

Предисловие

Гарвардский университет

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

Я начинал свое университетское обучение с математики и к изучению русского языка первоначально обратился для того, чтобы читать математические трактаты. Однако американская система высшего образования позволяет легко менять специализации, а русская литература, культура и история вскоре показались мне гораздо интереснее математики. В то время — в начале 1960-х годов — русская культура, несмотря на холодную войну, пользовалась огромным авторитетом в Соединенных Штатах. Романы Набокова, Солженицына и Пастернака становились бестселлерами. Самая оживленная литературная полемика в Америке велась между Набоковым и Эдмундом Уилсоном относительно переводов «Евгения Онегина». Самым успешным балетмейстером-новатором был Джордж Баланчин, который перенес в Новый Свет традиции воспитавшей его петербургской балетной школы. Уроженец Ораниенбаума Игорь Стравинский считался ведущим американским композитором в сфере клас-

сической музыки. Современное искусство невозможно было представить без вклада Казимира Малевича, Василия Кандинского и Марка Шагала (последний из них в 1960-е годы еще здравствовал, был бодр и много работал).

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

В послесталинское время начались академические обмены между СССР и западными странами, что дало молодым ученым моего поколения возможность работать в советских архивах

и консультироваться с ведущими учеными, в том числе с такими, как Лидия Яковлевна Гинзбург, которая сформировалась как ученый в плодотворной научной и литературной атмосфере 1920-х годов. Как и другие участники этих академических обменов, я вскоре осознал, что под видимой ровной поверхностью «эпохи застоя» протекает живая — хотя и неофициальная и потому часто лишенная возможности публикаций — литературная жизнь. Как и некоторые из наших советских коллег, мы изучали литературу и литературную теорию неформально, в «кухонных беседах», характерных для этого культурного андеграунда.

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

Понятие «идеология» иногда используют для обозначения мировоззрения или философии, а иногда — тактики, которая фальсифицирует историю и материальные условия жизни для того, чтобы поддержать и легитимировать интересы доминирующей в обществе социальной группы. Я пользуюсь этим термином в значении, которое отстоит от обеих этих крайностей, хотя в некоторых случаях может приближаться к значению одного из них. В этой книге идеология составляет ряд практик, ориентацию в мире, приводящую к тому миропониманию, которое мы осмысляем как «здоровый смысл», и направляющую движение отдельной личности в рамках такого миропонимания.

В этом смысле идеология помогает людям понимать самих себя и других, признавать одних членов общества близкими себе, отвергать других, а также делать стилистический выбор. Примером могут служить ценности, идеи и образцы поведения образованного европеизированного дворянства, становлению самосознания которого способствовали такие писатели начала XIX века, как Николай Карамзин, Александр Пушкин, а также — в коммерчески успешных периодических изданиях — Осип Сенковский и Фаддей Булгарин.

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

жизни» (знаменитое определение Белинского), однако этот роман несомненно содержит критику русской литературной и культурной жизни. «Мертвые души» Гоголя, напротив, исследуют доступные русскому писателю ограниченные материальные и институциональные возможности. Достоевский и Салтыков-Щедрин, каждый по-своему, создавали великую художественную прозу на границе между искусством и публицистикой, используя ресурсы толстых журналов и превращая последние в наиболее мощный культурный институт в России середины XIX столетия. Позднее Чехов и Толстой будут создавать произведения искусства для новых читательских аудиторий в новых средствах информации — газетах и дешевых изданиях, предназначенных для недавно обучившегося грамоте массового читателя.

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

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

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

Кембридж, Массачусетс
Ноябрь 2019 г.

Русский контрапункт в истории романа¹

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

Л. Н. Толстой. Несколько слов
по поводу книги «Война и мир»

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

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

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

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

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

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

Важнейшими понятиями здесь становятся реализм, духовность, сочувствие, отличие от Запада, искренность (проявляющаяся, в частности, в предполагаемом отсутствии «вкуса» и «метода») и нежелание создавать просто «литературу», когда необходимо служить справедливости и возможно провозглашать великие истины. Влиятельные западные критики и литературоведы по-разному вторили этой характеристике. Эрик Ауэрбах в «Мимесисе», Гарри Левин в «Воротах из рога», Дьёрдь Лукач в «Теории романа» (достаточно привести эти три примера) обращались к великим русским писателям, находя у них, соответственно, «непредвзятую, безграничную широту и особую страстность», «противоядие... против смертоносных эпидемий, опустошающих человеческий дух» и возможность ухода от «века полнейшей греховности» [Ауэрбах 1976: 513; Levin 1966: 39; Lukács 1971: 153]. В каждом из этих авторитетных высказы-

ваний подчеркивается то или иное отсутствие: буржуазности западного романа, скученности западного общества, условностей, принятых в западной литературе.

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

Парадоксальная неспособность европейских критиков и литературоведов осознать, что «инаковость» русской литературы есть в большой степени их собственное литературное прошлое, — это всего лишь один из ряда парадоксов, которые становятся очевидны при внимательном изучении русских писателей, читателей, критиков, издателей и цензоров. В этой статье я постараюсь показать, что именно институциональные обстоятельства бытования русского романа отличают его, например, от английского, французского или американского романа того же времени. Под «институциональными» я имею в виду роли

и прецеденты, имевшие значение для существования и развития русской художественной литературы. В оригинальном названии этой работы («The Ruse of the Russian Novel») я выбрал слово «ruse» (уловка, хитрость) вместо обычного «rise» (подъем, расцвет), чтобы подчеркнуть непрочность русской литературной жизни, которая тем не менее привела к появлению ряда романов, сумевших произвести неизгладимое впечатление в России и за рубежом как на писателей, так и на читателей.

Рассматриваемый временной отрезок начинается с публикации романа в стихах «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, печатавшегося отдельными выпусками в 1825–1832 годах, и заканчивается публикацией «Братьев Карамазовых» Ф. М. Достоевского, выходившего по частям в журнале в 1879–1880 годах. Начальные и конечные точки определяют историю интересующего нас явления; почему же выбраны именно эти рамки? Начнем с того, что именно данный промежуток времени охватывает канонические романы, которые до сего дня присутствуют в школьной программе и которые уже на рубеже XIX–XX веков стали признанной классикой русской литературы. Как раз в это время церковь, государство и интеллигенция боролись за право определять, каким именно образом Россия будет учиться грамоте: ведь при переписи 1897 года выяснилось, что только 21 % населения империи умеет читать [Brooks 1985: 3; Brooks 1981: 315–334]. Разумеется, романы в России писали и до 1825 года, однако имена ранних романистов сейчас остались в основном только в памяти филологов-эрудитов. Федор Эмин (1735?–1770), Михаил Чулков (1743?–1792) и Матвей Комаров (1730?–1812) были авторами приключенческих, эпистолярных и плутовских романов. Вопросительный знак, стоящий после дат их рождений, свидетельствует об их темном происхождении и о второстепенных ролях, которые они играли на литературной сцене в век господства имперского покровительства и привнесенной из Западной Европы литературы. Из них троих только Комаров сохранил некоторое значение до XX века: его «Повесть о приключениях английского милорда Георга» (1782) охотно приобретали торговцы лубочными изданиями, и эта книга получила

широкое распространение — правда, только в совершенно чуждой художественной литературе среде. Впоследствии комаровская история о том, как герой воссоединился с «бранденбургской маркграфиней Фридерикой-Луизой» оказалась, как и следовало ожидать, несовместима с догмами марксизма-ленинизма и с приходом советской власти исчезла с книжных прилавков [Шкловский 1929]².

Авторы, читатели, цензоры, критики

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

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

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

эпоху автор авантюрных романов Фаддей Булгарин (1789–1859), получал больше дохода от редактирования периодических изданий, чем от собственных сочинений.

Ближе к концу рассматриваемого периода, в 1876 году, радикальный публицист С. С. Шашков детально исследовал вопрос о литературном труде в России. В своей работе он утверждал, что в стране полным ходом идет процесс профессионализации литературы — как в смысле ее превращения в постоянное занятие, так и в финансовом отношении. Однако увеличение числа литераторов привело к снижению гонорарных ставок. Литературные гонорары не поспевали за инфляцией, и только немногие писатели с высоким и средним доходом поднимались над уровнем выживания (две тысячи рублей в год для семейных людей) [Шашков 1876: 3–48]. Третий (этический) смысл «профессионализации», по мнению Шашкова, в русском литературном сообществе, к сожалению, отсутствовал. Он припоминает трогательные истории о писателях, которых обманывали издатели, и о писателях, которые жили в бедности и не получали никакой помощи от своих коллег. Шашков мог бы добавить к этому истории и о том, как писатели обманывали издателей — например, забирая вперед авансы и не выполняя оговоренной работы.

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

Следующий шаг в направлении профессионализации писательства также был сделан с участием великих русских романистов. Литератор Александр Дружинин (1824–1864), узнав, что

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

Однако, несмотря на значимость этих двух событий, профессиональный статус русского писателя в XIX веке оставался шатким. Издатели и литераторы соперничали за немногочисленных читателей, а щедрые гонорары, платившиеся лучшим и наиболее популярным авторам, часто шли во вред начинающим талантам. Литературный гонорар, вошедший в обиход в 1820-е годы (однако получивший распространение только в 1840-е), выплачивался за печатный лист — число знаков, умещавшихся на одной стороне большого типографского бумажного листа. За печатный лист платили от 500 рублей (ставка Льва Толстого) до нескольких рублей (ставка переводчиков европейских романов). О высоких гонорарах обычно становилось известно публике, и романисты (подобно современным спортсменам) приравнивали ставку гонорара к общественному признанию. Достоевский, который был в наибольшей степени «профессионалом» среди писателей, отличался особой чувствительностью к подобным градациям. Его гонорары в 1860–1870-е годы колебались от 150 до 300 рублей за печатный лист: больше, чем у Тургенева, но меньше, чем у Толстого, и приблизительно на одном уровне с Салтыковым-Щедриним, Гончаровым, Надеждой Хвощинской (наиболее известной женщиной-писательницей того времени;

1824–1889) и Алексеем Писемским (1821–1881). Публикация «Подростка» Достоевского в 1875 году хорошо иллюстрирует эти вопросы. Писатель дал согласие на публикацию романа по частям в «Отечественных записках» в обмен на щедрый аванс и гонорар в 250 рублей за лист. «Русский вестник», где Достоевский обычно печатался, в это же время заключил договор с Толстым на издание «Анны Карениной» по ставке 500 рублей за лист. Однако «Русский вестник», не желая терять ценного сотрудника, вскоре предложил Достоевскому компромисс, который, впрочем, вряд ли польстил его писательскому самолюбию: он мог получить дополнительную плату за новый роман при условии хранить об этом молчание, чтобы другие литераторы не запросили более высоких ставок. Достоевский резко отверг это предложение и вернулся в катковский журнал уже только для публикации романа «Братья Карамазовы», за который получал 300 рублей за лист [Рейтблат 2009: 83–100]³.

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

С формальной точки зрения это означает, что русские романисты не могли набрать тот творческий темп, которым отличались их современники в Европе. Только тургеневские романы

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

схожи с теми масштабными проектами, которые осуществляли Бальзак, Золя или Тrollop, выпуская серии взаимосвязанных романов. В случае Тургенева это была беллетризованная история интеллигенции середины века, начиная с гегельянцев 1840-х и далее к нигилистам 1860-х и народникам 1870-х годов. Хотя романы Тургенева похожи друг на друга принципами сюжетосложения, характеристик персонажей и описаний, различия здесь более существенны, чем сходства, поскольку каждое из этих произведений открывает нечто новое в области формы и демонстрирует новые возможности жанра.

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

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

Другие институциональные факторы литературного процесса оставались в России столь же нестабильными, в особенности роль читающей публики. Растущая коммерциализация русской литературы начала приводить к тому «безжалостному разводу» читателя и писателя, который Ролан Барт считал характерной чертой современной литературы, и уже в 1835 году Гоголь зада-

вался вопросом: «На какой степени образования стоит русская публика и что такое русская публика?» [Гоголь 1937–1952: VIII: 172]. О публике, читавшей художественную литературу, мы можем сказать, что она была невелика, если судить по тиражам отдельных изданий (на протяжении всего обсуждаемого периода они обычно не превышали 1200–2000 экземпляров) и по ограниченному числу подписчиков толстых журналов, в которых печаталась художественная литература (в редких случаях больше 8000, в то время как — если верить Достоевскому — при тираже менее 2500 экземпляров журнал прогорал). Ежегодные отчеты Императорской Публичной библиотеки предоставляют информацию о ее посетителях. Мы можем судить о социальном статусе и благосостоянии читателей по высоким ценам на книги и на подписку в тех библиотеках, где можно было брать книги на дом (наиболее известная из них, библиотека А. Ф. Смирдина, брала 50 рублей в год, что составляло примерно 5 % годового жалования чиновника средней руки). Случается, что в архивах обнаруживается дневник или переписка, свидетельствующие о читательских привычках современников наших романистов, но такие документы чрезвычайно редки. Один из наиболее ярких примеров такого рода — дневник князя В. Н. Голицына (1847–1932), где нашла отражение реакция этого чиновника (преимущественно по моральным и социальным вопросам) на фрагменты романа «Анна Каренина» по мере их появления в журнале «Русский вестник». Эти записи показывают среди прочего, насколько серьезно адюльтер Анны (и толстовский «реализм» в его изображении) нарушал литературные приличия своего времени [Голицын 1875–1877]. Современники обращались к известным писателям за личным советом, что указывает на внеэстетическую роль художественной литературы в трактовке социальных и психологических проблем, однако читательские письма, многие из которых сохранились в российских архивах, мало говорят о том, как именно происходил сам процесс чтения текущей художественной литературы.

Два специфических типа читателей — цензоры и критики, — напротив, оставили массу материала, по которому можно судить

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

Правительство жило в постоянном страхе перед теми качествами печатного слова, которые император Александр II задолго до Мишеля Фуко называл неуправляемостью и крайностями⁴. Но оно жило также и надеждой на то, что печатное слово начнет служить его целям, пропагандируя официальную доктрину «православия, самодержавия и народности». Предпринимая дополнительные меры по сдерживанию печати и пытаясь приручить этих рыскающих в поисках добычи словесных чудовищ, правительство вредило профессионализации литературы гораздо больше, чем цензура. К примеру, в 1750–1854 годы частные

⁴ См. об этом [Ruud 1986: 186].

типографии то разрешались, то запрещались, то снова разрешались; двусмысленные пассажи в текстах сначала трактовались не в пользу автора, потом пропускались, потом де-факто снова прочитывались не в его пользу; ввоз иностранных книг сначала запрещался, потом сделался свободным, потом был резко сокращен. Осуществлявшие цензуру ведомства множились, и часто их решения противоречили друг другу; к концу описываемого периода их насчитывалось не менее двенадцати. Однако этот неблагоприятный и быстро меняющийся политический климат не был сам по себе главной проблемой, с которой сталкивались писатели, читатели и издатели. Законы, как бы быстро они ни менялись, позволяли писателям, издателям и цензорам предугадывать последствия своих действий. Некоторые из законов могли быть даже благотворными: закон об авторском праве 1828 года, например, давал российскому автору права, которые превращали сочинительство в устойчивое в финансовом отношении занятие. Однако главной проблемой для литераторов была непредсказуемость и случайность решений правительства, «защитный» характер действий всех представителей власти, от императора до любого департаментского чиновника. Цензор Никитенко — сам критик и издатель — имел все основания сетовать на то, что «на земле русской нет и тени законности» [Никитенко 1955: 95].

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

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

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru