает свои вещи-символы, в пространстве его творчества складывающиеся в парадигматическую систему, играющую роль самоинтерпретационной, интерпретирующей саму себя — как «вишневый сад» или «Москва» в контексте многочисленных «садов» и оппозиции «столица — провинция» в его творчестве. Культурная метаязыковость Чехова проявляется в его стилизации: он вступает с традицией в диалог, но опять-таки не прямой, не крикливый, порой весьма уклончивый. В качестве одной из сторон этого диалога выступает у Чехова христианство, которое, судя по всему, было для него неотъемлемым целым в общем полилоге всечеловеческой культуры. Он естественным образом воспринимает, но и проблематизирует тот образ человека, что сложился в христианской культуре и был закреплен Достоевским, Островским, Толстым, Лесковым; он снимает не только иерархичность ценностей, свойственную этим писателям, но и их «двойную причинность». Человек Чехова часто инертен и хаотичен, подвержен действию массы факторов материального порядка, «главное» и «второстепенное» в нем образуют нерасторжимый, парадоксальный конгломерат. Знание о «мирах иных» Чехов оставляет в пространстве «тай-

нь», поэтому такие глубинные произведения, как «Черный монах», «Архиерей», «Студент», вызывали и будут вызывать массу разно- речивых интерпретаций.

Реалистические «причины» и «мотивировки» есть в письме Чехова, но они не главное, главное — смыслы. Сами мотивировки часто уходят в так называемый «подтекст» его произведений (отчетливее всего это видно в чеховской драматургии) — их роль выполняет традиция, ее «прямое слово», которое у Чехова преломляется рядами зеркал — интерферирующих точек зрения и голосов. Благодаря этому многослойным и неоднозначным становится любой, самый тривиальный персонаж из произведений писателя: в докторе Ионыче обнаруживается неслабый потенциал поэта и декадента (см., например: Доманский, 2005; Чеховские чтения в Оттаве, 2006, 127—144), позволяющий более глубоко увидеть его дезволюцию и эстетическую авторефлексию самого Чехова на проблемы искусства, которую он почему-то доверил нести этому далекому от «высокого и прекрасного» герою; в рассказе «Гусев» находится «реставрация» мифологического сюжета, а одновременно с тем сервантовские и гоголевские аллюзии (см.: Кубасов, 1998, 250—270; Доманский, 2001, 6—15), позволяющие рассмотреть в чеховском герое потенциал странничества и святости, а сам рассказ реконструировать как повествование о роли человека в космическом целом (Доманский, 2001, 14—15), и т. д. — перечислять произведения Чехова можно до бесконечности.

Чехов вплотную подводит русскую литературу к формированию картины мира, основанной на «неклассической рациональности», на идее непрозрачности бытия. После Чехова и уже в эпоху Чехова, благодаря сложившемуся на протяжении всего века семиозису русской культуры, с которым этот писатель общался легко и свободно, «...внехудожественная реальность, — как пишет С. Н. Бройтман, — перестает быть мерой и образцом для художественной — у последней появляется своя собственная мера» (Бройтман, 1997, 212). Это будет означать глобальную смену парадигмы искусства и вторжение новой, модернистской, а также «посткреативной» художественности. Классический реализм XIX столетия обращался в «наследство», от которого отказывались и которое принимали писатели XX в.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Реализм — исторический тип мимесиса, предполагающий “верное воспроизведение действительности”... <...> Реализм вводит принцип адекватности искусства действительности, который обусловлен социально-психологическим и историческим детерминизмом в авторском понимании человека и жизни», — пишет В. Н. Захаров в одном из изданий предпоследнего времени (Достоевский: эстетика и поэтика, 1997, 39).

Это положение справедливо и на сегодняшний момент, но с неизбежностью требует уточнений и коррекции, при том что процесс дополнения самоочевидных истин (к которым до недавнего времени относились и указанные аксиомы реализма) порой меняет их на противоположные. Как мы стремились показать на протяжении первых глав работы, реалистический «принцип адекватности искусства действительности» оказывается не более чем иллюзией, которую довольно долго разделяли не только сами «реалисты», но и ученые, изучающие это направление литературы. Реализм в той же мере «пересоздает» действительность, как и любой другой тип искусства, но делает это, по-видимому, с наибольшей степенью достоверности, т. е. создает достаточно качественную иллюзию реальности.

Кроме установки на «жизнеподобие», в систему реалистических конвенций неизбежно вводится принцип детерминизма; мы стремились наполнить его конкретно-текстовым смыслом — показать реализацию этого принципа в структуре повествования («искусственное правдоподобие» — система реалистических мотивировок). Но, как помнит читатель, в творчестве «зрелых» реалистов последней трети XIX в. он уже подрывается «двойной причинностью», — чтобы затем раствориться в вероятности любых объяснительных версий поведения чеховского человека.

Что же остается за вычетом этих очевидных, но не всегда срабатывающих при встрече с живым явлением литературы «принципов реализма»? Его гносеологические претензии и отсюда — когнитивная, логосообразная модель мира, под которой, однако, кроется «пучина», недоказуемых «эвклидовым умом» миров иных (ибо сама «пучина», как позднее скажут символисты, вторя древним гностикам, открывается «что вверху, то и внизу»). Его вера в «прозрачность» миробытия или, по крайней мере, в познаваемость мира средствами человеческого разума, которая к концу века также начинает растворяться в «агностицизме» Чехова, а ранее ставится под сомнение Герценом, Тургеневым и некоторыми другими «полупозитивистами» (В. Зеньковский) XIX в. Если на уровне онтологии реализм отчетливо отсылает нас к позитивистской картине мира, то в плане антропологии он заимствует представление о человеке, сложившееся прежде, в первую очередь просветительское (идея «естественного человека») и традиционно-христианское (идея «слабости», «недовоплощенности» человеческой природы), а потому упорно сохраняет христианскую этику, акцентируя, однако, ее общечеловеческий, нейтрально-гуманный смысл.

Как массовое явление реализм в отечественной литературе развивается начиная с 1840-х гг., в этот период он становится influential литературным направлением и получает солидную идеологическую нагрузку: обслуживает интересы «толщ», формирует «образованную общественность», т. е. отвечает прогрессивным на тот момент, демократическим, а в 1860-е гг. и радикалистским запросам русского общества. Отсюда специфика его предметики — «сниженная» картина действительности, учет «всейной» (массовой, усредненной, народной) точки зрения, а затем и переход на нее — развитие широкой сети различных форм повествования, речевого «симфонизма». Поэтическое многоголосье Некрасова, романная полифония Достоевского возникают как реакция и ответ литературы на социальный заказ времени — дискурсной формации эпохи, требующей введения в изящную словесность голосов и мнений многочисленных «других», «чужих», в роли которых под давлением «власти-знания» цивилизации (М. Фуко) и бессознательных структур самой личности начинает выступать и собственно авторское «я». Познание «я» проецируется на познание «другого» и про-

исходит через «другого», а личность, в свою очередь, расширяет свои границы, впуская в них большой мир. «Мир населен созданными образами других людей (это — мир других, и в этот мир пришел я); среди них есть и образы я в образах других людей» (Бахтин, 1996, 72). На языке эпохи «направлений и методов» отечественной, главным образом советской, науки это называется развитием психологизма в литературе, на языке М. Бахтина и ряда последующих ученых — развитием в ней субъектных форм сознания и самосознания.

Реализм неизбежно историчен, ибо пространство человеческой жизни, в котором рассматривается сам человек, и есть пространство истории, ибо протяженная внутри себя история открывается в недрах индивида, и историчным становится само понятие субъекта. Историческое сознание как таковое и соответственно представление об истории как отданной «во власть неистовой силе вторгающегося времени» (М. Фуко) складывалось еще в творчестве романтиков, но это была история больших общностей — страны, народа, человечества, движение которых, пропуская его через себя, пытался понять и «обнять» познающий дух. По Гегелю, «...подлинным содержанием романтического служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность, постигающая свою самостоятельность и свою свободу» (Гегель, 1969, 233). И «самостоятельность», и «свобода» личности, живущей «в духе», не знают темпоральных и пространственно-жизненных ограничений.

На протяжении 1840-х гг. познавательный-сциентистский подход к «большой» истории «интериоризуется» — переносится внутрь индивидуальности, и в масштабах всей натуральной школы тип, обогащенный историческим подходом, перерастает себя и «на выходе» дает уже собственно характер, обладающий своей линией развития, своей историей. Как пишет М. Фуко, «...начиная с XIX века обнаруживается прежде всего человеческая историчность в ее обнаженной форме — тот факт, что человек, как таковой, зависит от обстоятельств» (Фуко, 1994, 388—389), и это открытие совершает в первую очередь литература, называемая нами реализмом. Некая «запрограммированность» истории, достигшая высшего расцвета в философии Гегеля, т. е. ее тео- и телеоцентричность,

стремление узреть скрытый смысл в хаотическом движении событий — все эти рудименты просветительски-романтического взгляда на историю будут востребованы на новом этапе, в конце 1860-х — 1870-е гг., в творчестве авторов самых великих романов-мистерий XIX в. Л. Толстого и Достоевского. Литература середины века, да, впрочем, и масса писателей всей второй половины этого классического столетия вновь и вновь обнаруживают непостижимую власть случая в человеческой истории и жизни — власть времени, энтропии, хаоса над порядком, а отсюда — фиксируют прорывы и зияния как в человеческой жизни, так и, тем более, в нашем знании о ней, и это «рассеянное», дискретное понимание мира становится одной из предпосылок складывания неклассической рациональности сознания XX в.

Новый символический порядок в ходе XIX в. устанавливает культура — ее метаязык формирует и использует художественность новой литературной школы, законы и нормы которой мы стремились раскрыть в своем исследовании. В «цивилизации знака» знаковые формы языка и речи опосредуют реальность; в широком смысле к ним относятся все традиционно понимаемые способы и средства поэтики искусства. Так семиотика — наука о знаках — смыкается с поэтикой; и то и другое осуществляет перевод философско-мировоззренческих концептов и ментальных образов-интуиций в ткань художественного текста, в дискурсию творческого диалога литературы с поколениями и эпохами, с еще только угадываемыми «над-адресатами» ее посылов и импульсов.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ И РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Автухович Т. Е.* О риторических проекциях авторского «я» // Литературовед. сб. Вып. 25. Донецк, 2006. С. 12—31.
- Анненков П. В.* Литературные воспоминания. М., 1989.
- Аскольдов С. А.* Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский: Ст. и материалы / Под ред. А. С. Долинина. Сб. 1. Пг., 1922. С. 1—32.
- Ахундова Б. А.* О «лирическом романе» А. П. Чехова // Лит. направления и стихи. М., 1976. С. 276—286.
- Баевский В. С.* Русский реализм // Пушкин и другие: Сб. ст. к 60-летию проф. С. А. Фомичева. Новгород, 1997. С. 325—330.
- Барт Р.* Нулевая степень письма // Семиотика / Сост., вступ. ст. и общ. ред. Ю. С. Степанова. М., 1983. С. 306—349.
- Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 5: Работы 1940 — начала 1960-х годов. М., 1996.
- Белинский В. Г.* Собр. Соч.: В 3 т. М., 1948.
- Бочаров С. Г.* «Мир» в «Войне и мире» // Толстой и наше время. М., 1978. С. 86—105.
- Бочаров С. Г.* Роман Л. Толстого «Война и мир». М., 1987.
- Бочаров С. Г.* Сюжеты русской литературы. М., 1999.
- Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX — начала XX в. в свете исторической поэтики: (Субъектно-образная структура). М., 1997.
- Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы: Изб. тр. М., 1976.
- Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М., 1994. С. 1—73.
- Волков И. Ф.* «Фауст» Гете и проблема художественного метода. М., 1970.
- Гаспаров Б. М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX в. М., 1993.
- Гегель Г. В. Ф.* Эстетика: В 4 т. Т. 2. М., 1969.
- Герцен А. И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1954—1965.

- Герцен А. И.* Соч.: В 9 т. М., 1955—1958.
- Гессен С. И.* Трагедия добра в «Братьях Карамазовых» Достоевского // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов: Сб. ст. М., 1990. С. 352—373.
- Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. М., 1979.
- Гончаров И. А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1977—1980.
- Грехнев В. А.* Диалог с читателем в романе Пушкина «Евгений Онегин» // Пушкин: Исследования и материалы. Т. -. Л., 1970. С. 100—108.
- Гудков Л., Дубин Б.* «Эпическое» литературоведение // Новое лит. обозрение. № 59. М., 2003. С. 211—231.
- Гуревич А. М.* Динамика реализма (в русской литературе XIX в.). М., 1995.
- Делез Ж.* Логика смысла / Пер. с фр. Я. И. Свирского. М., 1995.
- Дергачев И. А.* Д. Н. Мамин-Сибиряк в литературном контексте второй половины XIX века. Екатеринбург, 1992.
- Доманский Ю. В.* Ионыч-декадент // Русский язык и литература в учебных заведениях (Киев). 2005. № 1—2. С. 28—35.
- Доманский Ю. В.* Статьи о Чехове. Тверь, 2001.
- Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972—1990.
- Достоевский: эстетика и поэтика: Слов.-справ. / Науч. ред. и сост. Г. К. Щенников.* Челябинск, 1997.
- Евнин Ф. И.* Реализм Достоевского // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 408—454.
- Едошина И. А.* Художественный мир «поздних» пьес А. Н. Островского: герменевтический аспект (к постановке проблемы) // Щельковские чтения 2002: Проблемы эстетики и поэтики творчества А. Н. Островского: Сб. ст. Кострома, 2002. С. 29—42.
- Женетт Ж.* Фигуры: Работы по поэтике выразительности: В 2 т. М., 1998.
- Жолковский А. К.* Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
- Журавлева А. И.* Церковь и христианские ценности в художественном мире А. Н. Островского // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 119—126.
- Журавлева А. И., Некрасов В. Н.* Театр А. Н. Островского: Кн. для учителя. М., 1986.
- Заманская В. В.* Русская литература первой трети XX века: проблема экзистенциального сознания. Екатеринбург, 1996.
- Захаров В. Н.* Система жанров Достоевского: Типология и поэтика. Л., 1985.
- Зеньковский В. В.* Мирозерцание И. С. Тургенева: К 75-летию со дня смерти // Лит. обозрение. 1993. № 11. С. 46—53.

Зыкова Г. В. К спорам о понятии литературного направления // Достоверность и доказательность в исследованиях по теории и истории культуры / Под ред. Г. С. Кнабе. М., 2002. С. 329—334.

Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881—1931 годов: Сб. ст. М., 1990. С. 164—192.

Иванюк Б. П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический и прагматический аспекты исследования). Черновцы, 1998.

История русской литературы: В 4 т. Т. 3. Л., 1982.

Ицук-Фадеева Н. И. Ирония как фундаментальная категория драмы // Драма и театр. Вып. 4. Тверь, 2002. С. 10—21.

Каменецкая Т. Я. Сюжетная организация повести Ф. М. Решетникова «Поддиповцы» в субъектно-объектном аспекте повествования // Литература Урала: история и современность. Екатеринбург, 2006. С. 219—226.

Карасев Л. В. Онтологический взгляд на русскую литературу. М., 1995.

Кирай Д. Раскольников и Гамлет — XIX век и ренессанс: (Интеллектуально-психологический роман Ф. М. Достоевского) // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. ст. Л., 1984. С. 112—143.

Кирпотин В. Я. Достоевский-художник. М., 1972.

Кирсанов Н. О. Мифологические основы поэтики Л. Н. Толстого: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1998.

Кнабе Г. С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России. М., 1999.

Ковач А. Жанровая структура романа Ф. М. Достоевского: Роман-прозрение // Проблемы поэтики русского реализма XIX века: Сб. ст. Л., 1984. С. 144—169.

Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 1998.

Косиков Г. К. «Структура» и/или «текст» (стратегии современной семиотики) // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 3—48.

Кошелев В. А. Мифология «сада» в последней комедии Чехова // Рус. лит. 2005. № 1. С. 40—52.

Краснощечкова Е. А. Иван Александрович Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 334.

Кристева Ю. Избр. тр.: Разрушение поэтики. М., 2004.

Круглова Т. А. Советская художественность, или Нескромное обаяние соцреализма. Екатеринбург, 2005.

Кубасов А. В. Проза А. П. Чехова: Искусство стилизации. Екатеринбург, 1998.

Кубасов А. В. Рассказы А. П. Чехова: поэтика жанра. Свердловск, 1990.

Лосский Вл. Очерк мистического богословия Восточной церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 95—259.

Лотман Ю. М. Избр. ст.: В 3 т. Таллин, 1992—1993.

Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. Екатеринбург, 1999.

Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30—50-е годы). Л., 1982.

Маркович В. М. Архаические тенденции в поэтике и семантике «Палаты № 6» // Тез. докл. Чеховской конференции, Оттава (Канада), декабрь 2004 г. [Электрон. ресурс]. Режим доступа: http://aix1.uottawa.ca/~jdcclayt/workshop/abstracts_g.htm

Маркович В. М. Вопрос о литературных направлениях и построении истории русской литературы XIX века // Освобождение от догм: История русской литературы: состояние и пути изучения: В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 241—249.

Маркович В. М. Парадокс как принцип построения характера в русском романе XIX века: К постановке вопроса // Парадоксы русской литературы: Сб. ст. / Под ред. В. Марковича и В. Шмида. СПб., 2001. С. 158—173.

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1975.

Методология анализа литературного процесса / Отв. ред. Ю. Б. Борев. М., 1989.

Михайлов А. В. Языки культуры. М., 1997.

Моррис Ч. У. Основания теории знаков // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001. С. 45—97.

Мосалева Г. В. Поэтика Н. С. Лескова: (Системно-субъектный анализ хроники «Захудалый род»): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 1993.

Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995.

Муратов А. Б. Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в. // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984. С. 77—99.

Муратов А. Б. Тургенев-новелист. Л., 1985.

Натова Н. Метафизический символизм Достоевского // Достоевский: Материала и исследования. Т. 14. СПб., 1997. С. 26—45.

Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М., 1992.

Недзвецкий В. А. Русский социально-универсальный роман XIX века: Становление и жанровая эволюция. М., 1997.

Островский А. Н. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1949—1953.

Отрадин М. В. Проза И. Гончарова в литературном контексте. СПб., 1994.

Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

Петрухина З. Про актуальність літературно-теоретичних положень Дмитра Чижевського // Славістика. Т. 1. Дмитро Чижевський і світова славістика: Матер. наукового семінару: Зб. наукових праць. Дрогобич, 2003. С. 99—106.

Печерская Т. И. Разночинцы шестидесятых годов XIX века: Феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики (мемуары, дневники, письма, беллетристика). Новосибирск, 1999.

Писарев Д. И. Лит. критика: В 3 т. Л., 1981.

Поддубная Р. Н. Законы романного бытия героев в художественной структуре «Преступления и наказания» Достоевского // Лит. направления и стили. М., 1976. С. 229—275.

Помяловский Н. Г. Избр. М., 1986.

Пятигорский А. М. Избр. тр. М., 1996.

Развитие реализма в русской литературе: В 3 т. М., 1973.

Рикер П. Время и рассказ: Конфигурации в вымышленном рассказе. Т. 2. М.; СПб., 2000.

Руднев В. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. М., 2000.

Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. Екатеринбург, 2005.

Русские эмигранты о Достоевском. СПб., 1994.

Слепцов В. А. Проза. М., 1986.

Собенников А. С. «Между “есть Бог” и “нет Бога”...» (о религиозно-философских традициях в творчестве А. П. Чехова). Иркутск, 1997.

Созина Е. К. Драматургическое письмо А. Н. Островского // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 153—174.

Созина Е. К. О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филол. сб., посв. 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. М., 2003. С. 195—217.

Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

Станкевич Н. В. Избр. М., 1982.

Страда В. Антон Чехов // История русской литературы, XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страда и Е. Эткинда. М., 1995. С. 48—72.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л., 1987.

Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа: на материале классических образцов жанра в русской литературе XIX в. Красноярск, 1988.

Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. М., 2004.

Тихомиров В. В. Эстетика натуральной школы и ее традиции в критике «шестидесятников» // Документальное и художественное в литературном произведении. Иваново, 1994. С. 5—18.

Тодоров Ц. Понятие литературы // Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. 2-е изд. М.; Екатеринбург, 2001. С. 376—391.

Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978—1985.

Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996.

Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избр. М., 1995.

Тороп П. X. Перевоплощение персонажей в романе Достоевского «Преступление и наказание» // Тр. по знаковым системам. Тарту, 1988. С. 85—96 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; вып. 831).

Тургенев И. С. Собр. соч.: В 12 т. М., 1975—1979.

Тюпа В. И. Аналитика художественности: Введение в литературоведческий анализ. М., 2001.

Тюпа В. И. Художественность чеховского рассказа. М., 1989.

Физиология Петербурга. М., 1984.

Флоровский Г., прот. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991.

Фохт У. Пути развития реализма. М., 1963.

Фридендер Г. М. Поэтика русского реализма: Очерки о русском реализме XIX века. Л., 1971.

Фуко М. Археология знания. Киев, 1996.

Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. СПб., 1994.

Хайдеггер М. Время и бытие: Ст. и выступления: Пер. с нем. М., 1993.

Хансен-Лёве Оге. Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст: Сб. ст. / Под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 229—267.

Хвалько И. А. Тема телесности в мотивной структуре поздних произведений Л. Толстого // Дергачевские чтения — 2000: Русская литература: национальное развитие и региональные особенности: Материалы междунар. науч. конф.: В 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2001. С. 239—244.

Хестанов Р. Александр Герцен: импровизация против доктрины. М., 2001.

Хомяков М. Б. Парадигмы христианской этики // Изв. Урал. гос. ун-та. 1998. № 8. С. 3—11.

Хоружий С. С. Неотменимый антропоконтур 1: Контуры До-Кантова Человека // Вопр. философии. 2005. № 1. С. 52—63.

Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе. М., 1965.

Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974—1983.

- Чеховские чтения в Оттаве: Сб. ст. Тверь; Оттава, 2006.
- Чижевский Д.* К проблеме двойника: (Из книги о формализме в этике) // О Достоевском: Сб. ст. / Под ред. А. Л. Бема. Прага, 1929. С. 9—38.
- Чижевский Д.* Что такое реализм? // Новый журнал. Нью-Йорк, 1964. Кн. 75. С. 131—147.
- Чижевский Д. И.* Гегель в России. Париж, 1939.
- Шатин Ю. В.* Жанрообразовательные процессы и художественная целостность текста в русской литературе XIX века: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. М., 1992.
- Шестов Л.* Соч.: В 2 т. М., 1993а.
- Шестов Л.* Избр. соч. М., 1993б.
- Шестов Л.* Творчество из ничего (А. П. Чехов) // Шестов Л. Собр. соч. Т. 5: Начала и концы. СПб., б. г. С. 1—68.
- Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998.
- Шпет Г.* Философское мировоззрение Герцена. Пг., 1921.
- Щенников Г. К.* Русский человек глазами первых писателей-реалистов // Филол. класс. 2005. № 13. С. 8—14.
- Щенников Г. К.* Художественный метод и эстетический идеал // Рус. лит. 1870—1890 годов. Вып. 12. Свердловск, 1979. С. 5—39.
- Щенников Г. К.* Целостность Достоевского. Екатеринбург, 2001.
- Щенников Г. К., Щенникова Л. П.* История русской литературы XIX века (70—90-е годы): Учеб. пособие. М., 2005.
- Эйхенбаум Б.* О прозе. О поэзии. Л., 1986.
- Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987.
- Эко У.* Имя Розы: Роман. М., 1989.
- Энгельгардт Б. М.* Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский: Ст. и материалы. Сб. 2 / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л., 1924. С. 71—105.
- Яacobсон Р.* Два аспекта языка и два типа апофатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110—132.
- Яacobсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
- Ямпольский М.* Наблюдатель: Очерки истории видения. М., 2000.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Реализм: абстракция или реальность? | 7 |
| Глава 2. 1840-е гг. в истории реализма XIX в.: новая дискурсная формация литературы | 15 |
| Глава 3. Реалистическое письмо 1840-х гг. | 24 |
| Глава 4. Антропологическая модель реализма и его этические посылки | 40 |
| Глава 5. Начало перемен: литературная ситуация 1860-х гг. | 54 |
| Глава 6. Плеяда шестидесятников | 60 |
| Глава 7. 1870-е гг. в развитии русского реализма. Творчество Ф. М. Достоевского | 73 |
| Глава 8. Мир и миры Л. Н. Толстого | 86 |
| Глава 9. На пороге столетий: А. П. Чехов | 96 |
| Заключение | 113 |
| Список цитируемой и рекомендуемой литературы | 117 |

Учебное издание

Созина Елена Константиновна

ЭВОЛЮЦИЯ РУССКОГО РЕАЛИЗМА XIX в.: СЕМИОТИКА И ПОЭТИКА

Учебное пособие

| | |
|----------------------|-----------------|
| Редактор и корректор | Р. Н. Кислых |
| Компьютерная верстка | Н. В. Комардина |

Оригинал-макет подготовлен
редакционно-издательским отделом университета

План выпуска 2006 г., поз. 127. Подписано в печать 07.06.2006.
Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times.
Уч.-изд. л. 6,9. Усл. печ. л. 7,2. Тираж 300 экз. Заказ /...../ .

Издательство Уральского университета. 620083, Екатеринбург, пр. Ленина, 51.

Отпечатано в ИПЦ «Издательство УрГУ». 620083, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.