

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

Вожик Екатерина Игоревна

**Русский фельетон 1840–1860-х годов:
повествовательная форма и социокультурное значение**

Специальность 5.9.1 — Русская литература и литературы народов Российской Федерации

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук
Балакин Алексей Юрьевич

Санкт-Петербург
2025

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теории фельетона	16
1. 1. Происхождение, поэтика, жанровые референции	16
1. 2. Теоретическое моделирование	24
Глава 2. Содержание фельетона	41
2. 1. Наличествующее содержание: фельетоны Нового Поэта 1840–1860-х гг.	41
2. 2. Отсутствующее содержание: театральный фельетон начала 1840-х гг.	60
Глава 3. Повествовательная форма фельетона	68
3. 1. Пространство литературы и общественной мысли в фельетонах «Современника»	68
3. 2. «Субъективный фельетонизм» в творчестве Н. А. Добролюбова.....	84
Глава 4. Прагматика фельетона	98
4. 1. Фельетон как способ вхождения в журнально-критическое поле: случай Н. В. Кукольника.....	98
4. 2. Фельетон как способ познания и объяснения действительности: случай В. А. Слепцова	111
Глава 5. «Фельетон» в ряду других эстетических понятий	127
5. 1. «Фламандство».....	128
5. 2. «Дагерротипизм»	143
Заключение	159
Список литературы	162
Список иллюстративного материала.....	185

Введение

Я — фельетонная букашка,
Ищу посильного труда.
Я, как ходячая бумажка,
Поистрепался, господа...
<...>
Но скоро я стихи оставил,
Поняв, что лучший на земле
Тот род, который так прославил
Булгарин в «Северной пчеле»¹.

Н. А. Некрасов

Ни один жанр литературы не удостоивался такого количества презрительных, насмешливых, гневных или, в лучшем случае, сдержанных слов, как фельетон, — снискавший себе неприятелей как среди литературных критиков XIX в., так и у исследователей, обращавшихся к этому жанру десятилетия спустя. «Винегрет», «ералаш», «тутти-фрутти» — лишь малая часть тех ярких определений, которые в разное время прилагались к фельетону². Фельетонная «всеядность», «вздорность», «болтливость» нередко выступала свидетельством вторичности, заурядности этого жанра и становилась основанием для противопоставления его литературе и того рода искусству, что, по выражению В. Г. Белинского, отличается «презрением к гривенникам»³. Как Аполлону Бельведерскому приписывалась величественность, Квазимодо — уродство, а Вольтеру — ум, так за русским фельетонистом закреплялись такие качества, как глупость и пошлость⁴.

В фельетоне одного из номеров «Репертуара русского и пантеона иностранных театров» за 1843 г. была помещена стихотворная миниатюра «Дуэль Дюма и Жанена» — на французском языке и в переводе В. С. Межевича. В то время как в оригинальном тексте творчество двух

¹ Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1981. Т. 2. С. 217.

² Определения из анонимных обзоров современной литературы, публиковавшихся «Литературной газетой» в 1847 г. «Тутти-фрутти» — название серии фельетонов Ф. В. Булгарина ([Булгарин Ф. В.] Tutti frutti (Письмо Ф. Б. к Н. И. Гречу, за границу) // Северная пчела. 1843. № 132–134, 150, 151).

³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 11. С. 172.

⁴ «Будьте вы хороши и величественны, как Аполлон Бельведерский, или уродливы, как Квазимодо, умны и остроумны, как Вольтер, или глупы и пошлы, как русский фельетонист, — <...> все равно: вас никто не заметит» [Панаев И. И., Штрэндман Р. Р.] Современные заметки // Современник. 1847. № 3. Отд. IV. С. 65.

крупнейших французских фельетонистов вредит одним только читателям, у Межевича жертвой спора Дюма и Жанена является сама Литература:

Ah! dans ton feuilleton, gros Jules J<anin>, tu m'abimes...
 Allons, vite au combat!.. — Nous? Si donc... Entre auteurs?..
 Et puis n'avons nous pas fait assez de victimes?
 — Des victimes? Qui donc?.. — Eh, parbleu, *nos lecteurs!*
 А, толстый Жюль Жанен, ты стал меня ругать!..
 Я проучу тебя!.. Скорее, в позитуру!..
 — Послушай, ну, к чему с тобой нам воевать?
 И так убили мы... — Кого? — ...*Литературу!*..⁵

Указания на антиэстетическое качество не только фельетонов, но вообще произведений Жюль Жанена нередко возникают в критике 1830–1840-х гг. — и находят соответствие в сочинениях самого литератора, дерзко манифестирующего свое литературное кредо: «Беспощадный мой анализ проникал везде и всюду, дерзко срывая старательно сшитые одежды, развязывая все шнурки, обнажая далеко запрятанные увечья, и я злорадно убеждался в том, что в области прекрасного имеется великое множество исключений»⁶. «Причина деморализации» — определит фельетон в «Лексиконе прописных истин» Г. Флобер⁷.

Классическая литература дает множество примеров неприятия такого рода установки на «безнравственное» «разъятие» действительности. Именно фельетон, написанный месье Жюлем, «неблаговидной наружности господином, с скандальной репутацией, наглым и низким», нарушает мирное течение жизни Федора Ивановича Лаврецкого, сообщая ему подробности о мнимой смерти его жены⁸. Насмешка бойкого фельетониста подводит неутешительный итог научной карьере Сергея Ивановича Кознышева, чей монументальный труд об основах

⁵ *Межевич [В. С.]* Фельетон // Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Т. IV. Кн. 11. С. XIX. Здесь же см. описание карикатуры, к которой приложено стихотворение: «Дюма вышел на бой вооруженный с ног до головы, armé jusqu'aux dents [до зубов — франц.]; Жанен — совершенно безоружный, с одним пером, висящим вместо сабли. Первый держит в руках газету “La Presse”, в которой напечатан его ответ Жюль Жанену; у другого из кармана выказывается “Journal des débats”, которого он сотрудник. В стороне видите вы аптеку, с усыпляющими лекарствами, составленными из новейших драм французского театра».

⁶ *Жанен Ж.* Мертвый осел и гильотинированная женщина. М.: Наука, 1996. С. 51. (Серия «Литературные памятники»).

⁷ *Флобер Г.* Лексикон прописных истин / Пер. Т. Ириновой // Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин. М.: Художественная литература, 1989. С. 381–412.

⁸ *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1981. Т. 6. С. 50–51.

европейской государственности не находит отклика в ученом сообществе. «И все это было так остроумно, — замечает Толстой об этом фельетоне, — что Сергей Иванович и сам бы не отказался от такого остроумия; но это-то и было ужасно»⁹.

Литература исследовательская — в том ее изводе, что находился в согласии с официальной идеологией эпохи, — демонстрирует ту же логику. Реже всего, как кажется, получали справедливую оценку фельетоны А. В. Дружинина. Например, Н. Н. Скатов утверждал, что для них характерны «банальность развлекательных водеvilных сюжетцев и плоское их изложение с претензиями на юмор при полном его отсутствии»¹⁰. В. Е. Евгеньев-Максимов давал фельетонам Дружинина еще более хлесткую характеристику, называя их «рядом пустоватых и пошловатых, правда, не без претензии на юмор, фельетонов, посвященных описанию походов праздных чудаков, ходящих по Петербургу покупать вещи, отыскивать попутчиков и гувернанток и т. д. по объявлениям полицейской газеты и беспрестанно натякающихся на эксцентричные и забавные сцены»¹¹. Наконец, Б. Ф. Егоров сдержанно характеризовал фельетоны Дружинина как умеренные, «дендистские» и, подводя итог своим размышлениям, писал, что они не сыграли сколько-нибудь значимой роли в истории «Современника»¹².

Вероятно, эта риторика, вызывающая недоумение у современного читателя, объясняется тем, что фельетон долгое время — дольше, чем другие литературные жанры, — был предметом описания литературной критики, а не науки о литературе. Национальные истории литературы осмыслили крупные жанровые формы или творчество авторов, повлиявших на формирование литературного языка. Фельетон же многие годы оценивался исключительно в эстетических категориях и удостоивался суждений, имеющих субъективно-оценочный характер. Хотя современное литературоведение избегает такого рода оценок, до сих пор не предпринято и комплексное осмысление фельетона как *самостоятельного* жанра или жанровой формы, подразумевающее обращение не только к его содержанию или формальным особенностям, но и к его прагматике, к социальным, культурным и, наконец, политическим функциям. В фокус внимания разных исследователей фельетоны нередко попадали в связи с решением проблем, напрямую жанра фельетона не касающихся (эстетические установки того или иного автора, издательские стратегии редакторов и журналистов, вопросы стиля и т. д.).

⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 19. С. 351.

¹⁰ Скатов Н. Н. А. В. Дружинин — литературный критик // Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 9.

¹¹ Евгеньев-Максимов В. Е. «Современник» в 40–50-х гг.: От Белинского до Чернышевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 237.

¹² Егоров Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. С. 55.

Актуальность избранной темы определяется тем, что важную роль в становлении литературного языка XIX в. сыграла вовсе не художественная литература, а журналистика (*газетно- или журнально-публицистический стиль* в терминологии В. В. Виноградова), влияние которой особенно ощутимо начиная с 1830-х гг.¹³ В сущности, именно об этом пишет Д. И. Писарев в известной статье «Цветы невинного юмора» (1864): «...беллетристика сама начала утрачивать свое исключительное господство в литературе; первый удар нанес этому господству Белинский; глядя на него, Русь православная начала понимать, что можно быть знаменитым писателем, не сочинивши ни поэмы, ни романа, ни драмы»¹⁴.

По тому, как меняется фельетон, один из главных журналистских жанров, хорошо видно, какие трансформации претерпевает русскоязычная проза на протяжении трех десятилетий, как оформляются и сменяют друг друга разные литературные тенденции. Было бы преувеличением утверждать, что фельетон имел определяющее значение для развития прозаического языка, — вместо этого мы предлагаем пересмотреть устаревшее представление о фельетоне и обнаружить в его истории процессы, однопорядковые тем, что знакомы нам по истории «большой» литературы.

Нам представляется, что именно 1840–1860-е гг. отмечены наиболее значимыми трансформациями жанра фельетона. На эти годы пришлись важнейшие события в литературной, социальной, политической жизни Российской империи, тесно между собой связанные.

Воспринятый у европейской литературы и утвердившийся в отечественной журналистике в 1830-е гг., русский фельетон начинает приобретать отличительное качество к началу 1840-х гг. — в связи с усиливающимся влиянием жанра «физиологического» очерка и идей, традиционно соотносимых с деятелями т. н. «натуральной» школы. Выход в свет «Физиологии Петербурга» (1845) и «Петербургского сборника» (1846) маркируют начало нового периода в развитии литературы. В составе «Физиологии...» появляется очерк И. И. Панаева «Петербургский фельетонист», где автор характеризует фельетониста как тип современной петербургской жизни, вписывающийся в ряд других общественных типов, которые изображались в физиологических очерках 1840-х гг. Литераторство и, в частности, журналистская деятельность представлены здесь как образ жизни, как организующий ее принцип. Несколькими годами ранее, в 1843 г., Белинский, обзвывая литературу прошедшего года, выскажет распространенное убеждение многих современных ему литераторов: «...кто настроил десяток фельетонов — тот уже знаменитый литератор»¹⁵.

¹³ Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. М.: Высшая школа, 1982. 529 с.

¹⁴ Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2002. Т. 5. С. 352.

¹⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 72.

«Застойные» 1850-е гг., на которые отчасти пришлись «мрачное» семилетие и Крымская война, отмечены кризисом художественной формы и, на фоне этого, необычайной популярностью документальной прозы и фельетона. В это время увеличивается количество цензурных ведомств, а в 1848 г. создается новый цензурный орган — так называемый Бутурлинский комитет, печально известный своей репрессивной деятельностью¹⁶. Из-за этого прямое высказывание на злободневные темы становится невозможным, а потому, как кажется, вполне естественно отказывать литературе этой эпохи в общественной значимости, а фельетонам — в способности сформулировать и внятно выразить позицию «усредненного» литератора, если бы таковой вообще существовал.

Вместе с тем в эту эпоху распространяется представление об общественной пользе литературы, о социальной значимости работы литератора. Об этом свидетельствует, например, учреждение в 1856 г. Уваровской премии за лучшие исторические и драматические произведения, а также возникновение в 1859 г. Литературного фонда («Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым»)¹⁷. В это же время власть активно сотрудничает с литераторами. Так, в 1855 г. великий князь Константин Николаевич организует «литературную экспедицию», в которой принимают участие А. Ф. Писемский, А. Н. Островский, А. А. Потехин, Г. П. Данилевский и другие литераторы, привлечение которых, как показывает А. В. Вдовин, должно было создать пространство общественного мнения¹⁸. Еще раньше, в 1852–1854 гг., состоялась известная дипломатическая экспедиция к берегам Японии с участием И. А. Гончарова, который был выбран на роль секретаря миссии среди других писателей. В фельетонах, создававшихся в эту эпоху, как покажет дальнейшее повествование, также происходили важные перемены, готовившие дальнейшую политизацию русской журналистики.

Дружинин, в 1850 г. составляя шуточную периодизацию литературы, называл главным жанром современности именно фельетон; особо он отмечал ключевую роль этого жанра в формировании стиля эпохи: «Фельетон есть хорошая вещь. Если б наш век не выдумал ничего кроме фельетона, он все-таки не мог бы считаться бесполезным веком. Знаете ли, мне по временам кажется, что скоро все писатели в мире не будут ничего писать, кроме фельетонов.

¹⁶ См.: Лемке М. К. Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова, 1904. С. 183–254.

¹⁷ См.: Зубков К. Ю. Сценарии перемен: Уваровская награда и эволюция русской драматургии в эпоху Александра II. М.: Новое литературное обозрение, 2021; Макеев М. С. Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым: от «чистого искусства» к реалиям литературной жизни // Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 275–293.

¹⁸ Вдовин А. В. Литераторы в роли ориенталистов на службе у империи: случай А. Ф. Писемского // «Идеологическая география» Российской империи: пространство, границы, обитатели: Коллективная монография. Тарту: University of Tartu, 2012. С. 109–124.

Заметьте, как упрощается словесность, как исчезают хитросплетенные разделения литературных произведений, как явственно простота и краткость берут верх над велеречием и запутанностью. Род человеческий в словесности стремится к одной только цели — к простоте, всякое отклонение от нее отталкивая от себя как можно далее»¹⁹.

Пореформенная эпоха с ее устремлением к радикальному обновлению, носившему, как показывает И. Паперно, характер символического²⁰, дает новый толчок развитию жанра. Со второй половины 1850-х гг. в литературном сообществе утверждается представление о необходимости и — главное — возможности осуществления перемен. А. Я. Панаева писала: «После Крымской войны печатное слово получило вес в обществе; все сознавали, что необходим прогресс во всем, и с жадностью набросились на чтение журналов, которые, по возможности, обсуждали реформы, предпринимаемые в России»²¹. Перемены действительно происходили: по данным К. К. Арсеньева, в последние десять лет царствования Николая I был разрешен выход в свет шести газет и девятнадцати журналов, а в первые десять лет царствования Александра II — уже шестидесяти шести газет и ста пятидесяти журналов²². Фельетон как главный журнальный жанр и неременная принадлежность всякого печатного издания, вне всякого сомнения, выходил в эту эпоху на авансцену, а перед его авторами возникала необходимость радикального пересмотра привычных способов письма. Шестидесятые в сознании многих современников закончились в 1866 г., после покушения на Александра II и последовавших за этим репрессий. Конец 1860-х гг. открывает новую главу в истории фельетона.

История фельетона нелинейна и хорошо демонстрирует непродуктивность прогрессистского исторического нарратива, в соответствии с которым литература — и фельетон — якобы постепенно приобретают все большую независимость от государства, чтобы наконец вовсе от него отделиться, или, например, с течением времени получают способность отвечать культурному запросу «русского общества». Вместе с тем история фельетона образуется усилиями авторов, которые работали в очень несходной манере, имели диаметрально противоположные эстетические, идеологические, стратегические установки и должны были приспособливаться к разным историческим обстоятельствам. Нам представляется, что подобное «осюжетивание» истории развития жанра — и вообще убеждение в том, что эта история существует в единственном числе, — неизбежно приводит к упрощению представления о ней.

¹⁹ [Дружинин А. В.] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1850. № 2. Отд. VI. С. 1.

²⁰ Paperno I. The Liberation of the Serfs as a Cultural Symbol // The Russian Review. 1991. Vol. 50. № 4. P. 417–436.

²¹ Панаева А. Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 233.

²² Арсеньев К. К. Законодательство о печати. СПб.: П. П. Гершунин и К°, 1903. С. 5–6.

Не стремясь описать фельетон в целокупности его вариантов, мы полагаем непродуктивным и описание этих вариантов по отдельности. Именно поэтому выбор произведений для анализа неизбежно носит характер случайного — однако эта случайность, как кажется, отвечает одному из главных структурных признаков фельетона.

Пользуясь термином Р. Барта, мы могли бы назвать рассматриваемых в этой работе авторов не писателями, но *пишущими*: такие авторы, как Н. В. Кукольник, И. И. Панаев, А. В. Дружинин, Н. А. Добролюбов, Н. Г. Чернышевский, В. А. Слепцов, остались в истории литературы в первую очередь как яркие смыслопроизводящие личности. Возможно, именно поэтому они — едва ли не чаще, чем писатели «первого ряда», — получали яркую идеологическую, ангажированную оценку, которая сегодня требует пересмотра. В нашей работе мы, сознавая невозможность создания масштабной, внутренне непротиворечивой истории фельетона, предпринимаем попытку анализа отдельных проблем, связанных с эволюцией этого жанра, — неизбежно обращаясь к творчеству отдельно взятых авторов. Мы остановимся на отдельных «фельетонных» сюжетах, демонстрируя обусловленность их тем или иным контекстом: например, контекстом того или иного издания, контекстом творчества того или иного автора или социально-политическим контекстом той или иной эпохи.

Вместе с тем, задавшись целью обозначить общий вектор развития фельетона, мы могли бы привести его историю в параллель истории «реализма». Реалистическая эстетика оформлялась на протяжении нескольких десятилетий, начиная с 1840-е гг., когда реализм заявил о себе как интеллектуальное движение. Главный вопрос, занимавший литераторов, можно обозначить названием знаменитой диссертации Н. Г. Чернышевского: вопрос отношения искусства к действительности. Не ставя перед собой цели описать фундаментальную эпистемологическую проблему соотношения искусства и действительности, мы попробуем соотнести с этой проблематикой вектор развития фельетона. Объектом внимания окажутся не вопросы «правдоподобия» или «неправдоподобия» фельетона, а нарративная специфика и прагматика миметического письма, а также вычленяемое из фельетонного текста представление о социальном порядке (т. н. социальное воображаемое). Более подробно эти положения развиваются в главе 1.

Таким образом, *целью* диссертации является комплексное осмысление идеологии повествовательной формы фельетона, ее коммуникативной функции и социокультурного значения — на основании анализа ряда репрезентативных фельетонов 1840–1860-х гг. Достижение этой цели предполагает решение ряда частных *задач*:

- осуществить концептуализацию жанра фельетона с использованием современной литературной теории и методологических разработок, предлагаемых гуманитарными и социальными науками;

- охарактеризовать тематический репертуар ряда репрезентативных фельетонов 1840–1860-х гг. и выявить факторы, оказывающие на него влияние;
- описать дифференциальные признаки повествовательной формы фельетона, продуктивно используемые в произведениях других жанров 1840–1860-х гг.;
- выявить причины, по которым те или иные литераторы обращаются к жанру фельетона;
- проанализировать риторическое обрамление рассуждений о фельетоне в литературной критике 1840–1860-х гг. и выявить контекстуальные синонимы слова и понятия «фельетон».

Фельетон понимается нами как *жанр* и как *совокупность текстов*, содержащих признаки этого жанра и/или называемых фельетонами. Сведение в единый перечень жанровых характеристик фельетона, выделяемых различными исследователями, едва ли продуктивно: в попытке вывести формулу фельетона вообще, или идеального фельетона, мы рискуем упустить из виду маргинальные образцы жанра, не имеющие и половины «дифференциальных» признаков фельетона и вместе с тем все равно фельетонами являющиеся. Фельетону в значении жанра посвящены главы 2 и 4 настоящей работы.

Неоднородность этого жанрового образования ярко иллюстрируют популярные сборники «Русский фельетон» (1958) и «Русский театральный фельетон» (1991), содержащие одновременно «Наставление дяди своему племяннику» Д. И. Фонвизина и стихотворение Н. А. Некрасова «Говорун» с одной стороны и выдержки из «Почты духов» И. А. Крылова и «Сон по случаю одной комедии» Б. Н. Алмазова — с другой. Более того: несмотря на то, что фельетон с начала XIX в. успел превратиться в особый жанр, и сами литераторы, работавшие в этом жанре, не всегда проводили границу между фельетонами и другими журнальными произведениями (памфлет, очерк, дневниковые записи). Об этом, например, свидетельствует то, что фельетоны И. И. Панаева из цикла «Заметки Нового Поэта о петербургской жизни» послужили основой для более поздней книги, которой было присвоено название «Очерки из петербургской жизни» (1860).

Так или иначе, мы не ошиблись бы, сказав, что наиболее традиционный фельетон, получивший широкое распространение в описываемую нами эпоху,

- *на уровне литературного бытования*: является неотъемлемой частью газеты или журнала,
- *на уровне содержания и идеологии*: описывает жизнь крупного европейского города и/или городской образ жизни и мышления,
- *на уровне композиции*: не имеет логического завершения и потенциально может быть продолжен,
- *на уровне стиля*: содержит элементы сказовой речи, языковой игры, травестии и т. д.

«Признаемся, — пишет Г. Гессе во введении к истории «игры в бисер», — мы не в состоянии дать однозначное определение <...> “фельетонов”. Похоже, что они, как особо любимая часть материалов периодической печати, производились миллионами штук, составляли главную пищу любознательных читателей, сообщали или, вернее, “болтали” о тысячах разных предметов, и похоже, что наиболее умные фельетонисты часто потешались над собственным трудом»²³.

Признавая, вслед за Гессе, невозможность однозначно определить объект своего исследования, мы не можем не указать вместе с тем, что представление о фельетоне должно быть расширено — однако не за счет пограничных жанровых образований, к числу которых мы могли бы отнести фельетоны мод или фельетонные романы, весьма условно называемые фельетонами на основании их «сериальности» и ряда структурных особенностей. **Научная новизна** нашей работы заключается в том, что мы определяем фельетон не только как жанр, но и как *манеру письма*, проникающую в произведения других жанров и фактически размывающую и без того нестрогие жанровые границы, или *жанровый модус*, то есть комбинацию дискурсивных сигналов, которые обращают читателя к идее жанра в его классическом выражении (если таковое вообще возможно обнаружить)²⁴. Так, «фельетонные» черты оказываются присущи произведениям, имеющим фикциональную природу (художественная проза) или содержащим эстетическую программу сочинителя (критическая статья), — см. об этом в главе 3. Наконец, правомерно, на наш взгляд, говорить о фельетоне как об особом рода *оптике*, для которой характерны принципиальное неразличение «высокого» и «низкого» или находящаяся в движении и определяемая художественным пространством точка зрения субъекта повествования. О фельетоне, понимаемом таким образом, см. в главе 5.

Чтобы осмыслить феномен фельетона в подобном объеме, мы привлекаем обширный **материал** газет и литературных журналов («Современник», «Отечественные записки», «Санкт-Петербургские ведомости», «Литературная газета» и т. д.), издания, посвященные искусствам («Художественная газета», «Живописное обозрение», «Картины света» и т. д.), литературные альманахи («Дагерротип»), зарубежные периодические издания («Journal de Débats», «The Penny Magazine» и т. д.) и др. За рамками нашего исследования остаются жанр романа-фельетона, а также стихотворные фельетоны (например, публиковавшиеся на страницах «Литературного ералаша» и «Свистка», приложений к «Современнику»). Филологический анализ отдельных сюжетов базируется не только на материалах, не получавших до сих пор должного осмысления

²³ Гессе Г. Игра в бисер / Пер. С. Апта // Гессе Г. Избранное. М.: Радуга, 1984. С. 83. (Серия «Мастера современной прозы»).

²⁴ Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. С. 109.

в научной литературе, но и на архивных документах из фондов РГИА и РО ИРЛИ РАН, которые впервые вводятся нами в научный оборот.

Разнообразием содержания и повествовательных форм фельетона определяется обращение к разным, ранее не применявшимся в рамках одного исследования *методам*. Так, традиционный историко-литературный подход дополняется нами методологическими разработками, используемыми в социологии литературы, институциональной истории, истории понятий, визуальных исследованиях и количественном литературоведении. Одной из наиболее значимых в контексте этой работы методологических предпосылок мы признаем идею о соположенности друг другу литературного и внелитературного материала, закрепленную работами Л. Я. Гинзбург 1970-х гг. и позднее структуралистским подходом к культуре (Ю. М. Лотман).

Одним из *инструментов* анализа фельетонного текста является корпус публикаций журнала «Современник», опубликованный в Репозитории открытых данных по русской литературе и фольклору ИРЛИ РАН²⁵. В таблице метаданных к публикациям журнала приводятся уточненные и дополненные сведения указателя В. Э. Богграда (1959), позволяющие в автоматическом режиме производить подсчеты по различным характеристикам публикации.

В *структуре* диссертационной работы выделяются введение, пять глав, заключение, список литературы и список иллюстративного материала.

В *первой главе* поставлены и прокомментированы основные проблемы изучения поэтики и жанровой генеалогии фельетона — с привлечением наиболее актуальных теоретических моделей: теории мимесиса, теории публичной сферы, теории социального воображаемого, теории медиа и истории понятий. Постановка вопросов, касающихся теории фельетонного жанра, определяет *теоретическую значимость* нашей работы.

Во *второй главе* критически осмысляется распространенное в журнальной прозе XIX в. представление о принципиальной неопределенности содержания фельетона. В главе показано, что критический дискурс, складывающийся вокруг фельетона в 1850–1860-х гг., а также стратегии описания, к которым прибегают фельетонисты в попытке охарактеризовать отличительное качество собственных фельетонов, отстают от реальной фельетонной практики. К этому же выводу позволяет прийти и анализ содержания театральных фельетонов первой половины 1840-х гг.: привлекая материалы цензурных разбирательств вокруг отдельных фельетонных сочинений, мы стремимся продемонстрировать, что на их тематический репертуар существенное влияние оказывали и институциональные факторы.

²⁵ Вожик Е. И. Корпус публикаций журнала «Современник» (1847–1866) // Репозиторий открытых данных по русской литературе и фольклору. 2023. V1. <https://doi.org/10.31860/openlit-2023.11-C006>.

Третья глава посвящена вопросу о внутреннем устройстве фельетона и его дифференциальных признаках, которые оказываются наиболее продуктивны и используются в произведениях других жанров. Так, в главе на примере фельетонов И. И. Панаева и А. В. Дружинина показано, что в числе важнейших особенностей фельетона — особый способ описания литературного пространства. Анализ же фельетонной риторики в критических статьях Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова позволяет установить, что фельетон оказывает влияние на язык критической прозы, которая к середине XIX в. все дальше уходит от строгой жанровой и стилистической дифференциации в сторону выражения частного переживания и уникальной манеры видения.

В *четвертой главе* диссертационного исследования в фокусе внимания оказывается прагматика фельетона. Рассматривая фельетоны в составе альманаха Н. В. Кукольника «Дагерротип» (1842) и отдельные малоизученные образцы фельетонной и очерковой литературы 1860-х гг. (В. А. Слепцов), мы показываем, что литераторы обращаются к фельетонной риторике для достижения разных целей (например, в стремлении включиться в текущую журнальную полемику), а ее использование необязательно сообщает литературному произведению развлекательный характер.

В *пятой главе* речь идет о рецепции фельетона в журнальной критике, где название этого жанра нередко выступает в роли особого рода эстетической категории. С опорой на ряд критических сочинений 1840–1860-х гг. высказывается тезис о том, что у слова «фельетон» можно выявить контекстуальные синонимы («дагерротипизм», «фламандство»), которые используются разными литераторами для обозначения их позиции в споре об отношении искусства к действительности.

Итак, **ключевые положения** диссертации формулируются нами следующим образом:

1. Фельетон следует определять не только как жанр, но и как манеру письма (или жанровый модус), а также особого рода оптику.
2. Обновить язык описания фельетона и осуществить необходимую жанровую концептуализацию позволяет включение его в контекст становления «реалистического» стиля, формирования публичной сферы и капиталистической модерности, институциональной истории и истории понятий 1840–1860-х гг.
3. Критический дискурс, складывающийся вокруг фельетона в 1840–1860-х гг., а также стратегии описания, к которым прибегают сами фельетонисты в попытке охарактеризовать отличительное качество собственных фельетонов отстают от реальной фельетонной практики, имеющей мало общего с «болтовней» «без всякого внутреннего содержания».
4. «Неопределенность» тематического содержания театрального фельетона была, среди прочего, обусловлена особенностями его цензурования — применением негласных правил,

распространенных среди театральных рецензентов, а также сотрудников Дирекции императорских театров и цензурных ведомств (Главное управление цензуры, Министерство императорского двора).

5. В числе важнейших особенностей фельетона — особый способ описания литературного пространства; использование пространственной метафоры позволяет фельетонистам не только описать внешнее устройство города, но и построить высказывание о литературном произведении, а также включиться в пространство общественной полемики; подобным образом строятся фельетоны авторов журнала «Современник».
6. К середине XIX в. язык прозы все дальше уходит от строгой жанровой и стилистической дифференциации в сторону выражения частного переживания и уникальной манеры видения, идеальным воплощением которой становится жанр фельетона; эту закономерность позволяют проиллюстрировать особенности использования местоимения «я» (а вместе с этим и способы конструирования авторской субъектности) в фельетонной и критической прозе Н. А. Добролюбова.
7. Фельетон, как необходимая часть всякого периодического издания, может использоваться литераторами с намерением включиться в журнально-критическое поле; это случай альманаха «Дагерротип» (1842), издатель которого — Н. В. Кукольник — помещает в его составе фельетон «Астраханские письма», выступающий здесь в роли литературно-критического отдела газеты или журнала.
8. Выбор жанра фельетона или фельетонной манеры повествования может объясняться стремлением выработать объяснительные модели для стремительно меняющейся реальности; это случай В. А. Слепцова, который в своих ранних очерках и фельетонах 1860-х гг. свободно и доверительно «болтает» с читателем, предлагая вместе совершить интерпретационное усилие по постижению действительности.
9. Контекстуальными синонимами слова и понятия «фельетон» («фельетонизм») можно считать такие понятия, как «фламандство», «дагерротипизм», «псевдореализм»; это связано с тем, что в 1840–1850-е гг. базовыми остаются характерные для категориального аппарата романтической эстетики оппозиции: *идеальное/действительное, типическое/нетипическое, субстанциональное/случайное*.
10. Эти понятия нередко используются в литературной критике в качестве емкой метафоры, формулы или слова-сигнала, которые маркируют позицию автора по вопросу отношения искусства к действительности.

Выводы диссертационного исследования прошли *апробацию*. Основные положения и результаты нашей работы изложены в 10 публикациях (1 из них находится в печати и 1 написана в соавторстве): 6 статей опубликованы в рецензируемых научных журналах, входящих в

Перечень ВАК РФ (в т. ч. 4 статьи в изданиях, индексируемых международными базами данных Web of Science и Scopus), а 1 публикация представляет собой главу коллективной монографии «Институты литературы в Российской империи» (М.: Издательский дом ВШЭ, 2023). Отдельные положения диссертации также обсуждались на всероссийских и международных научных конференциях, в числе которых Открытая конференция студентов-филологов (Санкт-Петербургский государственный университет; 2017, 2018, 2024), Международная конференция молодых филологов (Тартуский университет; 2017), «Текстология и историко-литературный процесс» (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова; 2018, 2019, 2023), «Институты литературы и государственная власть в России XIX века» (ИРЛИ РАН; 2020), «Géoraportage de la littérature de jeunesse russe» (L'Université Clermont Auvergne; 2024), «Домашние чтения» (ИРЛИ РАН; 2024), XLIII Некрасовская конференция (ИРЛИ РАН, Мемориальный музей-квартира Н. А. Некрасова; 2025).

Возможность использования результатов нашего исследования в научной работе, в академических, учебных, специальных курсах по истории русской литературы XIX в. определяет его *практическую значимость*.

В силу ограниченного объема диссертационного исследования мы не касаемся проблемы фельетона в широком компаративном контексте. Так, наша работа не дает ответа на вопрос, как и в какой степени развитие фельетона в России соотносится с общеевропейским трендом. Вместе с тем в отдельных главах диссертации мы обращаемся к истории и отдельным образцам французского фельетона — как наиболее значимого для отечественной журнальной литературы²⁶. Наконец, выбранный нами подход к анализу фельетона не предполагает обращения к вопросу атрибуции фельетонных текстов, несомненно актуальному в силу того, что большинство фельетонов в рассматриваемую нами эпоху публиковалось анонимно²⁷.

Переводы иностранных текстов, если не указано иное, выполнены нами.

²⁶ История рецепции французского фельетона в России кратко намечена в монографии М. М. Гордеевой (*Гордеева М. М. Журналистика России и Франции в первой половине XIX века. Взаимосвязи и взаимовлияния*. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного федерального ун-та, 2011). На близкое знакомство русских авторов с произведениями французских фельетонистов исследователи не раз указывали и ранее; см., например: *Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк*. М.: Наука, 1965. С. 46–58; *Виноградов В. В. Поэтика русской литературы*. М.: Наука, 1976. С. 76–100. Безусловно, эта тема нуждается в дальнейшей разработке.

²⁷ Пример работы по раскрытию авторов анонимных фельетонов — *Царькова Т. С. Фельетоны и рецензии Некрасова в газетах 1844 года (новые атрибуции)* // Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сборник. Вып. II. Калининград: Калининградский государственный университет, 1976. С. 58–66.

Глава 1. Теории фельетона²⁸

Журналист, фельетонист и проч., кроме того, быстро следят за современностью, ловят события, дела, жизнь обществ, так сказать, на лету; неумолимо следят за всем, все должно быть им известно, что совершается в безграничном круге их неусыпной деятельности, никакая общественная новость не должна ускользнуть от их аргусовской наблюдательности...²⁹

«Современник»

В этой главе мы предпринимаем попытку суммировать наблюдения исследователей над поэтикой и происхождением жанра фельетона, а также приводим обзор актуальных теоретических моделей, которые, на наш взгляд, позволяют обновить язык описания фельетона и осуществить необходимую жанровую концептуализацию. Теории публичной сферы или социального воображаемого, разработанные и первоначально применявшиеся в рамках социальных и исторической наук, не раз демонстрировали свою актуальность и для анализа словесных текстов, однако предметом такого анализа чаще всего становились произведения несомненно «литературные», имеющие художественную, фикциональную природу (рассказы, пьесы, стихотворения и т. д.). Нам же кажется важным испытать продуктивность этой методологии в осмыслении жанра с более подвижными границами, тяготеющего к разным повествовательным модусам и представленного множеством непохожих друг на друга текстов.

1. 1. Происхождение, поэтика, жанровые референции

Новейшая литературная теория определяет жанр как договор между сочинителем и читателем: наблюдая развертывание в тексте определенных признаков, читатель соотносит их со знанием о том или ином жанре и соответствующим образом осуществляет интерпретацию

²⁸ В главе использованы фрагменты текста магистерской диссертации Е. И. Вожик «Фельетонная литература в журнале “Современник” середины 1850-х гг.», защищенной на Кафедре истории русской литературы СПбГУ в 2020 г.

²⁹ [Без подписи.] [Рец. на:] Женская правда, или Еще несколько советов молодым мужчинам. <...> СПб., 1849 // Современник. 1849. № 8. Отд. III. С. 47–48.

прочитанного³⁰. Фельетон же во многом построен на разрушении читательских ожиданий или, лучше сказать, на ожидании *разрушения ожиданий*: читатель сознательно отказывается от предшествующего читательского опыта в пользу приобретения опыта нового, необыкновенного. Фельетону позволено многое: создавать эффект «второй реальности», являть собой язвительную пародию на современные литературные произведения, прибегать к технике «словесной мимики» (Б. М. Эйхенбаум), принимать вид новостной сводки или статьи ученого содержания, свободно маневрировать между фикциональным и документальным модусами повествования. См. об этом в знаменитой характеристике, которую дал фельетону В. Г. Белинский: «Что такое фельетон? Это болтун, по-видимому добродушный и искренний, но в самом деле часто злой и злоречивый, который все знает, все видит, обо многом не говорит, но высказывает решительно все, колет эпиграммою и намеком, увлекает и живым словом ума и погремушкою шутки...»³¹.

Именно в силу того, что поэтика фельетона основана не на правиле, а на исключении из него — в том числе на декларативном уровне, — описать ее «в целом» значило бы редуцировать жанровую вариативность фельетона. Фельетонисты, каждый внутри индивидуально разработанной литературной системы, определяют эти правила самостоятельно. Памятуя об опасности, которую таят в себе генерализованные суждения о фельетоне, укажем на наиболее общие его черты, в разное время выделенные исследователями этого жанра. Особым интересом к фельетону отличается формальная теория, в задачи которой помимо прочего входила разработка практики фельетонного письма, обретшего вторую жизнь в раннесоветскую эпоху³².

Возникновение термина «фельетон» (от франц. *feuilleton* — листок, листочек) относят к началу XIX в.: так была названа нижняя («подвальная») часть французской газеты «*Journal des Débats*», которая с приходом новых издателей изменила формат, вытянувшись в длину. Однокоренное слово «фельетировать», означающее ‘бегло просматривать, пролистывать’, имеет помимо прочих пейоративный оттенок смысла, который маркирует невысокую содержательность «фельетируемых» материалов; см., например, как новиковская Щеголиха пишет издателю «Живописца»: «...твои листы *вечно меня прельщают: клянусь, что я всегда фельетирую их без всякой distraction*»³³.

³⁰ См.: *Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и итоги. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 154–175.

³¹ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 89.

³² Жанр фельетона сохранял популярность и позднее. О практике фельетонного письма см., например, в книге: *Журбина Е. И.* Искусство фельетона. М.: Художественная литература, 1965. 287 с.

³³ [*Фонвизин Д. И.*] Письма Щеголихи к издателю «Живописца» // Русская сатирическая проза XVIII века: Сб. произведений. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. С. 206.

Б. В. Томашевский отмечает, что сначала фельетоном называлась газетная рубрика, объединявшая в себе материал разных жанров (репертуар театров, стихотворные загадки, шарады, ребусы, стихи «на случай», объявления и т. д.). Позднее же слово «фельетон» стало обозначать самостоятельный литературный жанр, в публицистическом ключе освещавший актуальные события современности³⁴. Главная особенность фельетона, обусловленная его «газетным» происхождением, — это жанровая эклектичность. Как пишет Ю. Г. Оксман, в фельетоне «в процессе приспособления к интересам массового читателя и к узким рамкам газетных полос» был заново осмыслен «материал таких отделов старых журналов, как “современные происшествия”, “нравы”, “критика и библиография”, “смесь”»³⁵. Таким образом, в числе родственных фельетону жанров оказываются жанр происшествий, «листок по случаю» (франц. *occasionnel*), «пуф» (от англ. *puff* в значении ‘выдумка’), «утка», или *blague* (французское понятие, использовавшееся для обозначения глумливого вранья)³⁶. В словаре В. И. Даля фельетон характерно определяется как «отдел рассказней в газете»³⁷.

Как правило, фельетоны публиковались в разделе «Смесь» (ср. французский аналог этого названия — *faits divers*, ‘хроника, происшествия’, букв. ‘разные факты’), бок о бок с заметками о путешествиях, рассказами о новейших изобретениях, историческими анекдотами и т. д., — произведениями, к которым, в отличие от статей, помещавшихся в программных отделах журнала, применялись менее строгие принципы отбора и которые далеко не всегда были направлены на то, чтобы приносить читателю пользу, просвещать его или держать в курсе современной жизни. В результате этого фельетон допускал большую степень свободы в выборе темы, модуса повествования или интонации³⁸.

Как видим, фельетон, в первую очередь в силу своего происхождения, нередко определялся через его принадлежность более крупной литературной форме. Эта идея осталась продуктивной и десятилетия спустя. Важной для понимания природы жанра явилась монография Г. В. Зыковой «Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг.» (2005), где фельетоны разных авторов были

³⁴ Томашевский Б. В. У истоков фельетона // Фельетон: Сб. статей. Л.: Academia, 1927. С. 59. (Серия «Вопросы современной поэтики»).

³⁵ Оксман Ю. Г. От редактора // Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. М.; Л.: Academia, 1930. С. 6.

³⁶ См.: Мильчина В. А. «В наши дни большинство уток вывозится из Российской империи»: об одной газетной новости 1844 года // Мильчина В. А. «С французской книжкой в руках...»: Статьи об истории литературы и практике перевода. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 152–156, 177.

³⁷ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: В тип. Т. Рис, 1866. Т. 4. С. 487. В третьем издании словаря (1911) приводится характерный пример словоупотребления: «жарить фельетон».

³⁸ Вдовин А. В., Зубков К. Ю. «Спор Петербурга с Москвою» // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 10.

рассмотрены не сами по себе, но в составе толстого литературного журнала. Зыкова характеризует фельетон как журнальный жанр в широком смысле. По ее словам, «на русском литературном жаргоне даже романист, пишущий специально для журнала, заранее учитывающий, как именно текст будет дробиться на выпуски, назывался “фельетонистом”»³⁹. Процессуальность, фрагментарность, отрывочность, попытка уловить настоящее в его незавершенности и зафиксировать единичное, частное — все это характерно для фельетона. Исследовательница объясняет это тем, что книга предлагает готовый результат, вещь, в то время как журнал фиксирует литературный процесс⁴⁰.

Фельетон, как не раз отмечалось исследователями, — прямой наследник сатирической журнальной литературы XVIII в.⁴¹ и вообще шутивно-пародийной традиции, многократно переосмысленной в авторитетных литературных моделях (бурлескная поэма в духе Л. Пульчи, романтическая повесть или шутивно-ироническая сказка-новелла (*conte*) и т. д.). М. М. Бахтин и вовсе возводил фельетон к жанру мениппеи, «своего рода “журналистскому” жанру древности, остро откликающемуся на идеологическую злобу дня» и свободно сочетающему серьезное и комическое начала⁴². Первые же фельетоны в собственном смысле слова появились, как утверждает А. И. Рейтблат, в «Литературных листках» и «Северной пчеле» уже в 1820-х гг. и принадлежали перу Ф. В. Булгарина. Ориентируясь преимущественно на публику, а не круг немногих избранных, литератор придавал своим фельетонам форму письма, нередко обращенного к конкретному адресату⁴³. Фельетонами называют и критические заметки А. С. Пушкина, публиковавшиеся в журнале «Телескоп» в 1831 г. и подписанные именем Феофилакта Косичкина («Торжество дружбы, или Оправданный Александр Анфимович Орлов», «Несколько слов о мизинце г. Булгарина и о прочем»)⁴⁴. Своих персонажей, близких к фельетонным маскам, придумывали В. Ф. Одоевский (Ириной Модестович Гомозейка),

³⁹ Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. С. 69.

⁴⁰ Там же. С. 42–43.

⁴¹ В первую очередь назовем книгу: История русской журналистики XVIII–XIX веков / Под ред. А. В. Западова. М.: Высшая школа, 1973. 518 с.

⁴² Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 134.

⁴³ Рейтблат А. И. Переписка Булгарина: прагматика, поэтика, сохранность // «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 5.

⁴⁴ См., например: Оксман Ю. Г. Пушкин — литературный критик и публицист // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6. С. 441–469.

В. И. Даль (Казак Луганский), Н. И. Надеждин (Никодим Аристархович Надоумко) и другие литераторы⁴⁵.

Исключительно важную роль в истории фельетона сыграла фигура Барона Брамбеуса, фельетонного персонажа, изобретенного О. И. Сенковским. По замечанию Зыковой, именно Сенковский утвердил «право на индивидуальный каприз вкуса», разработав особую, «субъективную» манеру письма: в фельетонах Сенковского «создается образ говорящего», «максимально острый, выразительный», лишенный, впрочем, лирической искренности⁴⁶. К анализу фельетонов Сенковского обращались многие исследователи⁴⁷. Блестящий анализ журнальной деятельности Сенковского провела М. Фрейзер (Frazier), которая показала, что на страницах «Библиотеки для чтения» 1830-х гг. авторская индивидуальность конструировалась сложным образом: она могла заменяться несколькими литературными масками, от лица которых можно было высказывать разные, подчас противоположные мнения. Фрейзер утверждает, что субъективность журнальной (фельетонной) прозы создается средствами языка и может не иметь отношения к реальной действительности: «Senkovskian subjectivity <...> is strikingly inauthentic, one that transparently exists only in language and not in nature at all»⁴⁸ [«Субъективность Сенковского <...> мнимая: она проявляет себя в языке, но не имеет отношения к реальной действительности» — *англ.*].

Показательно, что фельетонные сочинения названных авторов нередко получают и другую жанровую дефиницию: фантастическая повесть⁴⁹. На смежность фельетона и фантастической повести указывает состав недавно изданных сборников «Сказка мятежей и трюфлей: небывалая русская фантастическая проза XVIII–XIX веков» (2022) и «Призраки со всех сторон.

⁴⁵ См., например: *Турьян М. А.* Сказки Ириней Модестовича Гомозейки // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки: Факсимильное издание. М.: Книга, 1991. С. 3–32; *Манн Ю. В.* Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 3–46 (см. также примечания); Наши, списанные с натуры русскими: Факсимильное издание. М.: Книга, 1986 (см. примечания Н. Г. Охотина). Ни в одном из названных изданий, впрочем, не говорится о близости этих литературных масок фельетонным повествователям.

⁴⁶ *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. С. 81.

⁴⁷ См.: *Каверин В. А.* Барон Брамбеус. История О. Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М.: Наука, 1966. 239 с.; *Гинзбург Л. Я.* «Библиотека для чтения» в 30-х годах. О. И. Сенковский // Очерки по истории русской журналистики и критики: В 2 т. Л.: Изд-во ЛГУ, 1950. Т. 1. С. 324–341; *Кошелев В. А., Новиков А. Е.* «Закусившая удила насмешка» // Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса. М.: Советская Россия, 1989. С. 3–22.

⁴⁸ *Frazier M.* Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading. Stanford: Stanford University Press, 2007. P. 47.

⁴⁹ См. прежде всего: *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976; *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 5–47.

Необыкновенная русская фантастическая проза XIX века» (2023). Элемент фантастического («небывалого»), сюжет странствия героя во времени или пространстве, яркий речевой портрет рассказчика — все это в равной степени свойственно обоим жанрам. Однако если для большинства фантастических повестей этот перечень является исчерпывающим, то фельетон допускает большую вариативность формы. Этот тезис подтверждается наблюдениями Е. И. Чумаченко, которая устанавливает связь между фельетонами «Современника» об Иване Чернокнижникове и готическим романом. По мнению исследовательницы, эта связь может «указывать на желание создателей романа-фельетона обыграть роман “тайны и ужаса”» и в то же время отражает «подтрунивание редакции “Современника” над любовью Дружинина к литературе страшного»⁵⁰.

Итак, фельетон подчеркнуто «литературен»⁵¹, а нередко содержит и металитературные элементы. Так, многие фельетоны имитируют речевую ситуацию, участниками которой становятся сочинитель и читатель; маркером ее служит диалог, разворачивающийся в настоящем времени и отчетливо-конкретных декорациях, — например, в кабинете литератора, где один за другим появляются разные представители литературного мира⁵². Фельетон, таким образом, современен читателю, а описанные в нем события актуальны, пока о них читают. См. у М. Л. Михайлова: «...вы, прочитав фельетон, написанный мною, на другой же день забываете его, тогда как мне суждено помнить его содержание до следующего фельетона. А это для меня очень вредно. Мне непременно хочется писать продолжение того, что написано месяц тому назад; но как станете вы читать продолжение того, что совершенно вами позабыто? <...> Да, мне кажется, я сам слышу эти слова в стуке часов, сидя теперь над моим фельетоном. Тлен-прах-тлен-прах, — повторяют они с упрямым постоянством. Вам уже взгрустнулось, мой читатель. Что я наделал, несчастный? Я, обязанный говорить об увеселениях, нагоняю тоску!.. Остановим

⁵⁰ Чумаченко Е. И. Готический роман и «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижникова по петербургским дачам» // Русская филология. Сб. науч. работ молодых филологов. Т. 27. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2016. С. 50.

⁵¹ Тем не менее, даже современники не всегда осознавали этот факт, списывая противоречия внутри одного текста на его несовершенство. Так, в одном из номеров «Пантеона» за 1854 г. читаем: «“Современник” заявляет, что новый поэт вовсе не г. Панаев, и в то же время говорит, что он был некогда сотрудником “Отечественных записок” и писал в них повести “Онагр”, “Барышня”, “Барыня”, “Актеон”. Но сколько нам помнится, под этими повестями было подписано имя И. И. Панаева, и мы решительно недоумеваем, как согласить эти разногласия нового поэта с самим собой, которое можно приписать только его поэтической рассеянности» ([Без подписи.] Журналистика // Пантеон. 1854. Т. XVII. Кн. 10. Отд. IV. С. 11).

⁵² Сцена эта имеет давнюю традицию изображения. См., например, у Пушкина в «Домике в Коломне»: «Немного отдохнем на этой точке. <...> И хоть лежу теперь на канапе...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 5. С. 84).

поскорее часы, чтобы они не толковали печальных пустяков, и начнем болтать о веселых предметах»⁵³.

Это, по-видимому, объясняется тем, что повествовательное устройство фельетона родственно форме внутреннего монолога, демонстрирующего ход мысли, а не итог размышлений, или, в формулировке Д. Кон (Cohn), «coincidence between verbalization and perception of experience»⁵⁴ [«совпадение вербализации и самого опыта» — *англ.*]. Замечательный пример анализа такого рода повествовательной установки, нарративного приема дает В. Сомофф (Somoff), показывая, какими средствами может репрезентироваться мышление и сознание героя-повествователя, например, в физиологическом очерке⁵⁵. В подобном ключе описывает манеру раннего Толстого Чернышевский, высоко ценивший возможности фельетона (см. об этом в главе 3): «...обыкновенно нам представляются только два крайние звена этой цепи, только начало и конец психического процесса... <...> Особенность таланта графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического процесса: его интересует самый процесс»⁵⁶.

Ориентация на форму внутреннего монолога дает фельетонисту полную свободу в переходах от одной темы к другой. «Удивительная, нестерпимая привычка перебегать от одного предмета к другому! Это истинная чума, которая в состоянии погубить меня!»⁵⁷ — подтрунивая над собственной манерой письма, заявляет А. В. Дружинин от лица Иногородного Подписчика. Подобная степень свободы достигается, помимо прочего, обращением к теме города, вниманием к которой отмечено творчество едва ли не каждого автора фельетонов (ср.: «...нынешние фельетонисты, только и пишут о том, что в Петербурге скучно... что в Петербурге серое небо, мелкий дождь, холод, отсутствие всякой жизни и вечные толки о преферансе...»⁵⁸). Именно «городской» фельетон — подробнее всего описанная разновидность жанра: так, В. Л. Комарович на примере «Петербургской летописи» Достоевского показывает, что классический «городской»

⁵³ [Михайлов М. Л.] Хроника петербургских новостей и увеселений // Современник. 1852. № 5. Отд. VI. С. 135, 137.

⁵⁴ Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1978. P. 215. См. также: Struve G. *Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities* // PMLA. 1954. Vol. 69. № 5. P. 1101–1111.

⁵⁵ Somoff V. *The Imperative of Reliability: Russian Prose on the Eve of the Novel, 1820s–1850s*. Evanston: Northwestern University Press, 2015. 238 p.

⁵⁶ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1947. Т. 3. С. 425.

⁵⁷ [Дружинин А. В.] Письма Иногородного Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1849. № 4. Отд. VI. С. 155.

⁵⁸ [Некрасов Н. А., Милютин В. А.] Современные заметки // Современник. 1847. № 7. Отд. IV. С. 70.

фельетон изображает городской пейзаж, на фоне которого возникает мечтатель, перемещающийся по городу и записывающий случайные впечатления улицы (фланер)⁵⁹.

Еще одну попытку выписать фельетон в модель развития литературы делает А. Г. Цейтлин в книге «Становление русского реализма» (1965). Исследователь отмечает, что жанр фельетона тесно связан с физиологическим очерком, главным жанром «натуральной школы»: их общими чертами являются социальная тематика, типизация, детализированная проработка описаний и т. д. Вместе с тем в представлении Цейтлина фельетону недостает высокого художественного качества, которое есть у физиологического очерка, и он является лишь промежуточным этапом на пути к жанру «физиологии»⁶⁰. Это утверждение исследователя, конечно, идеологически маркировано — фельетон вовсе не был «ответвлением в сторону» в устремлении литературы к реализму и, как показало время, пережил жанр физиологического очерка, оказав существенное влияние на последующее развитие литературы.

Фельетон, как и жанр очерка, основан на наблюдении, регистрации непосредственно увиденного. Вместе с тем, между этими жанрами есть существенное различие, на которое указал М. В. Отрадин — хотя и не останавливаясь на анализе собственно фельетонов. На примере очерков В. Р. Зотова и А. А. Григорьева исследователь показал разницу между повествователем в физиологическом очерке и фельетонным фланером, зевакой. По его мнению, эстетической позиции фланера свойственны «чутье и пронизательность», он направляет свои усилия на то, чтобы переосмыслить действительность, а не просто зафиксировать ее. Все это приводит к тому, что, «сохраняя “необязательную” позицию по отношению к описываемому миру, “зевака” не может претендовать на строгую объективность и беспристрастность (явное отличие от “физиологии”), но зато он получает другую меру свободы в выборе средств изображения, в частности в использовании чисто художественных приемов рассказа»⁶¹.

М. Б. Ямпольский устанавливает связь между литературными жанрами, основывающимися на описании городской жизни, документальном наблюдении за окружающим миром, и аллегорией. По мнению исследователя, в литературе второй четверти XIX в., когда эти жанры впервые получили широкое распространение, активно разрабатывалась особая семиотическая система, «где человек выступает в виде своего рода знака, означающее которого (походка,

⁵⁹ Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. М.; Л.: Academia, 1930. С. 89–124.

⁶⁰ Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. М.: Наука, 1965. С. 18.

⁶¹ Отрадин М. В. «Блуждающая пристальность» петербургского «зеваки» // Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: о творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. С. 325.

манеры, мимика, одежда) далеко не всегда отражает существо означаемого»⁶². Таким образом, городская среда требует интеллектуального усилия, разгадывания, индивидуального постижения. Такое представление о мире, видимом, наблюдаемом и регистрируемом в слове, роднит фельетон с жанром «прогулки» и познавательной, энциклопедической литературой. Подробнее мы остановимся на этом в главе 4.

1. 2. Теоретическое моделирование

Как показывают современные исследователи, в любом литературном жанре можно видеть «формально-эстетическое решение конкретного социального противоречия в определенной исторической ситуации»⁶³. Именно поэтому жанры важно рассматривать в историческом контексте — породившем или развившем их. В следующих параграфах этой главы мы попробуем взглянуть на фельетон таким образом.

Фельетон, мимесис и литературное воображение

Представляется, что эстетические (?) поиски фельетонистов, равно как и полемика вокруг фельетона, тоже были направлены на решение, хотя и не вполне социальной, но проблемы — связанной с выбором объекта описания: если фельетону позволено повествовать «о чем угодно» и «в какой угодно манере», то что может сообщать об окружающей действительности, как литературной, так и внелитературной, выбор, сделанный конкретным фельетонистом в конкретных обстоятельствах? А. В. Дружинин формулирует эту мысль следующим образом: «Я воображаю себе положение одинокого и небогатого любителя чтения, который выписывает один только журнал, с тем, чтоб хотя поверхностно следить за всеми новыми явлениями в мире науки, искусства и словесности, и которому в “Смеси” этого журнала рассказывают, что у господина Шеппорса, проживающего в Линке, двести шестнадцать внучат и племянниц!»⁶⁴ Великое приобретение! Важный предмет для соображения! Я думаю, как довольны подписчики таких газет, в фельетоне которых, вместо новостей и рассказов о новых ученых открытиях, несколько раз в неделю говорится о том, что толстые журналы никуда не годятся и что русская литература

⁶² Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Мастерская СЕАНС, 2012. С. 25.

⁶³ Вдовин А. В. Загадка народа-сфинкса. Рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 53. См. также: Brooks P. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1976. 235 p.; Jameson F. The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981. 320 p.

⁶⁴ Выпад против фельетона «Москвитянина», в котором сообщалось о некоем старце-долгожителе Шеппорсе и его многочисленных отпрысках (1850, № 18).

есть поле, покрытое мусором, поросшее бурьяном и репейником!»⁶⁵ — фактически задаваясь вопросом, каково значение миметического потенциала, который есть у фельетона.

Миметическая теория определяет мимесис как взаимодействие искусства с материальным миром и лишь во вторую очередь — как литературную практику реалистического письма⁶⁶. Мимесис, таким образом, больше реализма: так, классическое определение реализма по Р. Уэллеку (Wellek), определяющему его как производное от «the orderly world of nineteenth-century science, a world of cause and effect, a world without miracle»⁶⁷ [«упорядоченного мира науки девятнадцатого века, мира причин и следствий, мира, где невозможно чудо» — *англ.*], едва ли релевантно для понимания миметической природы фельетона.

Отправной точкой в изучении «реалистического» стала теория Э. Ауэрбаха о демократизации репрезентации и о вторжении в нее «низкой» действительности. В книге «Мимесис» Ауэрбах говорит о двух типах эпического письма, соотносимых с двумя классическими определениями мимесиса, которые мы находим у Платона и Аристотеля: первый, «гомеровский» — описательный, данный в чувственном опыте — соответствует платоновскому определению мимесиса как отражения (верности материальной действительности); для эпического повествования «библейского» типа, напротив, характерна интериоризация описываемых событий — мимесис в «Поэтике» Аристотеля характеризуется как правдоподобное изображение действительности, не списанное с природы, но верное ей⁶⁸.

Следствием многозначности понятия «мимесис» было то, что и «реализм» в рассматриваемую нами эпоху сделался универсальной формулой, и риторическое оформление идеи сближения литературы с реальностью далеко не всегда прямо соотносилось с художественным ее выражением. «Положительная» программа реализма может быть охарактеризована знаменитым толстовским выражением «Область поэзии бесконечна, как

⁶⁵ [Дружинин А. В.] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. Октябрь 1850 // Современник. 1850. № 11. Отд. VI. С. 52–53.

⁶⁶ См.: Вайсман М., Вдовин А., Клизгер И., Основат К. Введение. «Реализм» и русская литература XIX века // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 47–62. Выкладки авторов монографии «Русский реализм XIX века» имеют для нашего исследования исключительную важность. Авторы монографии предлагают уйти от доминирующего в отечественном литературоведении марксистского дискурса (как со стороны идеологов, так и со стороны критиков) и испытать продуктивность западных подходов к изучению реализма на отечественном материале.

⁶⁷ Wellek R. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963. P. 241.

⁶⁸ Подробнее см. в: Potolsky M. *Mimesis*. London: Routledge, 2006. P. 106; о реализме как об одной из интерпретаций мимесиса в культуре см. на с. 92–111.

жизнь...»⁶⁹. На противоположном же полюсе то, что Константин Левин говорит о современных ему французских литераторах: «В том, что они уже не лгут, они видят поэзию»⁷⁰ — т. н. «отрицательный» реализм (Б. М. Эйхенбаум). «In Russia realism is everything»⁷¹ [«Русский реализм есть все» — *англ.*], — пронизательно замечает Уэллек.

Случаи, анализируемые в нашей работе, иллюстрируют универсальность понятия «реализм». С одной стороны, «реалистическим» может называться изображение того, что, в силу «низменности» своей природы, не становилось предметом изображения ранее, — в первую очередь, жизнь социальных низов; такое понимание реализма свойственно писателям «псевдореалистического» направления, декларирующим сочувствие к «униженным и оскорбленным» (подробнее см. в главе 5). С другой стороны, «реализм» мог приравниваться к отождествлению личности сочинителя с фигурой повествователя, или к предельной «искренности»; таковы фельетоны Н. Г. Чернышевского или Н. А. Добролюбова, разбираемые нами в главе 3. В конце концов «реализм» — это и подробное, последовательное воспроизведение окружающей действительности, лишенное оценки сочинителя, или миметический реализм, якобы «непосредственное» отображение жизни. Подобный «безоценочный» перевод действительности на бумагу стремится осуществить В. А. Слепцов, очерки и фельетоны которого мы рассматриваем в главе 4. Другие примеры взаимоисключающих определений «действительности» и «реалистического» приведены в главе 5 в связи с полемикой о «дагерротипизме»⁷².

«Мимесис был вопросом не столько имитации внешних свойств определенного набора событий, сколько осюжетивания их при помощи подходящего модуса и жанра, продиктованного их “субстанцией”»⁷³ — утверждает Х. Уайт (White). Фикциональное (воображаемое), таким образом, является неотъемлемой чертой любого нарратива, в том числе такого, который ориентирован на факт или непосредственное изображение действительности. По Уайту, это происходит потому, что любой текст пишется на естественном языке, который «обременен грузом коннотаций, которые неподконтрольны ни пишущим, ни говорящим»⁷⁴. Следовательно, мы должны отказаться от представления о том, что «факт, чем бы он ни был, определяется

⁶⁹ Толстой Л. Н. Письмо П. Д. Голохвастову от 7 апреля 1873 г. // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1953. Т. 62. С. 22.

⁷⁰ Толстой Л. Н. Анна Каренина // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 19. С. 275.

⁷¹ Wellek R. Concepts of Criticism. New Haven: Yale University Press, 1963. P. 238.

⁷² За скобками нашего описания оказываются менее релевантные для фельетона определения реалистического: например, «реализм» как описание, основанное на научном анализе данных, или «реализм» как нигилизм, или отрицание идеи конвенционального восприятия и описания реальности.

⁷³ Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 169.

⁷⁴ Там же. С. 64.

посредством его логического противопоставления “вымыслу” (fiction), где под вымыслом понимается воображаемая вещь или продукт воображения»⁷⁵.

Соотношение в фельетоне элементов вымышленных (собственно литературных) и невымышленных (имеющих непосредственное отношение к реальной действительности) — проблема, нередко возникающая в поле зрения исследователей жанра. Так, Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский отмечают, что бытовые и исторические наблюдения, факты культурной жизни оформляются в фельетоне по законам литературного произведения: «По методам разработки факта фельетон — явление литературное, по своему отношению к факту — внелитературное»⁷⁶. В. Б. Шкловский же указывает на то, что в фельетоне вымысел и факт соединяются образом говорящей личности, ведущей повествование от первого лица. Ярко выраженная субъективность фельетона отличает его от других традиционных жанров, основанных на вымысле, например, от романа: «Фельетон представляет собою попытку соединения материала не героем, а рассказчиком. Это — разроманивание материала»⁷⁷.

Так или иначе и «воображаемое» (вымышленное), и «действительное» (фактическое) в фельетонном тексте мы будем рассматривать как попытку выразить определенное представление об онтологическом, социальном, политическом и т. д. устройстве мира. В связи с этим для нас будет важно понимание политического в литературе, предложенное Ж. Рансьером (Rancière). В широком смысле политика литературы, по словам философа, означает, что «literature is involved in this partition of the visible and the sayable, in this intertwining of being, doing and saying that frames a polemical common world»⁷⁸ [«литература вовлечена в это разделение видимого и высказываемого, в это переплетение бытия, действий и высказываний, которое формирует общий полемический мир» — *англ.*]. Так, анализируя художественный метод Г. Флобера, Рансьер обнаруживает в нем крайнее выражение демократической идеи: «Flaubert’s disregard for any difference between high and low subject matters, for any hierarchy between foreground and background, and ultimately between men and things, was the hallmark of democracy»⁷⁹ [«Пренебрежение Флобера к любым различиям между высокими и низкими сюжетами, к любой иерархии между передним и задним планом и, в конечном счете, между людьми и вещами было отличительной чертой демократии» — *англ.*].

⁷⁵ Там же. С. 68.

⁷⁶ Казанский Б. В., Тынянов Ю. Н. От редакции // Фельетон: Сб. статей. Л.: Academia, 1927. С. 7. (Серия «Вопросы современной поэтики»).

⁷⁷ Шкловский В. Б. К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Переиздание 1929 года. М.: Захаров, 2000. С. 233.

⁷⁸ Rancière J. The Politics of Literature // SubStance. 2004. Vol. 33. № 1. P. 10.

⁷⁹ Ibid. P. 12.

Разрушение иерархии, в первую очередь жанрово-стилистической, подразумевает расподобление объекта и языка его описания: коль скоро язык описания того или иного объекта действительности не предопределен, автор может выбирать его по своему усмотрению. А. В. Михайлов называет это «неготовым» словом⁸⁰, а Л. Я. Гинзбург — «поэтикой не опосредованного готовыми эстетическими формами отношения к действительности»⁸¹. Цель современного писателя, — считает Рансьер, — сделать искусство невидимым («to make art invisible»), то есть создать иллюзию «второй реальности», репрезентация которой должна быть адекватна самой реальности — всегда находящейся в процессе становления, неготовой⁸². Вместе с тем, как продемонстрировала структуралистская нарратология, основу «реалистического» произведения составляет сложным образом сконструированная иллюзия реальности⁸³. «Реальность», как показывает Ролан Барт, будучи изгнана из реалистического высказывания как денотативное означаемое, то есть обозначаемый предмет конкретной реальности, входит в него уже как означаемое коннотативное, скрытое, подразумеваемое денотатом. Иными словами, отдельные маркеры «реальности», размещаемые автором в тексте, необязательно соотносятся с конкретными ее проявлениями, но означают «реальность» вообще.

В качестве «маркеров» реальности в фельетоне выступают разнообразные «факты» действительности: названия городских улиц и ресторанов, театральных постановок и пьес, периодических изданий и современных литературных произведений или, наконец, цитаты из них, перемежающиеся с собственными размышлениями повествователя, — в том «демократическом» духе, о котором пишет Рансьер. От читателя, особенно провинциального и/или незнакомого с текущей журнальной полемикой, требуется усилие по воображению этого мира, усилие по причислению себя к «публике», которая становится таковой только во время регулярного, повседневного взаимодействия с печатным изданием и фельетоном в составе его.

Фельетон и теории социального

В центре внимания литературного произведения, особенно такого, которое было бы ориентировано на «реалистическое» описание действительности, — система общественных отношений, взаимодействие между индивидами и сообществами. Общественные представления о социуме и месте личности в нем, будучи артикулированными в литературе, тем самым ею же конструируются, закрепляются и проводятся в жизнь. Этот процесс формирования представлений о «нормальном» описан у Ю. М. Лотмана: «...всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть *образом аудитории*, и что

⁸⁰ Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.

⁸¹ Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 63.

⁸² Rancière J. The Politics of Literature // SubStance. 2004. Vol. 33. № 1. P. 21.

⁸³ Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392–400.

этот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива»⁸⁴.

В этом смысле одним из важнейших объектов изучения в литературе «реализма» выступает ее *социальное воображаемое*. Этот термин заимствуется историей литературы из работ К. Касториадиса⁸⁵ и Ч. Тейлора⁸⁶ и наследует «коллективным представлениям» Э. Дюркгейма. По Тейлору, «социальное воображаемое» — это «...the ways people imagine their social existence, how they fit together with others, how things go on between them and their fellows, the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underlie these expectations»⁸⁷ [«...то, как люди представляют себе свое социальное существование, как они вписываются в общество других людей, как складываются отношения между ними и их собратьями, какие ожидания обычно оправдываются, а также более глубокие нормативные представления и образы, лежащие в основе этих ожиданий» — *англ.*] — или, в формулировке И. Клигера, «феноменологический “фон”, на котором представляется, осмысливается и переживается общественное существование, “бытие с другими”»⁸⁸. Сам Клигер анализирует то, как «социальные воображаемые», связанные с образами семьи, государства и нации, структурируют разные повествовательные жанры (в первую очередь роман) эпохи русского и европейского реализма⁸⁹. Другой пример удачного приложения этой теории дает, например, статья К. Ю. Зубкова, где анализируются «Очерки бурсы» Н. Г. Помяловского, на уровне литературной формы транслирующие представления об обществе и о месте в нем семинаристов и способствующие созданию их коллективной идентичности⁹⁰.

Фельетон, в свою очередь, также выражает — и одновременно образует — особую систему социальных (поколенческих, гендерных, etc.) идентичностей. Он закрепляет норму

⁸⁴ Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1. С. 161.

⁸⁵ См., например: Касториадис К. Воображаемое установление общества. М.: Гнозис, 2003. 479 с.

⁸⁶ Taylor C. *Modern Social Imaginaries*. Durham; London: Duke University Press, 2004. 232 p.

⁸⁷ Ibid. P. 23.

⁸⁸ Клигер И. С. Дисциплинарное государство и горизонты социальности: «Обыкновенная история» и поэтика европейского реализма // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 152.

⁸⁹ Кроме упомянутой выше статьи см. также: Kliger I. *Sovereign Fictions: Poetics and Politics in the age of Russian Realism*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2024. 312 p.

⁹⁰ Зубков К. Ю. Повесть и свидетельство: нарративные тексты о семинаристах 1850–1860-х гг. // Новое прошлое / The New Past. 2024. № 1. С. 207–216.

взаимодействия внутри сообщества литераторов, сообщества городских или, наоборот, провинциальных жителей, которые разделяют одни и те же ценности и по сумме этих ценностей противопоставляют себя другим сообществам, и т. д. Эти ценности далеко не всегда затрагивают философские, интеллектуальные или эстетические установки — в числе таких ценностей «ничтожные», по слову советских исследователей журналистики, балы, модные новинки, театральные премьеры или «мелочные» журнальные споры.

Важно в этом смысле не только то представление об общественном устройстве, которое закреплено в литературном произведении, но и «социальное бытование» (Б. М. Эйхенбаум) литературы. Представление о литературе как о социальном институте сформулировано в работах отечественных социологов литературы⁹¹ и закреплено авторами фундаментальной монографии об истории литературной критики XX в. под редакцией Е. Добренко и Г. Тиханова. Как особую форму литературной критики нередко рассматривают и фельетоны. Такой подход используется в сборнике материалов литературного спора между журналами «Современник» и «Москвитянин» первой половины 1850-х гг. Фельетоны И. И. Панаева, Б. Н. Алмазова и других авторов осмысляются здесь как важнейшая часть полемики между двумя крупнейшими периодическими изданиями эпохи. Как показывают составители сборника, доминантой жанра фельетона не были «ни тема фельетона, ни теория, с точки зрения которой эта тема разрабатывалась» — «им была сама личность автора, которая становилась основным предметом изображения». Фельетонные персонажи (Новый Поэт, Иногородний Подписчик, Эраст Благодрагов) высказывали мнение о литературе в форме непринужденной болтовни, что позволяло установить более прочный контакт с читателем⁹².

История института критики была описана П. Хоэндал (Hohendahl), который в свою очередь опирался на концепцию Ю. Хабермаса (Habermas). Последний утверждал, что функционирование «буржуазной публичной сферы», то есть такого типа общественных отношений, который основан на свободной коммуникации критически мыслящих независимых субъектов, было бы невозможным без распространения представлений о ценности частной жизни; важнейшим источником такого представления в рассматриваемую нами эпоху, конечно, является литература⁹³. По Хоэндаллу, «In the Age of Enlightenment, the concept of criticism cannot

⁹¹ Гудков Л., Дубин Б. Литература как социальный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.; Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 447 с.

⁹² Вдовин А. В., Зубков К. Ю. «Спор Петербурга с Москвою» // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 10.

⁹³ Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, 1991. P. 43–56. См.: Вдовин А. В., Зубков К. Ю. Введение. «Не литература сама по себе, а ее социальное бытование»: институты

be separated from the institution of the public sphere. Every judgement is designed to be directed toward a public; communication with the reader is an integral part of the system. Through its relationship with the reading public, critical reflection loses its private character. Criticism opens itself to debate, it attempts to convince, it invites contradiction. It becomes a part of the public exchange of opinions. Seen historically, the modern concept of literary criticism is closely tied to the rise of the liberal, bourgeois public sphere in the early eighteenth century. <...> Literary discussion, which had previously served as a form of legitimation of court society in the aristocratic salons, became an arena to pave the way for political discussion in the middle classes»⁹⁴ [«В эпоху Просвещения понятие критики неотделимо от института публичной сферы. Каждое суждение предназначено для того, чтобы быть адресованным публике; общение с читателем является неотъемлемой частью системы. Благодаря взаимодействию с читающей публикой критическая рефлексия теряет свой частный характер. Критика открыта для дискуссий, она пытается убедить, она провоцирует противоречия. Она становится частью общественного обмена мнениями. С исторической точки зрения, современная концепция литературной критики тесно связана с подъемом либеральной, буржуазной общественной сферы в начале XVIII века. <...> Литературная дискуссия, которая ранее служила формой легитимации придворного общества в аристократических салонах, стала ареной, подготовившей почву для политических дискуссий в среде среднего класса» — *англ.*].

Положение вещей, с которым должен был иметь дело критик в середине XIX в., согласно Т. Иглтону (Eagleton), не может быть сведено к отсутствию грамотности или элитарности читающей публики, — напротив, критик должен был учитывать мнение тех, кто, «while well able to read, are not quite able to ‘read’ — those who <...> threaten to deconstruct the fixed opposition between ‘influential persons’ and ‘multitude’»⁹⁵ [«...будучи грамотными, не умеет ‘читать’ — тех, кто <...> угрожает разрушить устоявшуюся оппозицию между ‘теми, кто имеет влияние’ и ‘большинством’» — *англ.*]. Иными словами, ярчайшей особенностью литературной ситуации этого периода является многократное расширение читающей публики за счет появления т. н. «буржуазного» читателя, наивного, рассеянного, обращающегося к чтению как к форме досуга, и, следовательно, увеличение количества запросов к периодическим изданиям⁹⁶.

Кроме литературной критики и периодики мы — в связи с анализом фельетонистики — обратимся и к вопросам функционирования института цензуры (в главах 2 и 4).

литературы в Российской империи // Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 11.

⁹⁴ Hohendahl P. U. The Institution of Criticism. Ithaca; London: Cornell University Press, 1982. P. 52.

⁹⁵ Eagleton T. The Function of Criticism from «The Spectator» to Post-Structuralism. London: Verso, 1984. P. 52.

⁹⁶ О «буржуазном» читателе пишет, например, Т. Д. Венедиктова в книге «Литература как опыт, или “Буржуазный читатель” как культурный герой» (2018).

Фельетон как медиа

Трудно переоценить значение литературного журнала и фельетона — как неотъемлемой его части — в истории формирования публичной сферы. Уже к середине 1840-х гг. журнал занял ключевое положение в литературе: по словам В. Г. Белинского, «в журналах теперь сосредоточилась наша литература, и оригинальная и переводная»⁹⁷. Ф. В. Булгарин в 1844 г. свидетельствует, «что ничто не идет с рук, кроме журналов, и потому, если состряпается где повесть или роман, они поступят в журналы, которые вместительностью своею равняются огромным ластовым судам»⁹⁸.

В распространении газет и журналов Б. Андерсон (Anderson) видел предпосылку для формирования нации, «воображаемого сообщества», члены которого не знакомы друг с другом, но осознают свое единство — в том числе благодаря чтению одних и тех же периодических изданий. Каждый, кто причастен к чтению, «прекрасно знает, что церемония, которую он выполняет, дублируется одновременно тысячами (или миллионами) других людей, в чьем существовании он уверен, хотя не имеет ни малейшего представления об их идентичности»⁹⁹. Применительно к ситуации в России, конечно, не приходится говорить о «миллионах» читателей: объем читательской аудитории был относительно невелик. Тем не менее, к началу 1860-х гг. у «Современника», одного из главных журналов эпохи, было около шести тысяч подписчиков, что свидетельствовало о его распространенности среди читательской аудитории¹⁰⁰.

Как бы в развитие мысли Андерсона П. А. Плетнев отмечает, что журналы организуют единство публики, дают ей возможность причислить себя к сообществу читающих, а значит, «культурных», «просвещенных» людей — и при этом формируют читательское мнение не только по вопросам литературы, но и по социально-политической проблематике: «В нашу эпоху журналы сделались исключительным чтением публики. Ими удовлетворяет она двум своим потребностям: знакомится с новостями в области наук и словесности, и в то же время наполняет досуги тем чтением, которое необходимо для самого полуобразованного человека»¹⁰¹.

Журнал, таким образом, выполнял и посредническую функцию. Как пишет А. И. Рейтблат, «в условиях дифференциации культуры необходим был посредник между высокообразованными людьми, ориентированными на просвещение населения, и читателями-неофитами,

⁹⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. С. 571.

⁹⁸ [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. № 39, 19 фев.

⁹⁹ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М.: Кучково поле, 2001. С. 87.

¹⁰⁰ Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 47.

¹⁰¹ [Плетнев П. А.] К читателю «Современника» // Современник. 1846. Т. 44. С. 246.

стремящимися приобщиться к культуре, получить оперативную трактовку всех научных, литературных и политических событий»¹⁰². По словам Р. Л. Белнапа (Belknap), журналы «were also the chief source of information and attitudes, an arena in which writers and other literate people could learn more and absorb more culture than in any part of Russia's explicit system of education. The journals were a center around which writers would structure their social and literary identity»¹⁰³ [«...были главным источником информации и мнений — источником, из которого писатели и люди, близкие литературе, могли почерпнуть больше, чем из официальной системы образования. Журналы были центром, вокруг которого писатели могли выстраивать свою социальную и литературную идентичность — *англ.*]. Образовательная и культурная ценность толстого литературного журнала в России была обусловлена тем, что он имел энциклопедический характер и включал в себя разнообразный материал для чтения: это художественная литература, исторические и публицистические статьи, обозрение текущих событий в России и за рубежом, литературная критика, рецензии — и фельетон, калейдоскопический состав которого был способен отвечать разнообразным читательским запросам.

Журнал — коллективное произведение: для того чтобы оно состоялось, необходим подбор авторов, имеющих сходные убеждения, а также редакция текстов. В. Б. Шкловский утверждал, что журнал «должен держаться не только интересом отдельных частей, а интересом их связи»¹⁰⁴. Г. В. Зыкова показывает, что к середине XIX в. произошел отказ от идеалов объективности и нормативности, единого и монолитного целого, появилось представление о том, что в его составе могут уживаться разные натуры, «ценные именно в своей разности»¹⁰⁵. Эффект разности мнений создавался и за счет привлечения к журнальной полемике читателей. Некоторые из них могли напрямую влиять на то, что печаталось на страницах журнала, посылая в редакцию письма; вместе с тем для формирования определенного идеологического направления журнал мог и сам создавать видимость оживленной жизни редакции.

Литературные и публицистические произведения печатались сначала в журналах и только потом, хотя и не всегда, выходили отдельными изданиями. Рейтблат при этом отмечает, что «за перепечатку в книге автор получал гонорар почти в десять раз меньше, чем в журнале» — этот факт свидетельствует о том, что статус журнальной публикации был выше, чем статус

¹⁰² Рейтблат А. И. От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 41.

¹⁰³ Belknap R. L. Survey of Russian journals, 1840–1880 // Literary journals in Imperial Russia. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 92.

¹⁰⁴ Шкловский В. Б. Журнал как литературная форма // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 386.

¹⁰⁵ Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. С. 133–134.

отдельного издания. Те произведения, которые в журнале не печатались или не были в нем освещены, часто не становились литературным фактом¹⁰⁶. Эти обстоятельства приводили к тому, что на форму и содержание литературного журнала ориентировались и другие типы изданий — этот тезис мы обосновываем в главе 4, в связи с обсуждением фельетонов в составе альманаха Н. В. Кукольника «Дагерротип».

Следствием увеличения количества журналов стала радикальная трансформация читательских практик: «интенсивное многократное перечитывание одних и тех же книг» сменилось «экстенсивным читательским поведением, которое предполагает постоянное потребление новинок»¹⁰⁷. Т. Д. Венедиктова сравнивает такой способ чтения печатного издания с «грезами наяву» — «пребывая в таком состоянии, читатель привычно подчиняет себя тексту и так же привычно подчиняет себе текст, свободно соотносит читаемое с индивидуальным опытом, вписывает акт чтения в ритмы личного времени и изменчивые конфигурации пространства» и, пережив этот опыт, движется к приобретению нового¹⁰⁸.

Именно на такую читательскую модель ориентируется фельетон: материалы, публикуемые в его составе, устаревают, стоит ему выйти из печати. Указания на эту особенность фельетона многочисленны. См., например, у К. Д. Ушинского: «Но возможно ли придать какой-нибудь прочный интерес фельетону? Возможно ли продлить жизнь этих легкокрылых, микроскопических созданий, которые, подобно некоторым мошкам, живут только одну минуту? Жюль Жанен — слишком хороший фельетонист, чтобы не знать, что гений фельетона, его девиз, его жизнь, его дыхание — настоящая минута»¹⁰⁹. А. В. Дружинин по «непонятной быстроте мышления» уподобляет французских фельетонистов паровозам¹¹⁰, а старый литератор в одноименной повести П. Н. Меншикова (1852) признается в своей неспособности угнаться за темпами современной ему журналистики: «Вот я написал фельетон для журнала, а куда его дену, куда он годится через три недели: тут все современное. Даром бы отдал его, только в другой журнал, все равно — пропадет же»¹¹¹.

¹⁰⁶ *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 39.

¹⁰⁷ *Козеллек Р.* Введение // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 27.

¹⁰⁸ *Венедиктова Т. Д.* Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 68.

¹⁰⁹ [Ушинский К. Д.] Иностранные известия // Современник. 1854. № 2. Отд. V. С. 163.

¹¹⁰ [Дружинин А. В.] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1849. № 12. Отд. V. С. 212–213.

¹¹¹ *Меншиков П. Н.* Старый литератор // Современник. 1852. № 4. Отд. I. С. 184.

Фельетон в эпоху капиталистической модерности

История фельетона может быть рассмотрена в контексте развития капиталистической модерности, предполагающей опосредованность индивидуального опыта информационными технологиями — знанием, которое становилось доступным в первую очередь благодаря прессе. Как пишет К. Ключкин, «для людей, создаваемых печатным капитализмом, самореализация посредством чтения и письма становилась более “реальной”, чем чувственный опыт в повседневной жизни»¹¹². Вместо того, чтобы говорить таким образом о «литературе», Ключкин, однако, предлагает сосредоточиться на «демократическом дискурсе в прессе»¹¹³. Перенимая эту исследовательскую логику, мы в нашей работе будем говорить о дискурсе *фельетонном*.

Фельетон тесно связан с эпохой коммерциализации литературы: и газета, и журнал стремятся публиковать материалы, которые с большей вероятностью вызовут отклик у читателей и обеспечат периодическому изданию более долгое существование. Протест против торговой литературы, якобы знаменующей «конец искусства», впервые был ясно артикулирован в статье С. П. Шевырева «Словесность и торговля» (1835), направленной против «литературной промышленности» и лично О. И. Сенковского, опытного журналиста и автора фельетонов, и позднее, на французском языке, в статье Ш.-О. Сент-Бева «О промышленной литературе» (1839)¹¹⁴. Впрочем, существовали и другие представления о современной журналистике. Так, обозреватель «Современника» в 1849 г. приводит очень характерное профанное сравнение фельетониста с всевидящим Аргусом: «Журналист, фельетонист и проч., кроме того, быстро следят за современностью, ловят события, дела, жизнь обществ, так сказать, на лету; неумоимо следят за всем, все должно быть им известно, что совершается в безграничном круге их неусыпной деятельности, никакая общественная новость не должна ускользнуть от их аргусовской наблюдательности, а они, несмотря на все это, еще успевают читать все, что выходит в свете печатного; успевают писать в свои фельетоны все животрепещущее, интересное, поучительное...»¹¹⁵.

В. Беньямин (Benjamin) пишет о том, что в эту эпоху главным способом общения между людьми становится информация, относящаяся к «событиям ближайшего окружения» и

¹¹² Ключкин К. Реализм и культурная экономика русской прессы середины XIX века // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 397.

¹¹³ Там же. С. 386.

¹¹⁴ См.: Мильчина В. А. «Кодекс литератора и журналиста» (1829) — манифест «промышленной литературы» // Мильчина В. А. «С французской книжкой в руках...»: Статьи об истории литературы и практике перевода. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 46–70.

¹¹⁵ [Без подписи.] [Рец. на:] Женская правда, или Еще несколько советов молодым мужчинам. <...> СПб., 1849 // Современник. 1849. № 8. Отд. III. С. 47–48.

стремящаяся убедить читателя — «именно поэтому она несовместима с самим духом повествования», формально выражающимся в наличии у произведения сюжета, разработанной системы персонажей и т. п.¹¹⁶ Смена коммуникативной парадигмы и стремительный рост городов преопределили, по Беньямину, и новый способ художественной репрезентации — реалистической. С распространением пассажиров, галерей, общественных мест для гуляния все большее развитие получала культура наблюдения, визуального восприятия действительности.

Особый способ видения демонстрирует субъект фельетона — наблюдатель, который находится в постоянном движении, фланирует, наблюдая за ходом жизни. Фланерство как особый тип существования и познания мира осознавалось уже во времена своего широкого распространения. Как человека толпы, фланера, перемещающегося по Парижу, Беньямин охарактеризовал лирического героя Шарля Бодлера. Иглтон сравнивает критика с фланером или разнобродчим (*bricoleur*), «rambling and idling among diverse social landscapes where he is everywhere at home»¹¹⁷ [«который бездельно бродит среди разнообразных социальных ландшафтов, везде чувствуя себя как дома» — *англ.*].

Показательно описывает процесс создания фельетона герой незавершенного романа Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова» (1843–1848): «Я имею, господа, привычку, когда у меня нет денег, — что случается двадцать девять раз в месяц, — прогуливаться по отдаленным петербургским улицам и заглядывать в окошки нижних этажей: это очень забавляет меня и нередко доставляет мне материалы для моих фельетонов. Не можете представить, какие иногда приходится чудеса видеть: иногда, проходя мимо какого-нибудь окошка, в одну минуту, одним мимолетным взглядом, увидишь сюжет для целой драмы, иногда — прекрасную водевильную сцену. В тот день, о котором я хочу говорить, я видел очень много забавных и странных вещей. Представьте себе панораму, в которой виды беспрестанно меняются, и тогда только вы поймете все разнообразие, всю прелесть моего наслаждения»¹¹⁸.

С использованием все той же метафоры зрения описывает художественную манеру И. И. Панаева, одного из главных героев этого исследования, В. А. Туниманов: «Буквально все произведения Панаева в самом прямом смысле верны действительности, в той или иной степени списаны с “натуры”. Иногда это моментальные, увиденные обостренным зрением фельетониста

¹¹⁶ Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 348–349.

¹¹⁷ Eagleton T. The Function of Criticism from «The Spectator» to Post-Structuralism. London: Verso, 1984. P. 20.

¹¹⁸ Некрасов Н. А. Жизнь и похождения Тихона Тростникова // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л.: Наука, 1984. Т. 8. С. 203.

зарисовки нравов, уличных или салонных сцен»¹¹⁹ — вторя оценке, которую таланту Панаева дал в статье «Русская литература в 1845 году» В. Г. Белинский: «...талант г. Панаева, <...> не рискуя ошибиться, можно назвать *дагерротипным*»¹²⁰.

М. Б. Ямпольский вписывает явление фланерства в историю западноевропейской мысли, характеризуя эволюцию субъекта. По словам исследователя, кантовский субъект, задачей существования которого является познание мира, постепенно превращается в субъекта наблюдающего: главное отличие наблюдения от сознания заключается в том, что наблюдатель остается на внешней позиции по отношению к объекту¹²¹. Д. Крэри (Crary) убедительно показывает, что к началу 1840-х гг., с появлением множества инструментов для увеличения продуктивности глазного зрения, усиления концентрации и внимательности (тауматроп, стереоскоп и т. д.), основным объектом видения стал сам процесс восприятия, локализованный в «эмпирической непосредственности тела наблюдателя», а не в «объективной» данности мира внешнего¹²².

Повествовательная форма фельетона отражает представления о дагерротипной (или фотографической) технике. Понятие «фотографический реализм» (photographic realism) используется в исследованиях зарубежных ученых (Д. Грин-Льюис, Н. Армстронг, К. Флинт и другие), работавших на материале английской реалистической литературы Викторианской эпохи; оно стало употребляться для обозначения связи между литературой и фотографией — явлениями, находящимися рядом в едином культурном пространстве¹²³. «Фотографический реализм» возник как результат свершившегося в первой половине XIX в. переворота, когда, как пишет Крэри, взаимоотношения между человеческим глазом и оптическим прибором вместо метафорических (глаз и машина — явления одной природы) стали метонимическими: функции между ними распределились (то, на что способна машина, не может глаз)¹²⁴. Таким образом, если до XIX в. восприятие мира было возможно исключительно через призму сознания человека, то теперь, в эпоху технических новшеств, появилась также возможность передавать образ мира глазами машины или во всяком случае прибегать к «фотографической» («дагерротипической») образности (ср.: «Фельетон — настоящий воплощенный дагерротип: в нем все отражается, от

¹¹⁹ Туниманов В. А. Повести и очерки Ивана Панаева // Панаев И. И. Повести. Очерки. М.: Советская Россия, 1986. С. 12.

¹²⁰ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9. С. 397.

¹²¹ Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Мастерская СЕАНС, 2012. С. 6–11.

¹²² Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C, 2025. С. 42–43.

¹²³ Armstrong N. Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Cambridge: Harvard University Press, 1999. P. 27–28.

¹²⁴ Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М.: V-A-C, 2025. С. 170.

него нет спасенья; он ходит в виде трех мелко испещренных столбцов и пожирает все, что ему только попадет на глаза»¹²⁵). Применительно к русскому материалу термин «фотографический реализм» еще не получил широкого распространения.

Фельетон («фельетон») как понятие

В нашей работе мы не только рассматриваем отдельные образцы жанра фельетона, примеры распространения фельетонной манеры письма или фельетонную оптику — фельетон (или «фельетон») интересует нас и как понятие, то есть устойчивая языковая структура, участвующая в формировании смысла, значимого для носителей языка и культуры. Коль скоро этот смысл постоянно претерпевает изменения, связь между «словами» и «вещами» требует непрерывной семантической рефлексии. Новые понятия и новые значения старых понятий возникают в процессе риторической работы («...риторическая работа оказывается мощным двигателем истории идей», — утверждает И. Паперно¹²⁶), а потому предметом нашего анализа в ходе рассмотрения того или иного эпизода истории отечественной литературы является и риторическое обрамление идеи фельетона (или фельетонов).

Обращение к словарям эпохи в качестве отправной точки в изучении фельетона как понятия не приносит результатов. Значение слова «фельетон» по разным причинам не фиксируется ни в толковых, ни в энциклопедических словарях и периодических изданиях, выходявших в первой половине XIX в. Короткое определение «фельетона» мы обнаруживаем только у В. И. Даля (см. выше).

Многоаспектность понятия может быть рассмотрена с использованием методов, которые обычно применяются для анализа исторических понятий Нового времени. Как отдельная область знания история понятий утвердилась во второй половине XX в. благодаря трудам Райнхарта Козеллека (Koselleck), писавшего о том, что использование того или иного понятия возможно только с учетом его истории, комплекса смыслов, которые оно приобрело в ходе своего функционирования, иными словами, с учетом «пространства опыта»¹²⁷. При этом, хотя

¹²⁵ [Без подписи.] Смесь // Литературная газета. 1845. № 5, 1 фев. Первым обратил внимание на этот источник А. Г. Цейтлин (*Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. Л.: Наука, 1965. С. 109).

¹²⁶ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 58–59.

¹²⁷ Зарецкий Ю., Левинсон К., Ширле И. Предисловие // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 11. Среди близких истории понятий дисциплин можно выделить историю идей (см.: Лавджой А. О. Великая цепь бытия / Пер. В. Софронова-Антони. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. 372 с.; Скиннер К. Значение и понимание в истории идей // Кембриджская школа. Теория и практика интеллектуальной истории. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 53–122) и историческую семантику (см.: Spitzer L. Essays in historical semantics. New York: Vanni, 1948. 316 p.). Как утверждают историки

«фельетон» и другие однопорядковые ему понятия (в нашей работе мы рассматриваем понятия «фламандская школа» и «дагерротипизм») и не являются фундаментальными историческими понятиями наряду, например, с «нацией» или «народностью», это значимые эстетические категории, которые можно рассмотреть с помощью истории понятий, чтобы увидеть неочевидные особенности их семантики и употребления.

По определению Ю. Кагарлицкого и Б. Маслова, понятие (нем. *Begriff*, лат. *concipio*) — это «прием, который дает носителю языка возможность *ухватить* некоторый смысл, придать ему *понятность*, то есть сделать его потенциальным объектом осмысления»; понятие «позволяет сообществу носителей понятийного аппарата участвовать в совместном толковании и изменении социального (и природного) мира»¹²⁸.

Рассматривая понятия «фельетон», «фламандская школа» и «дагерротипизм» в идейном и языковом аспектах, мы можем предположить, что определения «фельетонный», «фламандский», «дагерротипный» как характеристика писательской манеры в 1840-е гг. не являются просто термином или риторическим приемом, которые предполагают однозначность трактовки, — они располагаются в одном ряду с такими понятиями, как «гений», «талант», «тип», «художественность», «реализм» и т. д., то есть выступают как сложные комплексы смыслов. Все эти понятия имеют важнейшее значение в ходе литературно-исторического процесса. Согласно Козеллеку, «они указывают на социальные феномены и их изменения, являясь их индикаторами», а также «сами, будучи важнейшими элементами познания, являются факторами изменения общественного сознания»¹²⁹. Неслучайно поэтому, что к анализу понятий наиболее применим диахронный подход.

С одной стороны, это означает, что использование того или иного понятия возможно только с учетом его истории, комплекса смыслов, которые оно приобрело в ходе своего функционирования, иными словами, с учетом «пространства опыта». С такими понятиями, как «художественность», «народность», «гений», можно столкнуться как при анализе критики 1830-х гг., так и при обращении к гораздо более поздним критическим статьям, однако при всей общности способов риторического высказывания о литературе смысловое наполнение этих понятий неодинаково не только в разные эпохи, но и у разных критиков, принадлежащих к одной

понятий (или *теоретики* этой дисциплины), в понятии, в отличие от идеи или слова, значимо и содержание, и словесная форма.

¹²⁸ Кагарлицкий Ю., Маслов Б. Между Фреге и Фуко: методологические ориентиры исторической семантики // Понятия, идеи, конструкции: Очерки сравнительной исторической семантики. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 31, 33.

¹²⁹ Зарецкий Ю., Левинсон К., Ширле И. Предисловие // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 10.

эпохе. Анализ любого понятия, таким образом, предполагает соотнесение его с системой знания, внутри которой понятие функционирует. Вместе с тем невозможно говорить о существовании единой системы знания, или эстетической системы, принятой и разделяемой всеми литераторами изучаемой нами эпохи. Правомерно поэтому говорить о разных *режимах понятийности*.

С другой стороны, понятия также имеют «горизонт ожидания», т. е. «могут предвосхищать будущую действительность»¹³⁰. Это означает, что «отношение понятия к понимаемому переворачивается, смещается в пользу языковых средств, которые призваны опережать свое время, выглядеть инструментами созидания будущего»¹³¹. Применительно к истории русской критики использование литераторами тех или иных понятий подразумевает проектирование ими «литературы будущего». Так, используя понятие «фламандский» или «дагерротипный», критики выражают свою идеологическую позицию по поводу того, какой должна быть литература. Тем не менее, как будет показано в главе 5, уже во второй половине XIX столетия проективный характер этих понятий в некоторых случаях начинает ослабевать и исчезает совсем.

Понятия, о которых пойдет речь в этой работе, весьма новы. Время возникновения или во всяком случае вхождения в широкое употребление каждого из них нередко можно определить с точностью до десятилетия. Так, ни «фельетон», ни «дагерротип» не переживали «водораздела» середины XVIII в., ознаменованного Просвещением и Революцией, который определяет для Козеллека бытование большинства характеризуемых им понятий. Вместе с тем даже эти понятия обладают спецификой тех, что возникли между серединой XVIII и серединой XX в. — с началом Нового времени. Для выделения таких понятий Козеллек прибегает к эвристическим приемам, которые используем и мы: он разрабатывает классификацию понятий и выделяет этапы их эволюции.

Во-первых, к понятиям «фельетон», «фламандская школа» и «дагерротипизм» применим категориальный аппарат Козеллека: это понятия, 1) связанные с универсальными структурами, 2) упорядочивающие и классифицирующие и, наконец, 3) близкие по значению к «лозунгам». Во-вторых, анализируемые нами понятия проходят через этапы смысловой трансформации нововременных понятий, выделенные Козеллеком, — это демократизация, или расширение области применения понятия, и последующее возрастание степени его абстрактности, универсализация, обобщение значения. Наконец, Козеллек указывает и на появление у понятий способности возникать в разных контекстах и применяться для обозначения разных, нередко противоположных смыслов — в зависимости от взглядов говорящего или пишущего. Этот путь, как мы надеемся показать, проходят все характеризуемые нами понятия.

¹³⁰ Там же.

¹³¹ Козеллек Р. Введение // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 31.

Глава 2. Содержание фельетона

В рамках этой главы мы предпримем попытку критически осмыслить риторическое и мыслительное клише, приписывающее фельетону нулевое содержание: с одной стороны, с помощью количественного анализа тематики фельетонов Нового Поэта, с другой — через обращение к материалам цензурных разбирательств вокруг театральных фельетонов начала 1840-х гг., демонстрирующим высокую степень участия, которое цензурные ведомства принимали в формировании содержания фельетонов. Таким образом, мы проанализируем то, что *стало* содержанием фельетонного текста, и то, что в силу разных обстоятельств им *становиться не могло*.

2. 1. Наличествующее содержание: фельетоны Нового Поэта 1840–1860-х гг.¹³²

Он всю литературу мечтает превратить в живую, легкую болтовню, без всякого внутреннего содержания...¹³³

И. И. Панаев

В декабрьском номере «Современника» за 1852 г. была опубликована первая статья М. В. Авдеева из серии фельетонов о петербургской жизни, написанных им от лица «пустого» человека. Выбор этого необычного определения, данного им фельетонному повествователю, литератор объясняет так: «В самом деле, как назвать человека, который берет на себя обязанность писать о новостях, веселостях и удовольствиях, — одним словом, писать вещь <...> самую пустую! Теперь понятно вам будет, отчего фельетон до сих пор не удавался у нас: его не поручали пустым людям, а больше всего господам сочинителям...»¹³⁴.

Авдеев был едва ли не единственным среди своих современников, кто использовал эпитет *пустой* по отношению к фельетону не как ругательство, но в качестве дифференциального признака жанра — тем самым попытавшись создать для этого слова новую, неотрицательную коннотацию. Противопоставляя фельетонистов «господам сочинителям», Авдеев апеллировал к

¹³² В основу параграфа лег текст статьи: *Вожик Е. И., Лисюков Р. А.* Тематика фельетонов о Новом Поэте и ее диахронические трансформации // Шаги/Steps. 2024. № 3. С. 178–206. Сердечно благодарим Романа Александровича Лисюкова за помощь в проведении количественных подсчетов и подготовке графиков.

¹³³ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. № 2. Отд. VI. С. 284.

¹³⁴ [Авдеев М. В.] Письма «пустого человека» в провинцию о петербургской жизни // Современник. 1852. № 12. Отд. VI. С. 260.

влиятельной традиции описания фельетонных произведений, в соответствии с которой последним предъявлялись те же требования, что стояли и перед собственно литературой. Почти обязательной частью этой описательной конвенции было указание на «бессодержательность» и «бессмысленность» фельетона. Приведем несколько примеров, сходным образом воспроизводящих эту риторику:

1) «...все преклонились перед золотым тельцом в образе фельетона, забыв свое высокое призвание писателей, свою ответственность перед судом общественным, забыв служение искусству истинному. Слово человеческое превратилось наконец в игривую болтовню, в суетное щегольство, в пустые, красивые или громкие фразы»¹³⁵.

2) «...фельетон <...> изгнал прежний способ говорить дело или не говорить ничего, когда не о чем было говорить...»¹³⁶.

3) «...опытный фельетонист, садясь писать, соображает вперед, сколько столбцов он должен заготовить. <...> Если в его писанье нет никакого смысла — это неважно, потому что всегда найдутся читатели, которые не погнушаются ничем печатным...»¹³⁷.

Отсутствие у фельетона «смысла» нередко связывалось и с тематической бессодержательностью произведений этого жанра — с предельной узостью тематического репертуара или, напротив, с неопределенностью его границ: фельетон, по выражению Авдеева, повествует «о новостях, веселостях и удовольствиях» или, в доведенной до логического предела формулировке этой мысли, «обо всем» (ср. в «Литературной газете»: фельетон рассказывает «о всех возможных и невозможных новостях, обо всем и чаще всего ни о чем, <...> какого труда стоит состряпать <...> этот литературный винегрет»¹³⁸).

Генерализующие суждения о тематике фельетонов встречаются и в научной литературе, посвященной общим вопросам жанра или анализу отдельных фельетонных произведений. Пристальным интересом к журнальной и газетной прозе отмечены труды представителей формальной школы и близких ей исследователей, касающиеся вопросов тематики фельетона в связи с анализом его композиции, способов связанности компонентов — «городских нравов», «городского пейзажа», «собственных настроений» — «в тематическом узоре фельетонов»¹³⁹. Современные исследователи склонны проводить связь между нарративными принципами

¹³⁵ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русского фельетона // Современник. 1852. № 10. Отд. VI. С. 241.

¹³⁶ [Без подписи.] Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 8. Отд. IV. С. 94.

¹³⁷ [Шелгунов Н. В.] Литературные рабочие // Современник. 1861. № 10. Отд. II. С. 208–209.

¹³⁸ [Без подписи.] Петербургские письма // Литературная газета. 1847. № 24, 12 июня. С. 383.

¹³⁹ Комарович В. Л. Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. М.; Л.: Academia, 1930. С. 97.

фельетона и его прагматикой: так, составители сборника материалов полемики между журналами «Современник» и «Москвитянин» описывают фельетон в качестве новой формы литературной критики¹⁴⁰. Таким образом, собственно тематика фельетонов оказывается на периферии внимания исследователей жанра.

Подобный способ писать о фельетоне, как кажется, может быть объяснен особенностями его внутреннего устройства, затрудняющими ответ на «школьный» вопрос, о чем говорится в тексте: как мы стремились показать в главе I, фельетонным произведениям свойственны отсутствие центрального объекта повествования, стремительный, часто немотивированный переход от одной темы к другой, сложное сочетание элементов факта и вымысла, иносказательность, перформативность.

Вместе с тем специальное изучение тематического репертуара фельетонных произведений позволило бы уточнить представление об этом жанре, а также дать предварительный ответ на вопрос, что значит быть «бессодержательным» на языке литературной критики XIX в. и как эта влиятельная риторическая традиция соотносится с тематикой конкретных образцов жанра фельетона. Так, можно с уверенностью говорить о том, что фельетонная «бессодержательность» вариативна и не исчерпывается хроникой городских происшествий, — как же в таком случае она может быть определена? Мы попробуем ответить на этот вопрос, обратившись к количественным методам оценки тематики литературного произведения.

Одним из основных методов, используемых нами в этом исследовании, является структурное тематическое моделирование. Алгоритм расчета тематической модели позволяет сгруппировать в тематические блоки группы слов, которые встречаются друг с другом в одном контексте и нередко соотносятся с определенной предметной областью. Применение структурной тематической модели позволяет описать не только общую эволюцию тематики набора текстов, но и изменение пропорций тем в отдельно взятых текстовых документах¹⁴¹.

Использование тематической модели для анализа содержания фельетонов имеет и другие основания. В то время как писатели, упрекающие фельетоны в бессодержательности, исходят из

¹⁴⁰ Вдовин А. В., Зубков К. Ю. «Спор Петербурга с Москвою» // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 10–11.

¹⁴¹ Подробное описание технологии и возможностей тематического моделирования см. в: Roberts M. E., Stewart B. M., Tingley D. STM: An R Package for Structural Topic Models // Journal of Statistical Software. 2019. Vol. 91. № 2. P. 1–3. В числе наиболее известных работ о применении тематической модели к текстам литературных произведений — Jockers M. L. Macroanalysis: Digital methods and literary history. Urbana: University of Illinois Press, 2013. 208 p.; Schöch Ch. Topic modeling genre: An exploration of French classical and Enlightenment drama // Digital Humanities Quarterly. 2017. Vol. 11. № 2 и другие; см. также пример использования этого метода для анализа русскоязычной литературы: Лейбов Р., Орехов Б. В. Между политикой и поэтикой: топика Крыма в современной русскоязычной наивной лирике // Шаги/Steps. 2022. Т. 8. № 2. С. 205–232.

представления о литературных конвенциях, относящихся к «высокому» уровню семантической структуры текста (идейная составляющая, сюжет, композиция, прагматика и т. д.), тематическая модель работает с «низкоуровневой» — лексической — стороной содержания. Таким образом, использование модели позволяет выделить в фельетонах широкие предметно-семантические поля и обнаружить закономерности, которые оказываются менее заметны при попытке описать тематику произведений этого жанра традиционным способом, обычно используемым критиками и исследователями.

Количественная оценка тематики фельетонов будет проводиться нами на материале корпуса фельетонных «писем» и заметок Нового Поэта, публиковавшихся на страницах журнала «Современник» с 1847 по 1862 г.¹⁴²

Одним из создателей литературной маски Нового Поэта, прочно ассоциировавшейся как с «Современником», так и с жанром фельетона, был И. И. Панаев, «фельетонный беллетрист»¹⁴³, «коленкорových манишек беспощадный Ювенал» (Н. Ф. Щербина), написавший для журнала — единолично, а также в соавторстве с Н. А. Некрасовым и некоторыми другими литераторами¹⁴⁴, — 129 фельетонов, решительно опередив всех фельетонистов «Современника». С конца 1852 г. Панаев, став штатным фельетонистом «Современника» и публикуясь почти в каждом номере журнала, постепенно усиливает свои позиции в нем и выступает одной из ключевых фигур журнальных споров¹⁴⁵.

Несмотря на то что Панаев и сам обличал «игривую болтовню» и «суетное щегольство» фельетонной литературы (см. выше), фельетоны Нового Поэта не раз получали аналогичные упреки со стороны журнальных оппонентов. Так, Б. Н. Алмазов в фельетоне «Стихотворения Эраста Благодравова» порицал Нового Поэта и представляемый его фельетонами «Современник» за отсутствие почтительной серьезности в рассуждениях об искусстве, за

¹⁴² Корпус, метаданные к нему, код для воспроизведения исследования, а также графики размещены в Репозитории открытых данных по русской литературе и фольклору и доступны по ссылке: <https://doi.org/10.31860/openlit-2024.4-R006>. Подробное описание подготовки корпуса см. в: *Вожик Е. И., Лисюков Р. А.* Тематика фельетонов о Новом Поэте и ее диахронические трансформации // Шаги/Steps. 2024. № 3. С. 182–183.

¹⁴³ *Трубачев С. С.* Фельетонный беллетрист (По поводу полного собрания сочинений И. И. Панаева) // Исторический вестник. 1889. № 4. С. 160.

¹⁴⁴ Об участии отдельных литераторов в создании журнальной маски Нового Поэта см.: *Мельгунов Б. В.* Некрасов, Панаев — Новый Поэт (к истории создания журнальной маски) // Русская литература. 1986. № 3. С. 153–169.

¹⁴⁵ *Вдовин А. В.* [Комментарий к статье И. И. Панаева «Заметки Нового Поэта о русской журналистике. Май 1851] // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 629–630.

потакание «вкусам большинства, толпы»¹⁴⁶. Позднее, в 1854 г., анонимный обозреватель «Отечественных записок», осуждая «Современник» за то, что тот «старался сделать всю русскую литературу одним бесконечным фельетоном», в сущности сведет содержание журнала к фельетонам Нового Поэта и Иногородного Подписчика¹⁴⁷, а Г. З. Елисеев — уже в 1861 г. — отметит, что все современные фельетонисты «исписались»: «...ни одного фельетона нельзя в руки взять <...>. До того все это пусто и бессодержательно»¹⁴⁸.

Один из главных авторов «Современника», единомышленник Некрасова, профессиональный журналист и литературный рутинер, Панаев не выработал последовательной литературно-публицистической программы. Тем не менее писатель хорошо понимал логику развития журналистики в условиях «мрачного семилетия» и пореформенной эпохи: вместе с Некрасовым он последовательно проводил в журнал материалы, обеспечивавшие ему широкую популярность и определявшие направление его развития¹⁴⁹. Все это позволяет говорить о том, что панаевский фельетон репрезентативен относительно фельетонных произведений, публиковавшихся на страницах «Современника» в 1840–1860-е гг., и непротиворечиво соотносится с программой журнала в целом.

Среди фельетонов Нового Поэта выделяются два различающихся тематикой цикла статей. В 1851–1855 гг. Панаев с соавторами издают «Заметки Нового Поэта о русской журналистике», являющиеся продолжением разрозненных «писем» Нового Поэта в редакцию журнала, а с конца 1855 г. публикуют фельетоны под общим заглавием «Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта». Фельетон Панаева о Петербурге никогда не становился объектом исследовательского внимания: во второй половине 1850-х гг. лицо обновленного «Современника» определяют статьи представителей социально-демократической идеологии — панаевские же заметки о Петербурге представляются вариантом городского репортажного фельетона, посвященного изображению повседневной жизни столицы и типологическому описанию ее обитателей¹⁵⁰. Вместе с тем в заметках о Петербурге Панаев обращается к вопросам, несомненно выходящим за обозначенные в заглавии фельетона предметно-тематические рамки.

¹⁴⁶ [Алмазов Б. Н.] Стихотворения Эраста Благодрава // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 158–159.

¹⁴⁷ [Без подписи.] Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 8. Отд. IV. С. 94.

¹⁴⁸ [Елисеев Г. З.] Внутреннее обозрение // Современник. 1861. № 10. Отд. II. С. 333.

¹⁴⁹ См.: Шашкова Е. В. Журнально-критическая деятельность И. И. Панаева: Автореф. дис. ... канд. филол. наук / СПбГУ. СПб., 2007. С. 13–14; Вдовин А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов: [Дис. ... д-ра философии / Тартуский университет]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 102; Макеев М. С. Николай Некрасов. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 207–214. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

¹⁵⁰ См. характерный пример подобного осмысления «Петербургской жизни»: [Без подписи.] Беллетристика // Русская мысль. 1889. Кн. 4. С. 135.

Представляется весьма вероятным, что изменения, которые претерпевает тематический репертуар фельетонов Нового Поэта, свидетельствуют о работе Панаева и других авторов с жанровой традицией фельетона и могут быть связаны как с переменами в редакционной политике журнала, так и — опосредованно — с важнейшими событиями политической и общественной жизни Российской империи (ужесточение цензуры в эпоху «мрачного семилетия», Крымская война, смена царствования, либерализация внутренней политики, подготовка и проведение Великих реформ). Допустимо также предположить, что изменения в тематическом репертуаре фельетонов Нового Поэта происходили на двух уровнях: с одной стороны, их тематика с течением времени претерпела качественные изменения, с другой — стала более разнообразной в количественном отношении.

Тематический репертуар фельетонов Нового Поэта

Процедура тематического моделирования включает этап подбора оптимального количества тем (значения параметра модели k), которые будут выделены моделью; в выборе значения этого параметра мы в первую очередь опирались на качественную (*de visu*) оценку результатов работы моделей. Таким образом мы проанализировали результаты работы моделей с разными показателями k и выбрали две из них — со значениями параметра k , равными 20 и 11. В то время как модель, выделяющая в корпусе 20 тем (далее мы будем называть ее *M-20*), позволяет более нюансированно описать тематический репертуар фельетонов Нового Поэта в целом, модель с показателем k , равным 11 (назовем ее *M-11*), используется нами для того, чтобы делать выводы о динамике тем во времени и их пропорциональном соотношении в пределах одного фельетонного произведения: каждой из тем в *M-11* отводится более заметный, чем в *M-20*, объем в корпусе.

Опишем тематический репертуар фельетонов Нового Поэта, обратившись к результатам работы модели *M-20*. За порядковым номером темы следуют слова, наиболее вероятные для нее. После косой черты приведены слова, выделенные с помощью метрики, которая учитывает не только характерность, но и эксклюзивность слова для текстов, репрезентирующих ту или иную тему. Для каждой из тем кратко охарактеризованы несколько выделенных моделью фельетонных отрывков. Темы следуют в порядке уменьшения их пропорции в корпусе.

(1) *журнал, литература, статья, русский, литературный, литератор, новый / журналист, критика, фельетон, отечественный, статейка, современник, литература*¹⁵¹ (журналистика; журнальные полемики; издатели, редакторы, критики, читатели; литературные произведения, публикуемые на страницах журналов; журнальные жанры): репрезентирует тему вымышленный

¹⁵¹ В результате машинной обработки все слова приведены к начальной форме и унифицированному (нижнему) регистру написания.

диалог между журналистами и таинственным незнакомцем, требующим от них добросовестности, знания дела, мысли о пользе, приносимой читателям (1851, 12)¹⁵²; показательными оказываются ответ критикам «Отечественных записок», упрекающим Нового Поэта в чрезмерной приверженности фельетону (1854, 10), а также суждения о критической манере О. И. Сенковского, заслужившего любовь читателей остроумными шутками и блестящими парадоксами (1852, 6).

(2) *друг, слово, время, жизнь, мысль, господин, литература / авторитет, джентльмен, добролюбов, белинский, поколение, либеральный, увлечение* (политические взгляды, идеология; личностные качества; гражданский долг, общественная польза): тема представлена фрагментами, содержанием которых является критика умеренно-либеральных взглядов в лице знакомого Новому Поэту джентльмена (1859, 8), пустословного красноречия в рассуждениях покровителя наук о просвещении (1861, 12), сословных предрассудков, заботы о личном благополучии и отрицания духа времени с вопросом об улучшении жизни низших сословий (1859, 1).

(3) *рука, дом, деньги, комната, глаз, большой, господин / швейцар, луиза, карлыч, иногородный, ковер, мебель, лестница* (социальные интеракции; женщины, любовные связи, брак; имущественный вопрос): в числе фрагментов, выделяемых моделью, рассказ об убранстве дома богатого чиновника (1856, 5), о предприимчивости петербургской камелии, живущей за счет покровителей (1856, 8), а также фрагмент вымышленной повести, описывающей встречу барыни и офицера в дорожной избе (1856, 2).

(4) *роль, сцена, театр, артист, публика, талант, пьеса / роль, мартынов, сценический, актер, ристори, самойлов, пьеса* (драматическое искусство; опера; русский и европейский театр; драматические писатели и пьесы для чтения; гастроли, бенефисы; сценическое мастерство отдельных артистов): репрезентативным для темы являются отрывки о постановке «Свадьбы Кречинского» на сцене Александринского театра и о драматическом таланте актеров В. В. Самойлова и П. М. Садовского (1856, 6), а также об оперном репертуаре петербургских театров (оперы Россини, Беллини, Вебера, Верди и др.) и артистах, известных столичной публике (Ристори, Тамберлик, Кальцолари и др.) (1861, 2; 1861, 9; 1856, 11).

(5) *поэт, стих, стихотворение, поэзия, душа, жизнь, сердце / стихотворение, щербина, яго, снобс, око, проза, поэзия* (высокая поэзия; стихотворное искусство; традиционно поэтическая образная система): темой объединяются стихотворные отрывки — пародийные стихи Нового Поэта (1847, 1), фрагменты «драматической грезы» «Доминикино Фети, или

¹⁵² Фельетоны Нового Поэта обозначены здесь единообразно: в скобках приведены год издания журнала и номер выпуска, где был опубликован текст фельетона.

Непризнанный гений» (1847, 2) — и, например, портрет персонажа-романтика, напоминающего «то Ленского, то принца Гамлета» (1855, 5).

(6) *дама, господин, супруга, глаз, рука, женщина, лицо / дама, супруг, туалет, супруга, статский, шляпка, рысак* (светская жизнь; аристократическое общество; загородные выезды и гулянья; наряды и туалеты): наилучшим образом тему репрезентует сцена с участием военных, статских, дам и франтов, описывающая празднование Троицына дня в Екатерингофе (1857, 7), а также беседа фельетонных персонажей (Нового Поэта, иногороднего читателя и господина с нахальным носом) о петербургских дамах (1856, 2).

(7) *автор, повесть, произведение, гоголь, лицо, рассказ, роман / леночка, повесть, гоголь, автор, крестовский, период, биограф* (критические разборы современных произведений: вопросы развития сюжета, формирования образов персонажей, стилистические решения и т. п.; писательская манера того или иного автора): тематическое сходство имеют фрагменты фельетонов, посвященные разбору повестей Е. Данковского «Горбун» (1855, 4), И. С. Тургенева «Яков Пасынков» (1855, 5), В. Крестовского (Н. Д. Хвоцинской) «Фразы» (1855, 9) или полемике с С. С. Дудышкиным о таланте Н. В. Гоголя (1854, 12).

(8) *год, издание, журнал, русский, новый, статья, сочинение / статистический, издание, спб, пересылка, редактор, том, периодический* (сообщения о начале, возобновлении, прекращении разного рода изданий с указанием места, времени, периодичности их выхода, имен редакторов и издателей; краткая характеристика содержания, направленности, программы этих изданий): наиболее широко тема представлена в фельетонах конца 1850-х — начала 1860-х гг., заключающих в себе материалы библиографической рубрики (1861, 1; 1860, 2; 1861, 8).

(9) *превосходительство, господин, генерал, начальник, год, иваныч, дело / максим, превосходительство, иваныч, благонамеренный, начальник, мандарин, нравственность* (государственная служба, делопроизводство, чины; государственные деятели, высокопоставленные и рядовые чиновники; начальство и подчиненные): о содержании темы свидетельствует рассказ о лучших качествах государственных людей и о сэре Роберте Пиле, являющемся их воплощением (1857, 8), очерк жизни петербургского генерала, знакомого Новому Поэту (1857, 11), а также «греза» о китайских мандаринах (1859, 1).

(10) *петербург, клуб, петербургский, большой, дом, новый, год / клуб, приз, речной, дворец, петергофский, иллюминация, петергоф* (Петербург и пригороды; повседневная жизнь города и его обитателей; архитектура; скачки; клубная жизнь): тему характеризует описание иллюминации по случаю коронации Александра II (1856, 9), новых городских и загородных построек (частные дома на Сергиевской, Моховой, Литейной и других улицах, дворцы великих князей Михаила и Николая Николаевичей) и рассуждения о росте цен на квартиры (1858, 10).

(11) *сад, день, дача, деревня, солнце, лес, природа / речка, солнце, снег, луг, весна, лес, воздух* (природа; загородные поездки; дачи, летний отдых): тема определяется развернутыми описаниями красот Валаама (1856, 7), видов Галерной гавани (1856, 10), оранжерей Ботанического сада (1859, 6).

(12) *общество, член, комитет, собрание, дело, время, совет / акционер, правление, комитет, протокол, заседание, председатель, член* (общественные объединения; акционерные компании; уставы): тема представлена отрывком о дебатах, состоявшихся на собрании общества петербургских водопроводов (1860, 4), пересказом статьи из «Санкт-Петербургских ведомостей» с жалобами на неудовлетворительный ход промышленных акционерных компаний и на всевластие директоров и членов правлений обществ (1860, 2) или выписками из протоколов заседаний комитета общества для пособия нуждающимся литераторам (1860, 8).

(13) *дочь, дом, отец, ребенок, мать, бабушка, сын / бабушка, таня, матрена, фрол, аннушка, дочь, мать* (семейные связи; домашний быт, женские занятия; сватовство и женитьба): высокая концентрация характерных для этой темы слов содержится в пересказе сентиментальной исторической повести «Гистория о российском дворянине Фроле Скобееве...» (1853, 3) или повествовании о жизни бедного семейства из Галерной гавани (1856, 10).

(14) *картина, художник, выставка, академия, искусство, год, произведение / севастьянов, рисовальный, художество, выставка, академия, академический, живопись* (живопись, скульптура, декоративно-прикладное искусство, предметы старины, фотография; художественные выставки, картинные галереи, частные коллекции, аукционы; живописная манера того или иного художника): для темы оказываются показательными отрывки, посвященные описанию выставки в пользу бедных художников (1861, 3), обсуждению художественной манеры К. П. Брюллова, А. Риделя и П. Делароша (1861, 4) или фотографической натуралистичности жанровых картин А. Попова (1861, 9).

(15) *концерт, петербург, париж, театр, балет, петербургский, новый / концерт, балет, балаган, танцовщица, весельчак, фокусник, пассаж* (развлечения и увеселения, доступные жителям российских и европейских столиц; концерты, публичные представления, танцевальные номера, живые картины, лекции): в числе репрезентирующих тему фрагментов появляются рассказы о приезде в Петербург А. Г. Рубинштейна и о всеобщем оживлении, вызванном этим событием (1860, 3), о публичных лекциях С. С. Куторги (1856, 4) или вечерах магии (1859, 3).

(16) *граф, княгиня, графиня, комедия, женщина, слово, вечер / шульц, графиня, глинка, княгиня, граф, маска, маскарад* (светская жизнь; аристократическое общество; рауты, приемы, балы, маскарады; салонные беседы; любовные связи): модель указывает на тематическую близость французского фельетона о «маскарадном приключении» (1853, 6) и отрывков

«драматической пословицы» Нового Поэта о княгине и графе, искусно ведущих салонную беседу (1851, 9).

(17) *князь, федоровна, шарлота, время, день, дело, слово / зорин, вахтанг, яковлев, шарлота, федоровна, никитич, дареджан* (высокородные особы; стихотворные подношения; исторические анекдоты): фрагменты, отобранные моделью для этой темы, имеют преимущественно стилистические сходства; в их числе оказываются анекдоты о князе Г. А. Потемкине (1853, 4), о чтении «Илиады» Н. И. Гнедичем (1854, 8), о встречах Ф. В. Ростопчина с А. В. Суворовым и императором Павлом I (1854, 8), а также переложение драмы Я. П. Полонского о грузинской царице Дареджане (1852, 5).

(18) *господин, петр, васильич, дело, петрович, день, хозяин / васильич, дюма, амстердам, петр, верфь, плотник, взятка* (торговля, судоходство; сделки, денежный вопрос; европейские путешествия): среди фрагментов, репрезентирующих эту тему, моделью выделяются отрывки из «Истории царствования Петра Великого» Н. Г. Устрялова (1855, 3) или анекдот о графе Альфреде д'Орсе, сумевшем выйти из затруднительного материального положения.

(19) *братец, друг, лиловый, пюсовый, желудок, дело, искренность / лиловый, пюсовый, расстегай, гаврюша, желудок, искренность, братец* (приятельские, фамильярно-дружеские отношения): в качестве одного из наиболее репрезентативных для этой темы фельетонов модель выделяет описание приятельской беседы Нового Поэта с издателем «Современника» перед началом маскарада в доме петербургского Монте-Кристо (1852, 1), а также фельетонный драматический этюд «Расстегай» (1851, 6), главными героями которого являются приятели Лиловый и Пюсовый, пародирующие персонажей пьесы А. Н. Островского.

(20) *университет, студент, шамиль, русский, год, время, казанский / шамиль, аул, студент, университет, аландский, казанский, имам* (путешествия по неевропейской части света; наука, образование; Кавказская война): моделью выделяются отрывок из письма П. П. Семенова, члена Русского Географического общества, о путешествии по Средней Азии (1857, 3), пересказ статьи А. Л. Зиссермана о взятии аула Гуниб и пленении Шамиля (1859, 10) или заметки об ученых трудах П. И. Севастьянова и о выставках собранной им коллекции снимков и копий с священных предметов и рукописей Афонских монастырей (1859, 3).

На рисунке 1 представлено распределение пропорций описанных выше тем в корпусе фельетонов Нового Поэта.



Рисунок 1 — Пропорции тем в корпусе фельетонов Нового Поэта

Согласно этому рисунку, наиболее значимый объем в корпусе занимают два предметно-семантических поля: одно из них характеризует группа тем, связанных с литературой (1, 5, 7, 8) и искусством (4, 14, 15), другое же — темы, описывающие взаимодействие в различных социальных группах, будь то семья, бомонд, круг людей, объединяемых дружескими или профессиональными интересами, клубное собрание или акционерное общество (6, 10, 12, 13, 16, 19). Не менее значимой для фельетонов Нового Поэта оказывается тема, определяемая рассуждениями об общественной пользе и качествах личности, способной эту пользу приносить (2), — т. е. дискурс, в рамках которого вырабатывается идеал журналиста и гражданина. В «Заметках о русской журналистике» Панаев характеризует образ литератора будущего, занятого не мелочными спорами с журнальными оппонентами, но просвещением читательской аудитории, воспитанием в ней «верного и тонкого» вкуса, «самой горячей любви к искусству»¹⁵³, а в фельетонах о Петербурге проводит идею о необходимости воспитания литератора-интеллектуала и общественного деятеля, хорошо знакомого с «духом времени» и стремящегося к «улучшению человеческого быта»¹⁵⁴.

¹⁵³ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. № 2. Отд. VI. С. 283.

¹⁵⁴ [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 12. Отд. II. С. 404.

Анализ совместно встречающихся в корпусе слов позволяет установить внутри предметно-семантических полей разницу между речевыми регистрами, к которым обращается фельетонист в тематически однородных рассуждениях: например, модель различает замечания о журнальных полемиках (1) и критические высказывания об отдельных литературных произведениях, публикуемых на страницах журналов (7), или разводит описания семейно-бытовых сцен из жизни городских обывателей (13) и любовных коллизий внутри привилегированного сословия (3).

Последовательное знакомство с репрезентативными для каждой темы фрагментами позволяет обнаружить, что разность речевых регистров, — а следовательно, и тематическая разность — в случае фельетонов Нового Поэта создается не столько за счет языковой игры или смены повествовательной манеры внутри перволичного высказывания, сколько посредством присвоения себе «чужого» слова, включения в фельетонное повествование цитат, пересказа литературных произведений, новостной хроники, а также актуальных событий. Показательна в этом смысле вариативность употребления личных имен: у одних тем в числе наиболее частотных слов встречаются фамилии реальных исторических лиц или современников (2), у других — уменьшительные производные от личных имен (19) или отчества, используемые в официальном обращении (9).

Иными словами, тематическая модель косвенно свидетельствует о свойственном фельетону отсутствии эстетической автономии: предметом его изображения является внеположная самоценным литературным построениям действительность — то, что сам Новый Поэт называет «современной узенькой средой»¹⁵⁵, — частью которой может становиться в том числе современный литературный процесс¹⁵⁶.

Качественные изменения тематики фельетонов Нового Поэта

Обратимся к диахроническому анализу тематики фельетонов Нового Поэта на данных модели М-11. Для удобства представления тем на графиках каждая из них условно обозначается словом или словосочетанием, дающим представление о ее содержании. После тире приведены номера тем модели М-20, соответствующие темам модели М-11.

(1) светская жизнь: *дама, господин, рука, глаз, голова, минута, лицо, женщина, князь, княгиня* — 3, 6, 16, 17.

(2) журналистика: *журнал, русский, литература, статья, литературный, год, новый, записка, поэт, отечественный* — 1, 8.

¹⁵⁵ См.: «...останемся поневоле летописцами пошлостей нашей современной узенькой среды» ([Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 7. Отд. II. С. 112).

¹⁵⁶ О проблеме вымысла в связи с жанром романа-фельетона см.: *Thorstenson V. «All Sorts» of Fires: Suvorin's Roman-Feuilleton *Vsiakie* and the Russian Polemical Novel of the 1860s // Russian Literature. 2020. Vol. 113. P. 61–86.*

(3) общественная польза: *друг, жизнь, слово, господин, время, дело, мысль, приятель, общество, глаз* — 2.

(4) Петербург: *петербург, клуб, петербургский, большой, день, дом, сад, дорога, год, вода* — 10, 11.

(5) общественная жизнь: *общество, год, издание, член, русский, время, новый, собрание, часть, петербург* — 8, 12, 20.

(6) критика: *автор, повесть, произведение, жизнь, лицо, роман, слово, гоголь, рассказ, талант* — 7.

(7) театр: *театр, роль, сцена, артист, публика, опера, талант, русский, пьеса, комедия* — 4, 15.

(8) поэзия: *стих, поэт, душа, стихотворение, князь, поэзия, сердце, слово, время, день* — 5, 17.

(9) семейные и имущественные связи: *дом, деньги, год, жена, дочь, отец, день, дело, ребенок, сын* — 3, 13, 19.

(10) служебные связи: *превосходительство, господин, дело, время, молодой, генерал, год, лицо, начальник, значительный* — 9, 18.

(11) живопись: *картина, художник, искусство, произведение, выставка, русский, дюма, художественный, господин, париж* — 14.

Модель, используемая для описания качественных изменений, которые претерпевает тематический репертуар фельетонов Нового Поэта, включает две переменные: одна из них соответствует году публикации фельетона, другая — пропорции той или иной темы в его фрагменте¹⁵⁷. На рисунках 2–5, построенных с использованием данных этой модели, отражена переориентация Панаева с «журнального» фельетона эпохи «застоя» на фельетон «петербургский», связанная с перераспределением сфер ответственности между авторами «Современника» после обновления политического режима и окончания Крымской войны. Вместе с тем внимания заслуживают и изменения, которые происходят в тематике фельетонов о русской журналистике и петербургской жизни в отдельности. Граница между фельетонами о русской журналистике и заметками о петербургской жизни отмечена на рисунках 2–5 вертикальной пунктирной линией.

¹⁵⁷ Связь между этими двумя переменными оценивается нами с помощью линейной регрессии и описывается кривой линией. Пропорция темы может принимать отрицательные значения: расчет формы кривой не учитывает природу данных, описываемых линией. В таких случаях следует считать, что пропорция темы близка к или равна нулю. Для некоторых фельетонов оценка средних значений расходится с реальными средними значениями — они отмечены на графиках точками, которые имеют форму, соответствующую форме паттерна той или иной кривой.

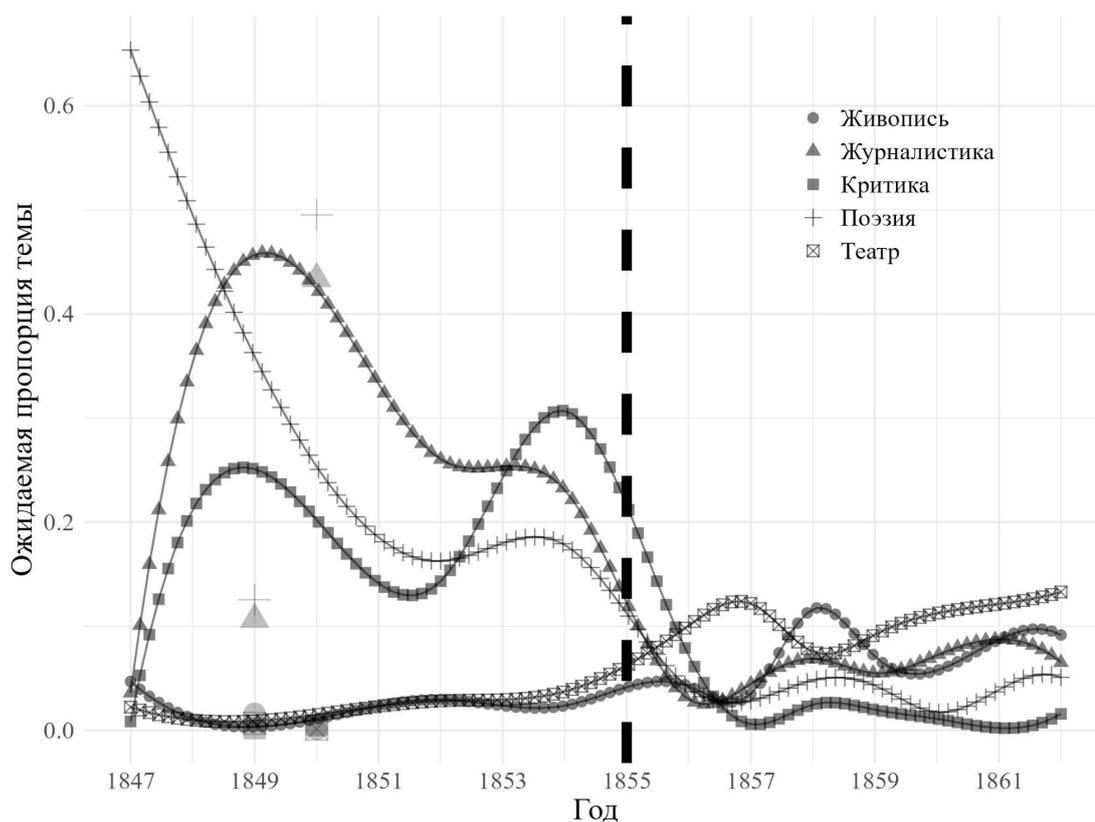


Рисунок 2 — Динамика пропорций тем, связанных с литературой и искусством, во времени

Рисунок 2 ожидаемо демонстрирует уменьшение пропорций тем, связанных с литературой, и постепенный рост интереса к театральной, музыкальной, художественной жизни ко второй половине 1850-х гг., когда Панаев обращается к обозрению петербургской современности. Более значимым, однако, оказывается характер связи между темами журналистики и критики, с одной стороны, и темой поэзии, с другой: в первой половине 1850-х гг. они противопоставляются друг другу как составляющие дихотомии профессионального писательства и искусства. Постепенно фельетон Нового Поэта, задуманный Панаевым и Некрасовым как площадка для публикации стихотворных пародий на современную поэзию¹⁵⁸, переориентируется на освещение текущих журнальных полемика и анализ литературных произведений. Вместе с тем и доля обращений к «журнальной» теме, которую Панаев раскрывает на рубеже 1840–1850-х гг., со временем снижается: споры с журнальными оппонентами занимают фельетониста все меньше — и он обращается к темам, которые условно связываются нами с изображением светской жизни и семейно-имущественных отношений (см. рисунок 3).

¹⁵⁸ *Ипатов С. А.* Об одной стихотворной пародии Нового Поэта (И. И. Панаева) на Фета (1847) // Русская литература. 2020. № 4. С. 21–31.

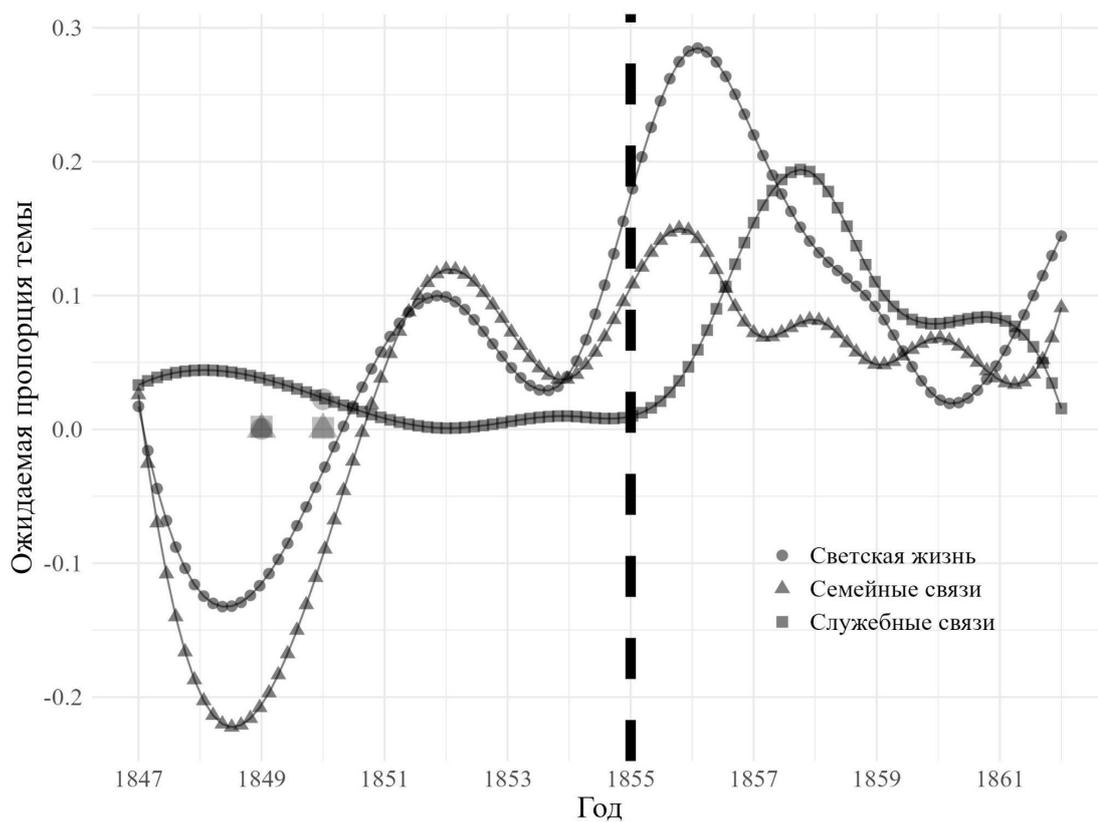


Рисунок 3 — Динамика пропорций тем, тиковые значения которых приходятся на 1856–1858 гг., во времени

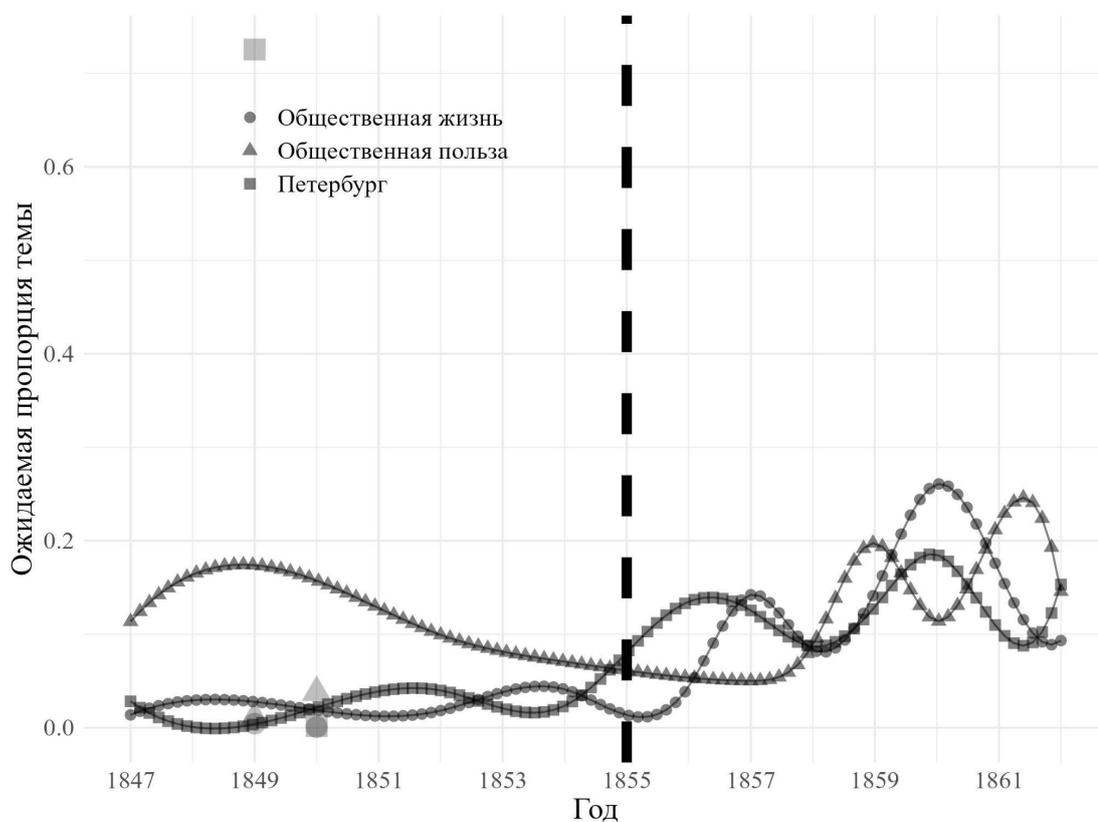


Рисунок 4 — Динамика пропорций тем, тиковые значения которых приходятся на 1860–1861 гг., во времени

Среди тем, к которым Панаев обращается преимущественно во второй период творчества, выделяются темы, пиковые значения которых приходятся на 1856–1858 гг. (рисунок 3), и темы, показатели которых достигают максимума в 1860–1861 гг. (рисунок 4). К числу первых относятся темы светской жизни, а также семейных, дружеских и служебных связей, а к числу вторых — характеризующие общественную жизнь, вопросы общественного благополучия и обустройства городского быта.

Создавая «Петербургские заметки», Панаев не ограничивается темами, характерными для «светского», ориентированного на французские газетные хроники фельетона, хотя в первой статье нового цикла прямо заявляет о своем намерении следовать этой традиции фельетонного повествования (см.: «Я хочу познакомить вас, мой читатель, со всеми <...> его (Петербурга. — Е. В.) новостями, сплетнями и толками, с его обычаями, привычками и нравами»¹⁵⁹). Так, Новый Поэт не только регистрирует перемещения по городскому пространству и за его пределами, описывая архитектурный облик Петербурга и ведя хронику городских событий («забав и увеселений»), но и — преимущественно — рассуждает о различных формах организации, объединения людей, союзах (патриотическое общество, общество поощрения художников, общество садоводства и др.), что согласуется с характерным для этого периода представлением о литературе как о выразительнице общественных явлений, установкой «Современника» на «серьезность» проводимого им направления.

Можно, таким образом, скорректировать известную характеристику фельетонов Панаева о Петербурге, предложенную В. А. Тунимановым: «Петербург Панаева главным образом город жуирующий, развлекающийся, по последней моде одетый, роскошно обедающий, надменно, через “стеклышко” смотрящий на прочий люд. Мир, погрязший в лицемерии и чванливости, призрачной роскоши и весьма дорогой любви. <...> Герои Панаева живут истинно по-барски, в вызывающей роскоши. Одежды этих дам, их утопающие в полумраке светло-голубые будуары не поражают, а подавляют воображение. Балы и пикники, устраиваемые мошенником наивысшего разряда, стоят целые состояния. Драгоценнейшая мебель и экипажи, неслыханные рысаки, море цветов в любое время года»¹⁶⁰ — яркую, призванную уточнить представление о литературной репутации Панаева, однако все равно не вполне исчерпывающую.

Графики на рисунках 2–4 демонстрируют одну и ту же тенденцию: приступая к развертыванию магистральной для цикла фельетонов темы, Панаев целенаправленно развивает ее, а затем постепенно расширяет круг освещаемых им вопросов. Эта тенденция может быть осмыслена как репрезентация механизма обращения к жанровой традиции фельетона и

¹⁵⁹ [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1855. № 12. Отд. V. С. 245.

¹⁶⁰ Туниманов В. А. Повести и очерки Ивана Панаева // Панаев И. И. Повести. Очерки. М.: Советская Россия, 1986. С. 17.

последующего отступления от нее под влиянием процессов, происходящих на рубеже 1850–1860-х гг. в гражданском обществе и отражающихся в редакционной политике «Современника». Эти наблюдения могут быть дополнены сведениями диаграммы на рисунке 5, представляющей тематический состав 129 фельетонов Нового Поэта, каждый из которых обозначен здесь вертикальной линией; длина раскрашенной области равна доле той или иной темы в фельетоне.

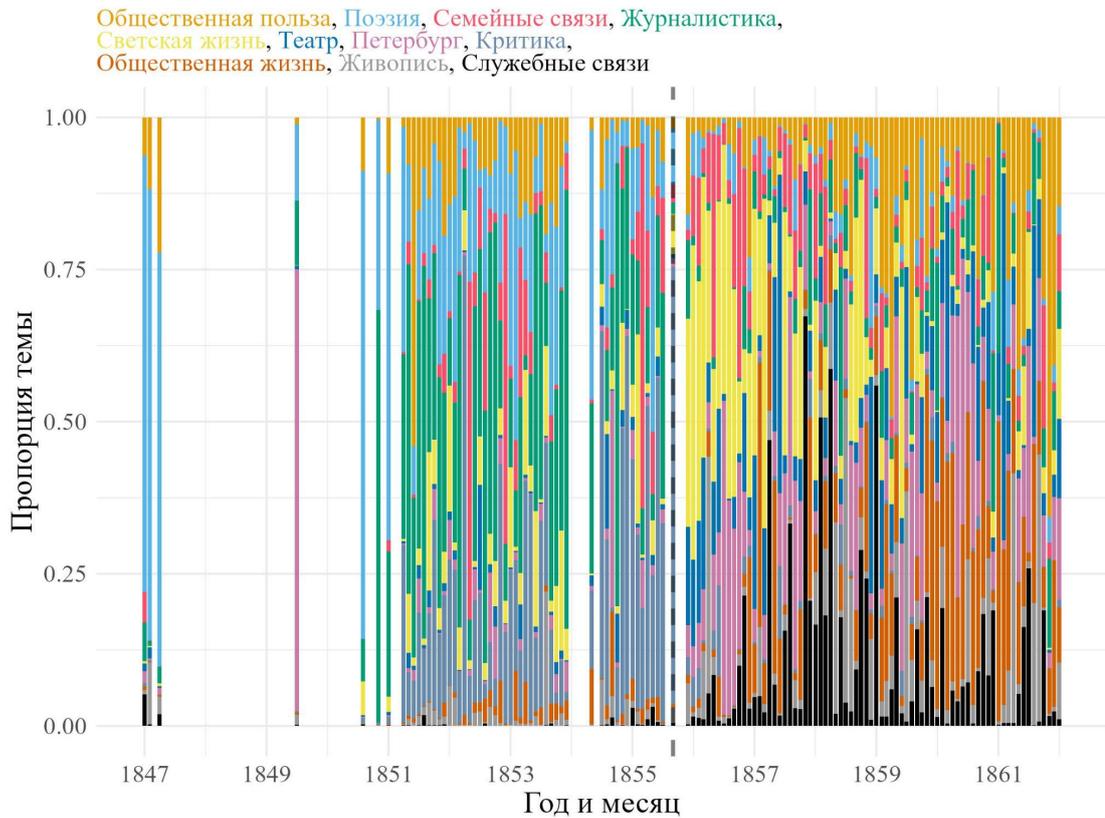


Рисунок 5 — Распределение пропорций тем в фельетонах Нового Поэта

Диаграмма на рисунке 5 также свидетельствует о том, что темам, почти не представленным в корпусе «журнальных» фельетонов Нового Поэта (1847–1855), отводится больший объем в фельетонах о петербургской жизни (1855–1862). Можно сказать, таким образом, что со временем фельетон Панаева становится более разнообразным в тематическом отношении. В следующем разделе мы попробуем количественно оценить степень тематического разнообразия фельетонов Нового Поэта.

Количественные изменения тематики фельетонов Нового Поэта

Одним из ключевых факторов, которые влияют на тематическое разнообразие фельетона, следует признать его длину — величину непостоянную¹⁶¹ и потому важную для оценки его содержания и прагматики. В случае фельетонов Нового Поэта можно говорить о том, что с 1856 г.

¹⁶¹ Так, один из ранних фельетонов Нового Поэта (1850, № 8) занимает всего две страницы, в то время как фельетон Дружинина об Иване Чернокнижникове, опубликованный в том же номере «Современника», превышает 80 страниц.

они становятся длиннее, начинают занимать в «Современнике» более заметное положение: так, медианная длина фельетонов о журналистике составляет 16 страниц, в то время как этот же показатель у «Петербургских заметок» равен 26¹⁶². Кроме того, тематическая вариативность фельетона может определяться и тематикой цикла, к которому он относится: естественно предположить, что перемена общего заглавия фельетонов Нового Поэта свидетельствует о трансформации содержательных установок Панаева и его соавторов.

Наконец, судить о тематическом разнообразии фельетона позволяют показатели информационной энтропии: более вариативным в тематическом отношении будет считаться текст, в котором принимает высокие значения энтропия распределения тем¹⁶³. Для того чтобы проверить независимость результата от параметров отдельной модели при оценке энтропии, мы рассчитали ее показатели на данных обеих структурных тематических моделей, использованных нами ранее (М-11 и М-20), и убедились в том, что выводы, которые были сделаны по результатам анализа данных, сгенерированных тематической моделью на 11 тем, справедливы и для модели с k , равным 20¹⁶⁴.

Для начала мы построили двухпеременную модель для оценки связи между показателями стандартизированной энтропии и стандартизированной длиной фельетона, а затем усложнили модель, включив в нее третью переменную, соответствующую тематике цикла, в который входит фельетонное произведение. Согласно оценке модели, описывающей тематическое разнообразие фельетона его длиной, эффект длины фельетона на показатели его энтропии неизменно положительный, а потому можно утверждать, что с увеличением длины фельетона растет и его тематическое разнообразие. Результаты же работы трехпеременной модели свидетельствуют, что при средней длине фельетона среднее значение энтропии для фельетонов о журналистике в большинстве случаев ниже среднего значения энтропии распределения тем в статьях о петербургской жизни. Таким образом, принадлежность одному из двух циклов, хотя и в меньшей степени, чем длина фельетона, влияет на его тематическое разнообразие. Кроме того, модель

¹⁶² Эти данные коррелируют с показателями соотношения длины отдельных фельетонных произведений Нового Поэта и журнальных выпусков целиком (коэффициент корреляции равен 0,74, т. е. близок к максимально возможному ее значению). Сведения об объеме номеров «Современника» получены из указателя содержания журнала, составленного В. Э. Боградом.

¹⁶³ Энтропия, имея опосредованное отношение к тематике текста, является абстрактной и шумной мерой тематического разнообразия. Чтобы убедиться в справедливости расчетов энтропии для фельетонов Нового Поэта, мы сопоставили фрагменты с высокими и низкими показателями энтропии, просмотрев эти тексты *de visu*. Дополнительной валидации метода оценки тематического разнообразия через меру энтропии может и должно быть посвящено отдельное исследование.

¹⁶⁴ Формулы расчетов, которые описываются в этой главе, см. в статье: *Вожик Е. И., Лисюков Р. А.* Тематика фельетонов о Новом Поэте и ее диахронические трансформации // Шаги/Steps. 2024. № 3. С. 201–202.

свидетельствует о более высоком, относительно «журнальных» фельетонов, тематическом разнообразии большинства «Заметок о петербургской жизни».

С одной стороны, это означает, что жанр «городского» фельетона оказывается более гибким в отношении тематического содержания: рассказ о жизни Петербурга дает фельетонисту возможность затронуть множество тем, с городскими событиями напрямую не связанных. Показательны в этом смысле советы, которые Ф. В. Булгарин дает начинающему фельетонисту В. Р. Зотову: «Жюль Жанен пишет 16 столбцов об *одном* предмете, и Европа довольна, а наша публика ведь не Европа, и весь недостаток фельетонов Владимира Рафаиловича в том, что он много говорит *об одном предмете*. У нас любят *разнообразие*. Когда я пишу фельетон, то всегда считаю, о скольких предметах сказано. <...> Попросите от меня Владимира Рафаиловича, чтоб он описал *день* петербургского жителя в городе и *день* петербургского жителя за городом — разумеется летом. <...> Говоря об *обеде*, он мне окажет услугу — если отдаст преимущество Ислеру Ивану Ивановичу, в доме армянской церкви, и умолчит о подлеце Легране»¹⁶⁵.

С другой стороны, установка Панаева на диверсификацию содержания фельетонов Нового Поэта, выявляемая за счет роста их тематического разнообразия, может согласовываться с общим направлением развития журналистики в эпоху Великих реформ. Так, современная исследовательница указывает на ключевую для этого времени роль газетного фельетона, выступающего в роли навигатора по популярной культуре и образца мнения, высказываемого в публичном поле¹⁶⁶. Представляется, что «Петербургские заметки» реализуют эту же установку: относительное тематическое разнообразие «городского» фельетона Нового Поэта косвенно свидетельствует о намерении Панаева ориентировать читателя в расширившемся пространстве событий и точек зрения.

Итак, фельетонная «бессодержательность» может высказать немало содержательного об особенностях работы Панаева и его соавторов с жанровой традицией, а также о соотношении тематической изменчивости фельетонов Нового Поэта с событиями общественно-политической жизни Российской империи в 1850–1860-е гг. и с идеологическим направлением «Современника». Используя разные способы количественной оценки содержания фельетонов Нового Поэта, мы получили возможность конкретизировать и квантифицировать характер ее вариативности.

Так, результаты анализа тематического содержания двух фельетонных циклов Нового Поэта демонстрируют, что Панаев, хорошо представляя себе актуальную традицию

¹⁶⁵ «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 206.

¹⁶⁶ *Dianina K. The Feuilleton: An Everyday Guide to Public Culture in the Age of the Great Reforms // The Slavic and East European Journal. 2003. Vol. 47. № 2. P. 187–210.*

фельетонного повествования (описание «забав и увеселений») и отправляясь от установки на ее реализацию, с течением времени отходит от конвенциональных, жанрово обусловленных механизмов выбора фельетонной тематики, адаптируя заметки Нового Поэта к событиям современности. Фельетонист, с одной стороны, стремится выработать идеал литератора, репрезентирующего проект новой литературы в период «мрачного» семилетия, и активного члена гражданского общества эпохи Великих реформ — человека, знакомого с текущими общественными полемиками. С другой стороны, Панаев делает ставку на постепенное расширение тематического разнообразия фельетона. В прямую связь с этими процессами может быть поставлена редакционная политика «Современника» второй половины 1850-х — начала 1860-х гг.: толстые журналы, стоящие после окончания Крымской войны на грани разорения, должны были обеспечивать читателям разнообразие актуальных, вызывающих живой интерес материалов.

Критический дискурс, складывающийся вокруг фельетона в 1850–1860-х гг., а также стратегии описания, к которым прибегает сам Панаев в попытке охарактеризовать отличительное качество собственных фельетонов, таким образом, отстают от реальной фельетонной практики, имеющей мало общего с «болтовней» «без всякого внутреннего содержания».

2. 2. Отсутствующее содержание: театральный фельетон начала 1840-х гг.¹⁶⁷

Ради бога — ни гу-гу о постановке пьесы — если не
угодно хвалить...¹⁶⁸

Ф. В. Булгарин

В николаевскую эпоху правительственный контроль над репрезентацией верховной власти ужесточился, а потому цензура постепенно усиливала внимание к постановкам на императорских театрах как к одному из ключевых средств формирования общественного мнения, равно как и к театральным рецензиям и фельетонам, публиковавшимся на страницах периодических изданий. Театральная критика, таким образом, являлась объектом разных цензур — как общей, так и ведомственной, то есть подчинялась воле не только Главного управления цензуры, но и Министерства императорского двора. Коль скоро задачей обоих цензурных ведомств было не

¹⁶⁷ В основу параграфа лег текст вступительной статьи к публикации: *Вожик Е. И.* Театральные рецензии и придворная цензура в 1843–1844 гг. // *Цензура в России: история и современность: Сб. науч. трудов.* СПб.: Изд-во РНБ, 2025. [Публикация готовится к выходу.]

¹⁶⁸ «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 184.

допустить распространения искаженных представлений о верховной власти, вопросы нравственности и «приличия» в связи с театральным фельетоном цензуру почти не интересовали; мало заботило ее и эстетическое качество фельетонов о театре — как произведений, вторичных по отношению к собственно литературе, беллетристике.

Если драматическая цензура, занимавшаяся пьесами и театральными постановками, не становилась объектом внимания исследователей¹⁶⁹, то цензурная история театральной критики — имеющей отношение и к критической литературе, и к сценическому искусству — остается на периферии исследований о театральной цензуре. Вместе с тем театральный фельетон, наряду с фельетоном «городским» и фельетоном о других искусствах, очевидным образом выделялся современниками в качестве одной из наиболее значимых разновидностей фельетона. Так, три этих фельетона описаны в одной из статей И. И. Панаева, где они представлены в образе джентльменов, наделенных отличительными свойствами: театральный фельетон, например, — «небольшого роста, какого-то тусклого горохового колорита, с гороховыми растрепанными волосами, с мутными, близорукими и выпуклыми глазами...»¹⁷⁰. В этом разделе мы постараемся показать, что в формировании такого «неопределенного» представления о театральном фельетоне не последнюю роль — во всяком случае в николаевскую эпоху — могла играть придворная цензура. Прослеживая ее влияние, мы обратимся к переписке Ф. В. Булгарина и неопубликованным материалам дела «О правилах рассматривания журнальных статей о спектаклях на императорских театрах» 1843–1844 гг., хранящегося в РГИА.

Придворная цензура, с 1826 г. находясь в ведении III отделения Собственной е. и. в. канцелярии под главным управлением графа А. Х. Бенкендорфа, была институционально оформлена в акте от 2 января 1831 г., который запрещал редакторам газет и журналов печатать материалы, касающиеся императора и членов его фамилии¹⁷¹. С этого времени начинается постепенное распределение цензурных полномочий между несколькими ведомствами. Попытки министра народного просвещения С. С. Уварова в 1841 г. четко определить границы ведомственных компетенций не увенчались успехом: Николай I личным распоряжением постановил оставить все в неизменном виде — с намерением лично принимать часть решений по

¹⁶⁹ См. прежде всего: *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881: В 2 ч. / Автор вступ. ст., примеч., указ. Е. Г. Федяхина. СПб.: Чистый лист, 2017–2019; *Зубков К. Ю.* «Прилично ли такое представление на театре»: моральные категории и социальное воображаемое в деятельности драматической цензуры середины XIX в. // *Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография* / Под ред. А. В. Вдовина и К. Ю. Зубкова. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 177–228.

¹⁷⁰ См.: [*Панаев И. И.*] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // *Современник*. 1855. № 12. Отд. V. С. 217–218.

¹⁷¹ О придворной цензуре в царствование Николая I см. в: *Григорьев С. И.* Придворная цензура и образ верховной власти. 1831–1917. СПб.: Алетейя, 2007. С. 129–137.

придворной цензуре, особенно если они касались театра, одного из главных увлечений императора¹⁷².

Министром двора в 1826–1852 гг. был князь П. М. Волконский, принимавший деятельное участие в театральной жизни обеих столиц и лично прочитывавший театральную хронику¹⁷³. В надзоре за периодической печатью были непосредственно задействованы и другие лица: князь П. А. Ширинский-Шихматов, с 1842 г. товарищ министра народного просвещения, директор Канцелярии с 1832 г. В. И. Панаев, в обязанности которого входила подготовка материалов для всеподданнейшего доклада, и А. М. Гедеонов, директор императорских театров.

Множественность контролирующих инстанций и акторов, а также недостаточность формулировок действующего Устава о цензуре (1828), который едва ли мог учитывать состояние журналистики 1840-х гг., приводили к неопределенности положения театральной критики: единого представления о допустимом — как у чиновников, так и среди журналистов — не было. Авторы, сочинявшие рецензии на спектакли, должны были, таким образом, руководствоваться не столько собственными эстетическими представлениями и художественными особенностями рецензируемых постановок, сколько негласными, не закрепленными в официальных документах, нередко противоречащими друг другу правилами. Цензорам же, в свою очередь, приходилось полагаться на сложившуюся в рамках того или иного ведомства практику.

Даже литераторы, пользовавшиеся относительным расположением театрального руководства, были вынуждены проявлять неизменную осмотрительность в выборе слов. Так, издатель «Северной пчелы» Ф. В. Булгарин в письмах к театральному обозревателю газеты Р. М. Зотову не раз призывал того помнить о том, что «Пчела» — своего рода «придворная газета», которую читают «и царь, и принцы, и принцессы»¹⁷⁴.

Булгаринские письма к Зотову демонстрируют, что суровые требования предъявлялись не только к театральным фельетонам, но и к фельетонам вообще — «неспециализированным», не имеющим определенной темы. По-видимому, одно из главных условий, которому должны были отвечать новостные фельетоны, — это умеренность, сдержанность избираемых обозревателем формулировок. Так, например, Булгарин пишет о комете, появление которой на небе в 1843 г. вызвало широкий резонанс в прессе: «О комете у нас всего нельзя писать на святой Руси. В иностранных журналах извещают, что планета Венера горит и уходит из нашей системы, что

¹⁷² См.: Бурдин Ф. А. Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. № 1. С. 144–153.

¹⁷³ См.: Записки Рафаила Михайловича Зотова // Исторический вестник. 1896. № 12. С. 792.

¹⁷⁴ «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 184.

Сатурн загорелся, что Венера изменяет ось и следовательно эклиптику. Но у нас говорят, что этих вестей не должно пускать в народ, чтоб не испугать его»¹⁷⁵.

Переписка Булгарина и Зотова в целом дает обширный материал, касающийся разбираемой нами темы. Своенравный, вспыльчивый человек, Зотов нередко делал в своих обзорах ярко оценочные, откровенно «неблагоразумные» высказывания, невзирая на предупреждения, просьбы и даже мольбы Булгарина («“Северная пчела” должна снова воевать с вами...»¹⁷⁶). Последний сознает себя в положении человека, которому необходимо учитывать интересы театральной дирекции, III отделения, императорского двора и лично императора, участвующего в составлении театрального репертуара: «Крайне боюсь и трепещу, чтоб резким суждением не прогневить двора и не задеть дирекции, которой мы не должны вовсе касаться. Все неприятности, какие мы только имели — были за театр!»¹⁷⁷; см. также: «Вы должны знать, что главный распорядитель всем: сам Царь наш, по нем Волконский — тут Гедеонов — друг Дубельта!.. Как вам самим не страшно?!»¹⁷⁸.

Наученный горьким опытом, издатель «Северной пчелы» вынужденно формулирует здесь содержательные установки театральной рецензии. Так, журналист настойчиво рекомендует Зотову не касаться вопросов постановки («зачем играл тот, а не другой, зачем выбрали ту, не другую пьесу, почему так декорировано, а не этак»¹⁷⁹), которыми ведает театральная дирекция, а также вопросов нравственности («На то попы, жандармы и цензоры»¹⁸⁰). Вместо этого, по Булгарину, театральному рецензенту следует заниматься одним только «изящным», то есть игрой актеров, содержанием пьесы, исполнением музыки.

Об идеологическом надзоре над театральными фельетонами, который осуществлялся придворной цензурой, дает представление дело «О правилах рассматривания журнальных статей о спектаклях на императорских театрах»¹⁸¹. Оно содержит материалы нескольких курьезных и в то же время показательных случаев цензурования 1843–1844 гг., касающихся разных периодических изданий. Коротко охарактеризуем некоторые из таких цензурных разбирательств.

¹⁷⁵ Там же. С. 201.

¹⁷⁶ Там же. С. 189.

¹⁷⁷ Там же. С. 188.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Там же. С. 186.

¹⁸¹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 99/936. № 45. Л. 1–27. Некоторые материалы дела публиковались в пересказе и отдельными выдержками в: *Дризен Н. В.* Очерк театральной цензуры двух эпох (1801–1856 гг.) // Исторический вестник. 1900. № 8. С. 572–580; [*Дризен Н. В.*] Цензура в царствование императора Николая I // Русская старина. 1903. № 4. С. 176–177.

Одно из них связано с уже упомянутой «Северной пчелой»; обстоятельства этого дела подробно описаны А. И. Рейтблатом¹⁸² и упоминаются в дневнике А. В. Никитенко. По замечанию последнего, из-за одной неаккуратной болгаринской фразы над цензурой в ноябре 1843 г. «разразилась страшная гроза»¹⁸³: цензурный комитет усмотрел в еженедельном фельетоне «Северной пчелы» неприличное сравнение императорского театра со зверинцем (ср.: «Об этом представлении [опере «Норма»] не скажем ни словечка, по латинской пословице: aut bene, aut nihil. <...> Гораздо больше наслаждения имели мы в зверинце г-на Зама...»¹⁸⁴). В деле из фонда Канцелярии Министерства императорского двора содержатся письма Булгарина к Волконскому и Панаеву, у которых издатель «Северной пчелы» ищет заступничества, уверяя их в чистоте своих помыслов¹⁸⁵.

Другое цензурное разбирательство, материалы которого представлены в фонде РГИА, касается фельетона, содержащего отзыв на *несостоявшееся* выступление Полины Виардо. В одном из фельетонов «Русского инвалида» за 1843 г., написанном М. П. Сорокиным, говорилось, что Виардо «в роли Розины в “Севильском цирюльнике” привела в неистовый восторг всю публику Большого театра»¹⁸⁶, в то время как в действительности спектакль был отменен по болезни одного из артистов. Вот как описывал ситуацию Никитенко: «В прошедшую среду объявлено было на афишах, что Гарсия в первый раз явится на сцену в “Севильском цирюльнике”. Краевский, редактор литературного отдела в “Русском инвалиде”, заказал Сорокину статью для фельетона, попросив его написать ее заранее. Он полагал, что “Севильский цирюльник” непременно будет сыгран в среду, что Гарсия произведет всеобщий восторг, а статья о ней будет готова поутру в четверг и появится раньше, чем в других журналах и газетах. Сорокин написал статью, в которой превознес до небес пение и игру знаменитой артистки. <...> Между тем спектакль в среду не состоялся по болезни Рубини. Можно вообразить себе всеобщее удивление и смех, когда в четверг прочли в “Инвалиде” восторженные похвалы блестящему

¹⁸² Рейтблат А. И. Цензура театральные рецензии в Николаевскую эпоху // Цензура в России: история и современность: сб. научных трудов. Вып. 4. СПб.: Изд-во РНБ, 2008. С. 64–80. С некоторыми изменениями эта статья перепечатана в сборнике: Рейтблат А. И. Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 224–241. См. также комментарии к переписке Булгарина с Зотовым в этом же сборнике. Обстоятельства дела об императорском театре и зверинце были кратко описаны в журналах «Исторический вестник» и «Русская старина» (см. примечание выше).

¹⁸³ Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. С. 272.

¹⁸⁴ [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1843. № 256, 13 нояб.

¹⁸⁵ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 99/936. № 45. Л. 11–11 об., 19–19 об., 20. Эти письма были впервые опубликованы Дризенем (Дризен Н. В. Очерк театральной цензуры двух эпох (1801–1856 гг.) // Исторический вестник. 1900. № 8. С. 574–575).

¹⁸⁶ [Сорокин М. П.] Журнальные отметки. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1843. № 234, 21 окт.

спектаклю, которого не было, — и особенно царице его, Гарсии»¹⁸⁷. В следующем фельетоне «Русского инвалида» Сорокину пришлось оправдываться: «Говоря о пении и игре г-жи Гарсии-Виардо, мы разумели генеральную репетицию этой оперы, бывшую во вторник 19-го октября, на которой мы имели случай быть вместе со многими другими посетителями»¹⁸⁸ — однако газета уже навлекла на себя монарший гнев.

Комментируя эту ситуацию, С. А. Гедеонов пишет П. М. Волконскому: «...я неоднократно имел честь докладывать Вашей Светлости, что в журналах статьи о театрах весьма редко добросовестны, а по большей части наполнены пристрастия, несправедливости и даже злобы. Незнание искусства явно выказывается, словом, журналисты пишут о театрах не для пользы искусства, но только для собственной выгоды, чтоб наполнить столбцы своего журнала и, возбуждая любопытство, увеличить число своих подписчиков, придерживаясь правила, что одна строчка злобной клеветы более заманивает, нежели целые страницы похвалы»¹⁸⁹. Спустя несколько лет Панаев сформулирует эту проблему сходным образом: «Фельетонист почитает себя счастливейшим человеком в мире, если ему удастся прежде других своих собратьев напечатать в своем фельетоне какую-нибудь новость: хотя бы о привозе устриц, или открытии какого-нибудь ресторана, или о смерти актера»¹⁹⁰.

Наконец, в разбираемом нами деле есть бумаги об отзыве на постановку трагедии Н. В. Кукольника «Боярин Федор Васильевич Басенок» 1844 г., значительно превосходящем саму пьесу по охвату исторических событий. Автором этого фельетона был уже упоминавшийся нами Зотов.¹⁹¹ Трагедия Кукольника шла на сцене Александринского театра в ряду других пьес на национальную тему: так, в их числе были драмы П. Г. Ободовского «Боярское слово, или Ярославские кружевницы» (сезоны 1841–1842 и 1842–1843 гг.) и «Русская боярыня XVII столетия» (сезон 1842–1843 гг.). Названия пьес Кукольника и Ободовского обыгрываются в романе «Три страны света» Н. А. Некрасова и А. Я. Панаевой, где упомянута вымышленная «историческая драма “Боярская шапка”, переделанная на русские нравы с испанского»¹⁹². Ср. замечание В. Г. Белинского о драме Кукольника: «Это тысяча первая попытка на воспроизведение итальянских и испанских страстей и отравлений, но одетых в quasi-русскую речь, в охабень и сарафан»¹⁹³.

¹⁸⁷ Никитенко А. В. Дневник: В 3 т. Л.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. С. 269–270.

¹⁸⁸ [Сорокин М. П.] Смесь. Небольшое объяснение // Русский инвалид. 1843. № 235, 22 окт.

¹⁸⁹ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 99/936. № 45. Л. 5 об.

¹⁹⁰ [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 11. Отд. III. С. 108.

¹⁹¹ [Зотов Р. М.] Александринский театр // Северная пчела. 1844. № 82, 13 апр.

¹⁹² Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л.: Наука, 1984. Т. 9. Кн. 2. С. 155.

¹⁹³ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8. С. 328.

Хотя «Боярин Федор Васильевич Басенок» «не сделал большого впечатления» на публику¹⁹⁴, постановка, заимствующая сюжет из отечественной истории, не могла не обратить на себя пристального внимания со стороны власти и лично государя, которому особо докладывалось почти о каждом подобном сочинении¹⁹⁵. В трагедии Кукольника описывались поздние события междоусобной войны XV в. между Юрием Дмитриевичем, князем звенигородским и галицким, и Василием II Темным, сподвижником которого и был боярин Басенок. Зотов же в своем фельетоне, стремясь, по-видимому, создать у читателей более объемное впечатление, подробно характеризует исторический контекст «Басенка». Так, фельетонист показывает, что Дмитрий Шемяка ослепил Василия II не из склонности к кровожадным расправам над врагами, а в отмщение за брата — Василия Косого, — которого Василий Васильевич лишил зрения несколькими годами ранее: «Василий <...> взял в плен Косого и велел его ослепить. После этого можно себе вообразить, что мир не мог быть искренен между Василием и детьми Юрия. <...> Зато в следующем году он восторжествовал самым ужасным образом. Покуда Василий ездил к Троице молиться, Шемяка овладел Кремлем и Москвою, а посланный им к Троице разъезд захватил самого Великого князя и привел его к Шемяке, который в отмщение за брата своего Косого ослепил Василия»¹⁹⁶. Несмотря на то, что в приведенном фрагменте нет явной критики политических решений Василия II, само соседство двух однопорядковых сюжетных ходов, создающее эффект сознательного приема, было сочтено Николаем Павловичем нежелательным.

Материалы дела позволяют проследить, как институт цензуры в лице отдельных чиновников участвовал в формировании законов жанра театральной рецензии. Например, в отношении Бенкендорфа Волконскому прямо ограничивался круг вопросов, которые могут быть подняты в театральной рецензии: «Разбор театральных пьес должен относиться к похвале или умеренному осуждению сочинения и игры артистов, а не к истории, которую г. критик без всякой нужды присоединил к предмету, который из сферы чисто театральной выходить не должен»¹⁹⁷.

На особый статус театральной рецензии указывает и П. П. Пезаровиус — уже с позиции издателя газеты «Русский инвалид» и автора статей: добиваясь разрешения публиковать в «Русском инвалиде» отзывы на современные постановки, он говорит о творческой и экономической пользе от театральной критики («С прошлого года увеличенный формат “Инвалида” доставил возможность помещать в фельетоне его подобные известия с возможной

¹⁹⁴ [Без подписи.] 1844-й театральный год // Репертуар и пантеон: театральный обозрение. 1845. Т. X. Кн. 4. С. 245.

¹⁹⁵ См.: Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881: В 2 ч. СПб.: Чистый лист, 2017. Ч. 1. С. 24.

¹⁹⁶ [Зотов Р. М.] Александринский театр // Северная пчела. 1844. № 82, 13 апр.

¹⁹⁷ РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 99/936. № 45. Л. 22, 22 об., 23.

полнотою, от чего, вместе с скорым сообщением политических новостей, в нынешнем году число подписчиков на эту газету почти удвоилось, ибо таковых уже доньше с лишком 2000. Но при всем том редакция неоднократно получала письменные отзывы от своих провинциальных читателей, что они весьма были бы ей благодарны, если б она, следуя за ходом русской и иностранной литературы, не упускала из вида и литературы драматической, т. е. сообщала бы в своей газете содержание новых пьес, играемых на русских и иностранных театрах»¹⁹⁸).

Итак, театральные рецензии, подчас не имевшие специальной газетной или журнальной рубрики и публиковавшиеся в составе фельетона, нередко рассматривают как периферийную часть литературной критики, однако механизм их цензурования демонстрирует, что они создавались в иных обстоятельствах и, следовательно, имели ряд содержательных и формальных особенностей. Отдельным жанром или, лучше сказать, разновидностью художественной критики театральная рецензия становится под взглядом цензора, выделяющим ее из состава фельетона, — и в результате сознательного усилия автора, который этот взгляд на себе ощущает. Следствием осторожного обращения с высказыванием об императорских театрах, в частности, явилось сужение тематического содержания театрального фельетона, или его «неопределенность», отмечавшаяся современниками.

¹⁹⁸ Там же. Л. 24, 24 об.

Глава 3. Повествовательная форма фельетона

В фокусе внимания настоящей главы окажутся отдельные элементы повествовательной формы фельетона: с одной стороны, художественное пространство, а с другой — субъект повествования, конструируемый с помощью форм личного местоимения «я». Выбор этих повествовательных элементов неслучаен: описываемые здесь нарративные техники не только регулярно воспроизводятся в рамках фельетона, но и оказываются востребованы другими литературными жанрами. Ярчайшим примером такого жанра является критическая статья, переживающая радикальное обновление с конца 1850-х гг. в связи с утверждением в литературе писателей демократического толка. Именно поэтому на роль одной из ключевых фигур этой главы нами был избран Н. А. Добролюбов, увлеченно экспериментировавший с языком журнальной прозы, — и журнал «Современник», ставший площадкой для такого рода экспериментов. Как будет продемонстрировано в этой главе, импульсом к трансформации жанра, равно как и источником продуктивных повествовательных техник и приемов, был именно фельетон. В ходе изложения мы надеемся также показать, что повествовательная форма фельетона обладает особым рода идеологией и, следовательно, имеет политическое значение.

3. 1. Пространство литературы и общественной мысли в фельетонах «Современника»¹⁹⁹

Вы совершенно переноситесь в тот мир, в который
ведет вас автор...²⁰⁰

Н. А. Добролюбов

Принято считать, что в истории некрасовского «Современника» было два продуктивных периода. Первый приходится на 1847–1848 гг., обычно связываемые с именем В. Г. Белинского. Второй начинается с приходом к власти Александра II и длится до середины 1860-х гг., которые, в первую очередь, ассоциируются с деятельностью литераторов демократического лагеря. В это время, как пишут исследователи, журнал все более политизируется, его наполняют статьи

¹⁹⁹ Основу параграфа составил текст главы монографии: *Вожжик Е. И.* Фельетоны журнала «Современник» и формирование публичной сферы в 1850-е годы // *Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография.* М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 151–173.

²⁰⁰ *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 4. С. 312.

общественно и политически значимого содержания²⁰¹. «Срединный» период 1848–1855 гг., начинающийся смертью Белинского и приходящийся на «мрачное семилетие», как правило, связывают с упадком в литературе и журналистике.

Нередко утверждается также, что «Современник» периода «мрачного семилетия» не имеет специфической программы и представляет собой издание, разношерстное в эстетическом и идейном плане. Именно этим якобы можно объяснить, почему журнал наводняется фельетонами, «пустой» и легкой литературой «на случай»²⁰². В. А. Кошелев, оспаривая это распространенное мнение об отсутствии у «Современника» четкой программы, утверждает, что «основой замысла некрасовского “Современника” стало утверждение особой широты литературно-общественной позиции. Литературная обстановка требовала, чтобы это был журнал свободный — и от торговой стороны литературы <...>, и от узости идейно-политической ориентации <...>, и от партийно-литературной ограниченности»²⁰³. Вместе с тем, как кажется, это предельное «расширение» программы «Современника» 1850-х гг. столь же мало сообщает нам о качестве публикуемых здесь произведений, что и трактовка, отказывающая журналу в наличии хоть какой-нибудь программы.

В настоящей главе мы покажем, что именно в этот, казалось бы, бесплодный период продолжалось развитие института литературы. Это проявилось в новых формах рефлексии о границах и природе литературного творчества, которые осваивала русская журналистика. В свою очередь, новые формы, связанные с развитием жанра фельетона, подготовили политизацию русской журналистики, возможности для которой открылись во второй половине 1850-х гг. Нам представляется, что период «мрачного семилетия» был более значим для истории журнала «Современник», чем принято считать, и значение его может быть связано именно с жанром фельетона, который предопределил последующее активное развитие литературы. В 1850-е гг. фельетон усложняется и еще плотнее вписывается в состав толстого литературного журнала, становясь журнальным жанром в широком смысле. Более того: постепенно он расширяет

²⁰¹ См., например: *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50-х гг.: От Белинского до Чернышевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 237–243; *Егоров Б. Ф.* Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. С. 88–94.

²⁰² См.: *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50-х гг.: От Белинского до Чернышевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С. 249; *Егоров Б. Ф.* Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. С. 29–30, 53–56.

²⁰³ *Кошелев В. А.* Из истории полемики вокруг первых статей некрасовского «Современника» // Некрасовский сборник. Л.: Наука, 1988. Т. X. С. 13. Интересные суждения о программе «Современника» первой половины 1850-х гг. высказаны в книге: *Макеев М. С.* Николай Некрасов: Поэт и предприниматель (очерки о взаимодействии литературы и экономики). М.: МАКС Пресс, 2008. С. 94–120, а также в статье: *Семчук А.* Современник конца 1840-х и начала 1850-х годов и т. н. литература факта // *Cahiers du monde russe et soviétique.* 1987. Vol. 28. № 2. P. 145–153.

границы своего влияния и превращается в лабораторию, где вырабатываются новые правила письма и новые способы говорить о литературе.

От соблазна объяснить популярность Н. Г. Чернышевского и литераторов его круга только лишь плодотворным влиянием Белинского могут уберечь рассуждения историка чтения Роже Шартье (Chartier), который показывает, что Французскую революцию предопределили вовсе не идеи философии Просвещения, а развитие критического мышления, ставшее результатом десакрализации процесса чтения на протяжении XVIII в.: «...рост числа газет и журналов, их более частая периодичность и их внимание к новейшим литературным веяниям создают почву для появления суждений, не подчиняющихся диктату официальных изданий, почву, на которой возможно столкновение противоположных мнений...»²⁰⁴. Мы намерены показать, что несерьезный, лишенный дидактичности, игровой жанр фельетона в силу своей популярности, а также доступности читательскому пониманию способствует активизации самостоятельного мышления и формированию публичной сферы. Именно включенность фельетона в круг чтения абсолютного большинства читателей позволяет говорить о том, что этот жанр в 1850-е гг. имеет политическое значение.

Внутри жанра фельетона утверждаются важные представления о литературе, которые потом будут принципиально значимы для критиков радикального направления, чаще всего противопоставляемых фельетонистам. Так, например, Г. В. Зыкова на многочисленных примерах убедительно демонстрирует различие двух этих периодов и типов журналистики. Как отмечает исследовательница, в первую половину 1850-х гг. «центром журнала были выступления Нового Поэта», потом же — «серьезные до дидактизма статьи Чернышевского», при котором в «Современнике» «усиливается этическая критика фельетониста как личности»²⁰⁵. Нельзя не согласиться с этим утверждением, однако дополнить его все же необходимо. Мы постараемся показать, что у фельетонов и радикальной критики наряду с очевидными отличиями есть и некоторые сходства, связанные, в первую очередь, не с содержанием высказывания, а с его формой.

Кажется важным указать если не на преемственность этих двух периодов, то, по крайней мере, на отсутствие принципиальных противоречий между ними. При этом мы не будем подробно останавливаться на взглядах демократов 1860-х гг. в силу их изученности — задача этой главы заключается в том, чтобы сместить фокус внимания и взглянуть на радикальную

²⁰⁴ Шартье Р. Культурные истоки Французской революции / Пер. О. Э. Гринберг. М.: Искусство, 2001. С. 173. См. в этой связи также остроумное наблюдение Р. Дарнтон (Darnton) о том, что Старый режим накануне революции должен был бороться не сочинениями философов-просветителей, а с порнографической литературой, заполнившей книжный рынок (*Darnton R. The Forbidden Best-Sellers of Prerevolutionary France. New York: Norton, 1995. 440 p.*).

²⁰⁵ Зыкова Г. В. Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. С. 88–89.

критику, взяв за точку отсчета более ранний период 1850-х гг. Еще раз подчеркнем, что нас будет интересовать вовсе не сходство идеологий: так, немислимо навязывать, например, А. В. Дружинину и Н. Г. Чернышевскому (особенно в зрелый период его творчества) одну и ту же систему политических и эстетических ценностей. Вместо этого мы сосредоточимся на формальном и дискурсивном устройстве текстов этих авторов. Чтобы продемонстрировать это, остановимся подробнее на принципах организации художественного пространства фельетонов «Современника» 1850-х гг. — принципах, оказавшихся устойчивыми и потому вышедших за рамки эпохи.

Фельетон — это череда постоянно сменяющих друг друга пространственных, преимущественно «городских» образов (подробнее см. в главе 1). Он демонстрирует результат наблюдения, выраженный в слове, заставляя воображение читателя непрерывно работать и совершать обратный процесс: переводить прочитанное на язык визуальных образов. Подобное качество сообщает произведениям этого жанра большой потенциал развития. Так, с течением времени фельетонное пространство у некоторых авторов начинает трансформироваться, переставая быть равным самому себе: изображение визуального, легко воссоздаваемого в воображении пространства не только позволяет выстроить рассказ о городе — через описание места можно подвести читателя к пересказу литературного произведения или рассуждению о литературе в целом.

Подобные трансформации урбанистического пространства можно наблюдать в фельетонах, печатавшихся в журнале «Современник» в 1850-е гг. Здесь пространство города, по которому перемещается литератор в компании приятеля из провинции, или пространство рабочего кабинета, где разворачиваются споры между представителями литературного мира, преобразуется в умозрительное пространство литературы и мысли в целом.

Хотя попытки осмыслить возможности художественного пространства встречаются у разных фельетонистов, мы остановимся на анализе произведений только двух авторов: И. И. Панаева (Нового Поэта) и А. В. Дружинина (Иногородного Подписчика). Их перу принадлежит абсолютное большинство фельетонов, напечатанных в некрасовском «Современнике» за двадцать неполных лет его существования. Так, за все это время от имени Нового Поэта в журнале было опубликовано сто тридцать фельетонных произведений. Иногородный Подписчик значительно уступает Новому Поэту в продуктивности, однако и его вклад в развитие фельетонистики «Современника» нельзя недооценивать: этим псевдонимом Дружинин подписывает тридцать один фельетон. Названные числа не могут не впечатлять, особенно если учитывать, что имена и прозвища других известных фельетонных персонажей появлялись на страницах «Современника» в несколько раз реже. Например, Конрад Лилиеншвагер (Н. А. Добролюбов) и Посторонний Сатирик (М. А. Антонович) «сочинили» для

журнала по одиннадцать произведений, «пустой человек» (М. В. Авдеев) стал автором четырех фельетонов, а Михаил Змиев-Младенцев (М. Е. Салтыков-Щедрин) — всего трех.

Итак, в одном из фельетонов 1852 г. Панаев прямо артикулирует переход от городского пространства к картине русской литературы будущего: «...я ни в чем не хочу уступать г. Теофилу Готье — остроумнейшему из фельетонистов — и в то время как он фантазирует о будущем Париже, я буду фантазировать о будущей русской литературе»²⁰⁶.

Для характеристики русской литературы будущего Панаев прибегает здесь к актуальному для современников пространственному образу, включая в свое описание сравнения с Хрустальным дворцом в Лондоне, где проводилась Всемирная выставка 1851 г.²⁰⁷ Новый Поэт просит читателей вообразить «необъятную, колоссальную» сцену под открытым небом, сцену, перед которой собрались «миллионы зрителей». Она представляет собой живописный холм, «как бы устланный великолепным и изящным ковром с лондонской выставки», а на нем читателю предлагается рассмотреть «группу людей, о чем-то рассуждающих, и посреди них молодого человека, как бы смущенного»²⁰⁸.

Постепенно приближаясь к говорящим, Новый Поэт получает возможность слышать их голоса: серьезным и вдумчивым литераторам противостоит молодой человек, заблуждающийся насчет истинного предназначения литературы; в результате дискуссии, однако, он разубеждается в своих идеях и признается, что «в своих статейках он глумился над всем так, без всякой цели, что все это происходило от отсутствия убеждений и настоящего взгляда на литературу»²⁰⁹.

Пространство, окружающее Нового Поэта, очень условно и напоминает статичные театральные декорации к пьесе в жанре пасторали или идиллии (ср.: «Вечерняя заря обливала поля, воды и леса своим розовым колоритом, листья на деревьях не шевелились, вода стояла недвижно как зеркало»²¹⁰). Более актуальным, однако, может быть сравнение этого пространства с широко распространенными в эту эпоху иллюзионистскими панорамами и диорамами,

²⁰⁶ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. № 2. Отд. VI. С. 281–282. По всей видимости, речь здесь идет о двух статьях Т. Готье под названием «Paris futur» («Париж будущего»), опубликованных в журнале «Le Pays» в декабре 1851 г.

²⁰⁷ Ср. описание Хрустального дворца в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: «Здание, громадное, громадное здание, каких теперь лишь по несколько в самых больших столицах, — или нет, теперь ни одного такого! Оно стоит среди нив и лугов, садов и рощ. <...> И какие ковры на полу! <...> И повсюду южные деревья и цветы; весь дом — громадный зимний сад» (*Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1939. Т. 11. С. 277–278).

²⁰⁸ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1852. № 2. Отд. VI. С. 284–286.

²⁰⁹ Там же. С. 286.

²¹⁰ Там же. С. 285.

оживляли которые сами зрители, становившиеся частью представления²¹¹. Именно это делает Новый Поэт, когда с легкостью перемещается по воображенному им миру, приближаясь к говорящим и слушая их рассуждения о литературе, и, что важнее, предоставляет эту же возможность читателям фельетона.

Подобным образом, чтобы рассказать о повести В. Крестовского (Н. Д. Хвоцинской) «Искушение», напечатанной в журнале «Отечественные записки» в 1852 г., Новый Поэт буквально перемещается в пространство литературного произведения. Сначала фельетонист демонстрирует читателю вымысленность, сценичность мира повести, призывая использовать воображение для его визуализации («Представьте себе уездный город... При мысли о таком городке чудесная идиллия разворачивается в моем раздраженном воображении...»²¹²), однако через несколько строчек сам словно бы становится героем повествования, заглядывая в окно «одного из тесовых домиков этого несколько идеализированного городка» и обращая внимание на огонек сальной свечки, освещавшей небольшую комнату, где хлопотала около самовара «низенькая, худая и бледная старушка в полинялом ситцевом платье»²¹³. Подобное построение текста не предполагает различия между пересказом и самостоятельным художественным произведением, созданным на основе прочитанного²¹⁴.

Нередко Панаев эксплицитно сопоставляет анализируемое им произведение с театральным пространством, включая в фельетон его составляющие (картины, сцены, декорации). Например, заводя разговор о романе В. А. Вонлярлярского «Магистр» (1852), он пишет: «Я перевертывал страницу за страницей превосходного рассказчика. Пестрые декорации беспрестанно сменялись передо мною; толпы удивительных лиц мелькали и двигались на сцене, разговаривая без умолку;

²¹¹ О панорамах см., например: *Новик А.* Мотив «воображаемого путешествия» в панорамных представлениях первой половины XIX века в России // *Актуальные проблемы теории и истории искусства.* 2018. № 8. С. 280–290.

²¹² [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Ноябрь 1852 // *Современник.* 1852. № 12. Отд. VI. С. 273.

²¹³ Там же. С. 274.

²¹⁴ Об этом явлении — применительно к критическим работам Белинского — пишет Р. Магуайр (Maguire): «Their subject-matter often amounted to elaborate summaries of the story-lines and characters of works under review, sometimes so elaborate that they fuzzed the boundaries between the author's original creation and the critic's re-creation» [«Их содержание часто сводилось к подробной характеристике основных сюжетных линий и персонажей рассматриваемых произведений, порой столь подробной, что размывались границы между оригинальным произведением и его пересказом в критической статье» — *англ.*] (Maguire R. Introduction // *Literary journals in Imperial Russia.* Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 4). Вместе с тем у Панаева подобное размывание границ становится не просто случайным смещением в плоскость вымысла, но сознательно используемым приемом, определяющим структуру его фельетонов.

на этой сцене разъезжали английские и четвероместные извозчицьи колымаги» и т. д.²¹⁵ Это указание на сходство литературы со сценой позволяет по-новому взглянуть на широко распространенную в критических и фельетонных произведениях формулу «писатель первого (второго, третьего) плана» (см.: «Приступая к разбору даже самого посредственного писателя, стоящего на втором и на третьем плане...»²¹⁶), по-видимому не утратившую здесь живой образности.

Пожалуй, самым впечатляющим образом этот прием реализуется в известном фельетоне «Литературный маскарад накануне нового (1852) года», написанном Панаевым в соавторстве с Некрасовым. Фельетон начинается с того, что Новый Поэт, сидя в своем кабинете, рассуждает о своем «ужасном» положении в литературе, которое, тем не менее, не мешает ему жить «спокойно и весело», ездить на балы, в театры, в маскарады, гулять по Невскому проспекту и не обращать «ни малейшего внимания на личности, намеки и колкости»²¹⁷. Положение Нового Поэта в литературе актуализируется, когда к нему в гости заходит издатель «Современника», один из распорядителей журнального мира. Новый Поэт предлагает ему отправиться на костюмированный бал, где будут представлены сцены, олицетворяющие произведения русской литературы 1851 г. От имени хозяина, «петербургского Монте-Кристо» (такое имя носит герой очерка самого Панаева), фельетонист также приглашает на бал всех сотрудников журнала и даже столичных и *иностраных подписчиков*, которым «удобно можно приехать сюда по железной дороге»²¹⁸. В этот момент художественное пространство фельетона расширяется, чтобы включить в себя еще одного литературного персонажа, появляющегося на страницах журнала «Современник», — Иностранного Подписчика, придуманного Дружининым для своих фельетонов.

В распоряжении «петербургского Монте-Кристо» есть большая зала, способная «вместить хоть до шести тысяч человек». Воображение издателя «Современника» поражено ее размерами: очевидно, она превосходит по своим масштабам «даже залу Дворянского собрания в Петербурге»²¹⁹. Уже знакомое нам сравнение вымышленного и реального пространств позволяет

²¹⁵ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Сентябрь и октябрь 1852 // Современник. 1852. № 11. Отд. VI. С. 119.

²¹⁶ [Некрасов Н. А., Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // Современник. 1855. № 1. Отд. VI. С. 65.

²¹⁷ [Некрасов Н. А., Панаев И. И.] Литературный маскарад накануне нового (1852) года. (Заметки Нового Поэта) // Современник. 1852. № 1. Отд. VI. С. 153.

²¹⁸ Там же. С. 155.

²¹⁹ Там же.

читателю живо представить себе, как выглядит описываемая Панаевым картина, и, что важнее, помещает вымысел в плоскость реального, уравнивая их в правах.

В этом фельетоне Новый Поэт визуализирует русскую литературу через место действия, сюжет или персонажей. Так, здесь легко угадывается намек на роман Панаевой и Некрасова «Мертвое озеро»: «На противоположном от входа конце залы, при лунном блеске, светилось мертвое озеро, с своею печальною и дикою местностью»²²⁰. Новый Поэт вместе с издателем журнала подходят ближе и некоторое время любуются озером, после чего знакомятся с несколькими героями произведений 1851 г., тоже оказавшимися на балу. Например, пахарь Андрей, герой «Светлого Христова воскресенья» Д. В. Григоровича, жадно вдыхает деревенский воздух, с любовью останавливая «свою наблюдательность на каждой былинке и букашке, на каждом листочке, цветочке и насекомом»²²¹. Авдеевский же Тамарин, охарактеризованный здесь как «господин бледный, с крошечными ногами в лакированных сапогах, но с колоссальною самонадеянностью»²²², проходит мимо героев фельетона, будто не замечая их.

Сцена в кабинете литератора, чей покой время от времени нарушают различные представители литературного мира, вообще чрезвычайно распространена в фельетонах 1850-х гг. Кроме упомянутого выше «Литературного маскарада...» в пример следует привести фельетон «Литературные гномы и знаменитая артистка (фантастическая сцена из подземной литературы)» (1854), главные герои которого собираются в кабинете своего товарища, чтобы обсудить приезд в Петербург актрисы Рашель. В литературных гномах, один из которых носит золотые очки и имеет «прегордый» вид, «как бы показывающий, что для него нет уже тайны ни в искусстве, ни в науке, ни в жизни», — а другой, с мочалкой на голове, изображает собой «энциклопедическое спокойствие»²²³, Панаев вывел «молодую редакцию» журнала «Москвитянин» и вообще кабинетных ученых, привыкших «смотреть на русскую литературу сквозь тусклые очки немецких эстетик»²²⁴.

В фельетонах Дружинина об Иногородном Подписчике тоже нередко возникает изображение уединенного кабинета фельетониста, побуждаемого к размышлениям о литературе

²²⁰ Там же. С. 158.

²²¹ Там же. С. 159.

²²² Там же. С. 161.

²²³ [Панаев И. И.] Литературные гномы и знаменитая актриса (фантастическая сцена из подземной литературы) // Современник. 1854. № 3. Литературный ералаш. С. 26.

²²⁴ [Панаев И. И.] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Февраль 1852 // Современник. 1852. № 3. Отд. VI. С. 110. В первую очередь, Панаев, конечно, намекает на А. А. Григорьева — см.: Зубков К. Ю. [Комментарий к стихотворению А. А. Григорьева «Искусство и правда»] // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 744–746.

многочисленными посетителями: «“Нетрудно написать что-нибудь о книге, наперед ее прочитав; хитер тот, кто составляет свой отзыв, не читая ни строчки из разбираемой книги”. — Такими многозначительными словами приветствовал Иногородного Подписчика один из приятелей, посетивших его уединение в конце декабря месяца и, сверх того, притащивший с собой пять журнальных книжек для составления о них статьи через два дня непременно»²²⁵.

Столь же свободно, как Новый Поэт, Иногородный Подписчик перемещается здесь между пространствами, обладающими разной степенью вымысленности: «В “Отечественных записках” шел роман “Волынщики”, вторая часть, а где первая, о том мне не было известно. Молча и грустно глядел я (не выпуская книги из рук) на великолепную снеговую поляну перед окнами <...>. Зимний пейзаж был прелестен и вызывал к успокоению. Наша Петербургская губерния, <...> так нелюбимая русскими поэтами и прозаиками, вся наполнена прекрасными пейзажами»²²⁶. Фельетонный образ Дружинина в целом строится по пространственному принципу: это иногородный подписчик, принципиально не принадлежащий пространству города, а значит, способный высказывать суждения, альтернативные мнению редакции, и тем самым создавать видимость живой полемики внутри журнала.

Ко второй половине 1850-х гг. изображение умозрительного пространства начинает играть в фельетонах «Современника» все менее заметную роль. Панаев возвращается к традиционным для себя очеркам о Петербурге, а право рассуждать о литературе передается Чернышевскому, который публикует в каждом номере «Современника» «Заметки о журналах», сначала в соавторстве с другими авторами, затем самостоятельно (с 1856 г.). Например, в 1855 г. «пространственный» фельетон возникает на страницах журнала только один раз, в предновогоднем декабрьском выпуске; это «классический» фельетон, в котором сконцентрированы все приемы, описанные выше.

Итак, фланирующий наблюдатель ранних фельетонов, типологически близких физиологическим очеркам, формировал свои представления о мире через наблюдение окружающего его пространства, при этом точка зрения такого наблюдателя находилась в постоянном движении. То же мы обнаруживаем и в ряде фельетонов «Современника» первой половины 1850-х гг., однако здесь физическая пространственность становится умозрительной. Панаев и Дружинин мыслят литературу в пространственных категориях и строят высказывание о ней, используя средства самой литературы, — это говорит о том, что она постепенно приобретает эстетическую автономию.

²²⁵ [Дружинин А. В.] Русская журналистика. Вступительное письмо Иногородного Подписчика. Декабрь 1853 года // Современник. 1854. № 1. Отд. VI. С. 65.

²²⁶ Там же. С. 66.

В проанализированных выше фельетонах возникают разные типы литературных пространств. Обобщая, мы могли бы свести их к трем: город, кабинет литератора и театральная сцена. Все типы фельетонных пространств характеризуются открытостью для взгляда стороннего наблюдателя. Если открытость городского пространства заложена в самой его природе, то в случае кабинета литератора все несколько иначе: он оказывается устроен по принципу сценической комнаты, в которой отсутствует четвертая стена. Сама возможность представить литературное произведение в театральных декорациях указывает на публичность пространства литературы. Становится возможным не только продемонстрировать читателям устройство этого пространства, но и поместить их туда. Круг ролей, — точнее сказать, амплуа — в пространстве литературы ограничен: помимо самого фельетониста, здесь появляются молодой амбициозный литератор, претендующий на то, чтобы занять полагающееся ему место, неопытный провинциал, не сведущий в литературе и столичной жизни, представители противоположного литературного лагеря, выступающие, как правило, единым фронтом, и т. д.

Показательно, что попытки визуализировать пространство литературы можно обнаружить и в более поздних фельетонных произведениях. Так, в седьмом номере «Свистка», сатирического приложения к «Современнику», открывающего новый 1861 г., появляется фельетон Панаева «Грезы и видения Нового Поэта», внешне устроенный по тому же принципу, что и более ранние его фельетонные произведения, которые мы описали выше.

Фельетон открывается традиционной экспозицией, в которой описываются заснеженные петербургские улицы, минуемые Новым Поэтом по пути домой. Уединившись в своем кабинете, фельетонист садится в кресло и незаметно для себя погружается в сон: так мотивируется перемещение в уже знакомое нам пространство современной литературы. Во сне Новому Поэту являются герои некоторых его произведений, — например, майор Астафьев из очерка «Внук русского миллионера» (1860). Описание этого персонажа в фельетоне («Мой герой-проситель имел чрезвычайно галантерейное обращение и, входя в комнату, всегда говорил: “Экскюзе пур деранже”, расшаркивался и потом заговаривал обыкновенно стихами»²²⁷) практически дословно повторяет характеристики, данные майору в самом очерке: «Ты не смейся над майором Астафьевым, — возразил мой товарищ, — это милейший и забавнейший из людей; <...> манеры у него до сих пор, когда он не очень пьян, самые галантерейные, он беспрестанно отпускает французские фразы: экскюзе пур деранже или вроде этого... <...> Ты бы посмотрел, как он расшаркивается перед дамами!»²²⁸ Так материалом для фельетона становятся более ранние произведения самого фельетониста: тем самым степень вымысла словно бы удваивается.

²²⁷ Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863. М.: Наука, 1982. С. 202. (Серия «Литературные памятники»).

²²⁸ Панаев И. И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Издание В. М. Саблина, 1912. Т. 5. С. 457.

Перед мысленным взором Нового Поэта также появляются господа с объявлениями и программами в руках, выкрикивающие фразы: «Мы проводники исторического направления в литературе», «Наши теории пользуются сочувствием просвещеннейшего меньшинства», «Мы останемся верны однажды принятому нами направлению...»²²⁹ и т. д. — все это цитаты из объявлений о подписке разных журналов на 1861 г.; господа же, изображенные в фельетоне, олицетворяют сами журналы: «Отечественные записки», «Библиотеку для чтения» — и газету «Санкт-Петербургские ведомости».

Тем не менее, «Грезы и видения Нового Поэта» содержат принципиальное отличие от предшествующих фельетонов Панаева: здесь фельетонист позволяет себе ясно читаемые намеки не только на литературные произведения или позиции конкурентных изданий, но и на политические взгляды своих современников. Так, во сне Новый Поэт слышит некий «старческий голос», который «принадлежал одному из тех некогда горячих защитников прогресса, которых лета, чин и связи с разными значительными лицами остановили в должных границах светского приличия»²³⁰. Предметом рассуждений персонажа, которому принадлежит «старческий голос», становится *гласность*, ключевое понятие пореформенной эпохи 1860-х гг., часто звучавшее в полемике между современниками: «Глаза мои совсем слипались, мне показалось, что кто-то положил мне руку на плечо, наклонился к моему уху и прошептал старческим голосом: — Знаете ли, за что я люблю гласность? — За что? — спросил я. — За то, что по ее милости теперь чаще являются перед нами <...> люди... с либеральными воззрениями!! — Да что вы шепчете-то? Не бойтесь... Опасности нет никакой — ведь теперь все либералы... — Как? неужели? — воскликнул наивно старческий голос и засмеялся»²³¹.

В этом образе Панаев вывел представителей поколения 1840-х гг. — В. П. Боткина, Е. Ф. Корша, К. Д. Кавелина, во взглядах которых, как следует из воспоминаний А. Я. Панаевой, к тому моменту разочаровался²³². Панаев обличает либерализм, сведенный к умеренно-консервативным взглядам, а также попытку увидеть в распространении гласности гарантию скорых освободительных реформ. Сама гласность, иронично приравниваемая Панаевым к отсутствию тайн вообще, также становится героиней «Грез и видений Нового Поэта». Она

²²⁹ Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863. М.: Наука, 1982. С. 208. (Серия «Литературные памятники»).

²³⁰ Там же. С. 207.

²³¹ Там же. С. 205.

²³² Панаева А. Я. Воспоминания. М.: Правда, 1986. С. 277–278.

представлена здесь в образе «малютки» с «шажками неверными и маленькими» и «несколько косноязычным» голосом — ребенка, смешного и забавного для взрослых людей²³³.

Таким образом, Панаев в одном из последних своих фельетонов, сохраняя традиционную для себя манеру повествования, меняет предмет своей иронии и пишет об актуальных политических спорах. Здесь возникает все то же легко визуализируемое мысленное пространство, но населяется оно не только литераторами, современными художественными произведениями и актуальными жанрами, но еще и важнейшими понятиями текущей полемики, имеющими общественное значение. Используя метафорический язык самого Панаева, мы могли бы сказать, что перед нами разворачивается пространство уже не литературы, но общественной мысли.

Изображение такого пространства в конце 1850-х — начале 1860-х гг. появляется и у других авторов «Современника». Приведем в пример фельетон Добролюбова «Наука и свистопляска», опубликованный в четвертом номере «Свистка» за 1860 г. Действие фельетона происходит на открытом диспуте М. П. Погодина и Н. И. Костомарова о происхождении русского государства, состоявшемся 19 марта 1860 г. Не называющий себя повествователь описывает происходящее, находясь среди зрителей в зале Петербургского университета. По всем законам фельетонных произведений добролюбовский персонаж раздваивается: оказывается, что вместе с фельетонистом на диспуте присутствует и, импровизируя, сочиняет стихи по поводу увиденного Конрад Лилиеншвагер, еще один литературный персонаж Добролюбова²³⁴. В этом фельетоне, как и во включенных в его состав стихах, высмеивается институционализируемая наука, представителем которой является Погодин, показанный автором как апологет верховной власти.

Трудно усмотреть что-либо удивительное в том, что молодые авторы «Современника» склонны включать в фельетонное повествование описания физического пространства, мотивируя тем самым переход к размышлениям общего характера. Гораздо более неожиданным представляется использование того же приема в критических статьях. Например, не избегают этого месячные и годовые обзоры современной литературы Чернышевского, — вероятно, в силу своей типологической близости фельетонам. Так, в «Заметках о журналах» за июль 1856 г. повествователь Чернышевского задается вопросом: «А скажите, чем выразили мы свою признательность тем людям, которые вложили жизнь в нашу литературу?»²³⁵. Не предлагая однозначного ответа, он описывает случай, который якобы действительно произошел с ним на кладбище, куда он отправился, чтобы найти могилу писателя, воспитавшего «всех лучших между

²³³ Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863. М.: Наука, 1982. С. 200–213. (Серия «Литературные памятники»).

²³⁴ Там же. С. 90.

²³⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1947. Т. 3. С. 677.

нами». Читателю предлагается обобщенно-поэтическое описание кладбища с традиционным противопоставлением молодой жизни, расцветающей природы и мрачных гробов. Традиционна и меланхолия повествователя, рассказывающего о случившейся здесь встрече с двумя мужчинами — отцом и сыном, которые пришли поклониться могиле того же писателя. Безусловно, речь здесь идет о Белинском, чье имя в эти годы было запрещено упоминать в печати. Используя это сюжетное вступление, Чернышевский переходит к рассуждениям об общественном и литературном значении писателя: «Кто ж этот покойник? что ж особенного сделал он, что отец привел сына поклониться его могиле? Вы угадываете, кто был он: просто, писатель, не более, как писатель, всю жизнь остававшийся ничтожным бедняком. Он только мыслил и писал, — более он ничего не делал, даже не сделал себе порядочной карьеры, даже не приобрел себе обеспечения в жизни, даже славы — так ему казалось — не приобрел своему имени... <...> Да, пожалуй, и славы не приобрел он себе, — по крайней мере, при жизни. Так; но тысячи людей сделались людьми, благодаря ему. Целое поколение воспитано им»²³⁶.

Этот фрагмент из статьи Чернышевского устроен так, что не позволяет с точностью определить, насколько реалистично описанное здесь пространство кладбища. С одной стороны, Чернышевский несомненно подразумевает Волковское кладбище, на котором в 1848 г. был похоронен Белинский, с другой же — описание этого пространства очень «литературно» и изобилует поэтическими штампами. Кроме того, сам Белинский характеризуется критиком как пророк-отшельник, и в этой характеристике уже появляются будущие черты канонического Добролюбова, обретшего вторую жизнь в публицистических произведениях Чернышевского²³⁷.

В программных критических статьях Чернышевский, подобно Панаеву, «дописывает» и даже «переписывает» разбираемые им произведения, свободно используя их художественное пространство. Например, в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858) он в полемических целях «заостряет» кульминационный момент повести «Ася» И. С. Тургенева, желая возбудить в читателях чувство негодования по отношению к главному герою — чувство, которое, быть может, они бы не испытали, читая повесть самостоятельно: «С трепетом любви ожидает Джульетта своего Ромео. <...> Она сидит, как испуганная птичка, закрыв лицо от сияния являющегося перед ней солнца любви; быстро дышит она, вся дрожит; она еще трепетнее потупляет глаза, когда входит он, называет ее имя; она хочет взглянуть на него и не может; он берет ее руку, — эта рука холодна, лежит как мертвая в его руке; она хочет улыбнуться; но бледные губы ее не могут улыбнуться. Она хочет заговорить с ним, и голос ее прерывается»²³⁸.

²³⁶ Там же. С. 678.

²³⁷ См.: *Вдовин А. В. Добролюбов: разночинец между духом и плотью*. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 239–264. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

²³⁸ *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5. С. 157.

Герои тургеневской повести Н. Н. и Ася обозначаются здесь как Ромео и Джульетта, т. е. как влюбленные в принципе, что укрупняет их образы и делает их частью более общего контекста. Этой же цели служит использование поэтизмов вроде «сидит, как испуганная птичка», «солнце любви», «лежит как мертвая», «бледные губы» и т. д.

Чернышевский здесь вкладывает в уста Н. Н. слова, которые герой в повести не произносит. Так, у Тургенева читаем: «Ваш брат все знает... Я должен был ему все сказать. <...> и в этом вы одни виноваты, вы одни. Зачем вы сами выдали вашу тайну? <...> Посмотрите же, что вы наделали. <...> Теперь нам должно расстаться. <...> Вы не дали развиваться чувству, которое начинало созреть, вы сами разорвали нашу связь, вы не имели ко мне доверия, вы усомнились во мне...» и т. д.²³⁹ У Чернышевского же речь героя передана следующим образом: «Вы передо мною виноваты, — говорит он ей; — вы меня запутали в неприятности, я вами недоволен, вы компрометируете меня, и я должен прекратить мои отношения к вам; для меня очень неприятно с вами расставаться, но вы извольте отправляться отсюда подальше»²⁴⁰.

Еще один прием, используемый Чернышевским в полемических целях, — включение в повествование безликих представителей толпы, выражающих усредненное общественное мнение. Так критик представляет реконструированную точку зрения большинства, подобно тому, как Панаев изображает выступающих плотным строем фельетонистов: «...а едва сделает она шаг, сколько-нибудь оправдывающий ожидания, внушаемые ее характером, тотчас сотни голосов закричат: “Помилуйте, как это можно, ведь это безумие! Назначать rendez-vous молодому человеку! Ведь она губит себя, губит совершенно бесполезно!” <...> “Рисковать собою? это бы еще ничего, — прибавляют другие — Пусть она делала бы с собой, что хочет, но к чему подвергать неприятностям других? В какое положение поставила она этого бедного молодого человека?”»²⁴¹.

К похожему неразличению литературного и жизненного пространств приходит и Добролюбов — но уже в роли критика, а не фельетониста. В знаменитой статье «Что такое обломовщина?» (1859) Добролюбов именно так описывает ощущение читателя, приступающего к чтению романа Гончарова: «Вы совершенно переноситесь в тот мир, в который ведет вас автор: вы находите в нем что-то родное, перед вами открывается не только внешняя форма, но и самая внутренность, душа каждого лица, каждого предмета»²⁴².

Рассуждая о том, как в литературе появился тип Обломова, Добролюбов изображает дремучий лес, в который некогда вступили передовые люди вроде Бельтова и Рудина. Они

²³⁹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1980. Т. 5. С. 187.

²⁴⁰ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5. С. 157.

²⁴¹ Там же. С. 161.

²⁴² Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 4. С. 312.

забрались на дерево, чтобы различить впереди дорогу, но ничего не увидели и не смогли помочь тем, кто следовал за ними²⁴³. Прибегая к метафоре леса, Добролюбов характеризует заблуждение, в которое впали герои русских романов, повлиявшие на возникновение Обломова как типа — не только литературного, но и человеческого вообще. Метафора разворачивается за счет того, что Добролюбов подробно описывает состояние персонажей, взобравшихся на дерево, переживания тех, кто остался внизу с верой в то, что им укажут путь, и т. д. Таким образом, в пространстве метафорического леса оказываются одновременно и герои литературных произведений, и их реальные прототипы, и читатели, а сам лес предстает пространством общественной мысли, если не сказать пространством жизни как таковой.

Каков бы ни был генезис подобной манеры письма, она очень узнаваема и объединяет тексты, относящиеся к разным жанрам, стилям и даже эпохам. Анализируя принципы внутреннего устройства статей Чернышевского и Добролюбова, Роберт Магуайр подчеркивал, что здесь размывание границ между критикой и реальной жизнью может превращаться в полное их отсутствие: «Literary characters were treated like real people, whose lives could be refashioned as the critic chose, quite apart from the fictional world in which they took their being»²⁴⁴ [«К литературным персонажам относились точно так же, как к реальным людям, и их судьбы могли изменяться по желанию критика, теряя связь с вымышленным миром, в котором они возникли» — *англ.*] — прием, который Ж. Женетт назвал металеписом²⁴⁵. Иными словами, радикальная критика, создавая иллюзию второй реальности, пытается обойтись с литературой как с самой жизнью: литературное произведение используется ею как повод высказаться о социальных проблемах.

Позволим себе еще раз кратко остановиться на том, какие изменения претерпевало художественное пространство фельетонов с течением времени.

В 1830-е и особенно в 1840-е гг. русский фельетон, как и распространенные в эти годы физиологические очерки, чаще всего изображает городское пространство, увиденное глазами наблюдателя-фланера, который странствует по городу в поисках подходящего фельетонного сюжета.

С конца 1840-х и в 1850-е гг. — в эпоху «мрачного семилетия» — предмет описания в ряде фельетонов претерпевает трансформации. Это хорошо видно на примере произведений Панаева и Дружинина, ведущих фельетонистов «Современника». Их литературные alter ego — Новый Поэт и Иногородный Подписчик — рассказывают уже не только о внутреннем устройстве

²⁴³ Там же. С. 332.

²⁴⁴ Maguire R. Introduction // *Literary journals in Imperial Russia*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 4.

²⁴⁵ Женетт Ж. *Фигуры*: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 244–247.

города, о жизни улицы и ее обитателей — они позволяют себе войти в роль литературного критика и свободно расположиться в художественном пространстве анализируемых ими литературных произведений.

Конец 1850-х гг. отмечен важной переменной в фельетонах Панаева. Местом действия в них является теперь не только литературное пространство, но и пространство общественной полемики. Подобным образом строятся и фельетоны Добролюбова, публикуемые в «Свистке», журнальном приложении к «Современнику». Как критик Добролюбов тоже не раз обращается к пространственным метафорам, заостряя и укрупняя важные для себя положения. Склонен к свободному обращению с художественным пространством разбираемого текста также коллега и старший товарищ Добролюбова Чернышевский.

Почему литераторы демократического лагеря в критических разборах обращаются к характерному для фельетонов способу высказывания о литературе? Вероятно, потому, что разделяют с фельетонистами и способ мыслить о ней.

Чернышевский и Добролюбов утверждают в «Современнике» после Крымской войны, когда журнал все более политизируется. Они проектируют будущее литературы, противопоставляя государственной власти власть литературную и пытаясь распространить влияние критики на общество и правительство: только после того, как изменится литература, возможны изменения социальной реальности. Именно поэтому роль критики в этот период — кураторская. Неслучайно Чернышевский упорно стремится назначить главу литературы. Сначала он избирает на эту роль Белинского, а потом Добролюбова, сужая тем самым «понятие литература преимущественно до критики»²⁴⁶. Более того, Добролюбова Чернышевский ставит во главе не только литературы, но и общественной жизни в целом. Переноса акцент с литературно-критической деятельности на личность критика, Чернышевский изображает Добролюбова жертвою цензуры и политических распоряжений²⁴⁷.

Итак, фельетонисты «Современника» первой половины 1850-х гг. не ставили перед собой цели понизить уровень серьезности и основательности современной литературы. Ее статус в фельетонах журнала неизменно высок. Литература предстает самодостаточной, сложным и гармоничным образом организованной, а главное — она разворачивает перед вдумчивым читателем широкое пространство мысли. Сама структура фельетонного текста говорит о том, что именно литература является главной его темой. В утверждении такого представления о литературе фельетоны, конечно, были не первыми, но, по крайней мере, в силу своей

²⁴⁶ Вдовин А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов: [Дис. ... д-ра философии / Тартуский университет]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 171.

²⁴⁷ См.: Вдовин А. В. Добролюбов: разночинец между духом и плотью. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 180. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

исключительной распространенности и принципиальной несерьезности, которая могла влиять на читателей, не готовых воспринимать авторитетный тон, помогли сделать это представление привычным и довести до апогея в критике более поздней, радикальной.

Все это позволяет утверждать о наличии у жанра фельетона особой идеологии, свидетельствующей о возрастающей автономии литературы и постепенном формировании публичной сферы. Таким образом, высказывание о литературе приобретает в эпоху «мрачного семилетия» политический смысл, а серьезная и догматичная радикально-демократическая критика неожиданным образом растет из шуточных фельетонов.

3. 2. «Субъективный фельетонизм» в творчестве Н. А. Добролюбова²⁴⁸

Да кто же это мы? Каждый человек, отвечая за собственный поступок, говорит: я. «Мы» — говорят о себе неопытные фельетонисты, которым еще как-то неловко сунуться на свет божий с собственной личностью...²⁴⁹

Н. А. Добролюбов

Последняя появившаяся в печати статья Н. А. Добролюбова, посвященная героям ранних произведений Ф. М. Достоевского, завершается такими словами: «Так, стало быть, положение этих несчастных, забитых, униженных и оскорбленных людей совсем безвыходно? <...> Не знаю, может быть, есть выход; но едва ли литература может указать его; во всяком случае, вы были бы наивны, читатель, если бы ожидали от меня подробных разъяснений по этому предмету. Пробовал я когда-то начинать подобные объяснения, но никогда не доходили они как следует до своего назначения. Теперь уж и писать не стану»²⁵⁰.

Констатируя безвыходность положения «забитых людей», художественно осмысленных Достоевским, Добролюбов фактически признается в своей неспособности предложить решение, которое позволило бы облегчить их участь. На первый взгляд, подобного рода риторические lamentации вполне соотносятся с жанром критической статьи; вместе с тем, внимательного читателя Добролюбова не может не насторожить безнадежность, звучащая в словах литератора.

²⁴⁸ Текст параграфа составлен на основе статьи: *Вожжик Е. И.* «...Показать себя людям хочу!»: «я» в корпусе критических статей Н. А. Добролюбова // Летняя школа по русской литературе. 2022. № 3–4. С. 278–297.

²⁴⁹ *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 277.

²⁵⁰ Там же. С. 274.

Биограф Добролюбова А. В. Вдовин, комментируя финал процитированной выше статьи, отмечает, что критик, в принципе склонный давать оптимистичные прогнозы литературе и общественной жизни, здесь словно бы «отказывается от своих прежних принципов и отдается течению жизни»²⁵¹. По словам исследователя, Добролюбову тем самым удается преодолеть фундаментальное логическое противоречие, лежащее в основе его программных статей, — противоречие «между истолкованиями феномена литературы как отражения реальности и как способа ее преобразования»²⁵².

На наш взгляд, идеологический поворот, совершаемый Добролюбовым в статье «Забитые люди», — не единственная ее примечательная особенность. Обращает на себя внимание также особая — «фельетонная», как мы покажем далее, — повествовательная манера, не характерная для большинства критических работ автора: он апеллирует к собственному мнению, используя местоимение «я» вместо традиционного «мы». За словом «большинство» стоят вполне конкретные числа: из 191 статьи, подготовленной Добролюбовым для публикации в «Современнике» с 1856 по 1861 г., только около 15 написаны от лица я-повествователя, эксплицирующего свое существование на протяжении всего изложения²⁵³.

Подсчеты были произведены по результатам последовательного прочтения статей Добролюбова, публиковавшихся в «Современнике» или предназначавшихся для этого, — сначала по академическому изданию сочинений литератора, затем по их публикациям в журнале. Фельетоны и стихи, написанные для «Свистка», сатирического приложения к журналу, не приобщались мной к основному корпусу статей Добролюбова: это решение обусловлено тем, что «Современник» и «Свисток» имеют разную прагматику. Точное количество статей, в которых регулярно встречается «я», соотносящееся с личностью повествователя Добролюбова, установить затруднительно: в некоторых случаях критик не отдает явного предпочтения тому или иному местоимению или выбирает безличный модус повествования (см., например,

²⁵¹ Вдовин А. В. Добролюбов: разночинец между духом и плотью. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 228. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

²⁵² Там же.

²⁵³ В этой главе мы используем нарратологическую терминологию, которая обычно применяется для анализа художественных произведений (см., например: Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.), — за неизменением специальных терминов, называющих лицо, от имени которого ведется повествование в критической статье. Тем не менее, разницу между повествователем в фикциональном и нефикциональном сочинении учитывать, конечно, необходимо. Выявлению различий между этими двумя типами повествовательных инстанций может и должно быть посвящено отдельное исследование.

рецензию «Казачьи досуги. Стихотворения А. Туроверова»). Чаще всего местоимение «я» появляется у Добролюбова в жанре рецензии или критического обзора литературы²⁵⁴.

Более характерно для Добролюбова спорадическое появление «я» при последовательном использовании местоимения «мы» (например, в статье «О степени участия народности в развитии русской литературы» и др.). Подобные неожиданные и не мотивированные содержанием статьи «сбои» в манере повествования в этой главе рассматриваться не будут: надо полагать, они обусловлены непростыми условиями, в которых работал Добролюбов. В статьях критика встречается также местоимение «я» в обобщенно-личном значении, апеллирующее не к частному мнению пишущего, а к опыту человека вообще: «Если самым моим рождением судьба хотела обязать меня быть профессором и академиком, зачем она дала мне родиться в архангельской деревушке, в крестьянском семействе, где я до двадцати лет едва мог читать выучиться?»²⁵⁵ Такие случаи здесь также не анализируются.

К еще более показательным выводам позволяет прийти рассмотрение случая Добролюбова в контексте публикационной деятельности «Современника». Учитывая то, что в журнале печатались произведения разных жанров, не всегда легко отличимых друг от друга даже в пределах одной классификации, мы сосредотачиваемся только на рецензиях и критических статьях о литературе и не берем в расчет, например, близкие им в жанровом отношении полемические отклики сотрудников «Современника» на суждения, высказанные в текущей журнальной полемике.

Выделение в отдельную группу статей, посвященных недавно вышедшим литературным произведениям, предполагается и самой структурой журнала. В 1856–1858 гг. рецензии публиковались в отделах «Критика» и «Библиография»²⁵⁶, а с 1859 г. вошли в состав «Современного обозрения». Хотя в этот отдел могли помещаться любые произведения, имевшие нефикциональную природу, жанровую дифференциацию позволяет провести учет внутренних

²⁵⁴ Все случаи такого рода представлены в приложении к статье: *Вожик Е. И.* «...Показать себя людям хочу!»: «я» в корпусе критических статей Н. А. Добролюбова // *Летняя школа по русской литературе.* 2022. № 3–4. С. 295–296. Статей с эксплицитованным я-повествователем, написанных в других жанрах, у Добролюбова несколько меньше: это «Собеседник любителей русского слова», «Уличные листки», «Впечатления Украины и Севастополя», «Из Турина», «Жизнь и смерть графа Камилло Бензо Кавура», «От дождя да в воду» и «Внутреннее обозрение».

²⁵⁵ *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 3. С. 227.

²⁵⁶ В 1858 г. эти разделы были объединены под общим заглавием «Критика и библиография».

заголовков, под которыми печатались рецензии и концептуальные статьи о литературе («Иностранная литература», «Русская литература» и «Новые книги»)»²⁵⁷.

Предполагая, что нельзя исключать возможности влияния добролюбовской манеры повествования на технику письма, к которой обращались его коллеги, мы ограничиваем диапазон рассматриваемых статей без малого десятью годами существования «Современника»: нижняя временная граница соотносится с первым появлением Добролюбова на страницах журнала (1856), верхняя — с окончательным его закрытием (1866).

По прочтении всех соответствующих этим критериям отбора произведений выясняется, что с 1856 по 1866 г. в «Современнике» было опубликовано около 700 рецензий и критических статей, посвященных литературе. Среди них не более 17 (около 2 %) написаны с регулярным использованием местоимения «я», при этом половина из этих статей принадлежит перу Добролюбова²⁵⁸.

Таким образом, следует признать, что прямое высказывание от лица «я» крайне нехарактерно для жанра критического отклика на литературное произведение, — по крайней мере, тех его образцов, которые публиковались в «Современнике». Вместе с тем использование такой риторики в статьях Добролюбова следует, вероятно, расценивать не как случайное отклонение от нормы, а как литературный прием, используемый для достижения определенных целей. Небезосновательность этого предположения убедительно демонстрирует исследование К. Ключкина, указавшего на связь между идеологией критиков радикального направления и используемой ими риторикой, которая ориентирована на обыденный, переживаемый на физиологическом уровне опыт²⁵⁹.

Некоторыми учеными не раз высказывалась мысль о том, что в литературе и журналистике «мрачного» семилетия и особенно пореформенного периода вырастает ценность «искреннего» высказывания, ориентированного на личность говорящего или пишущего и ее представления о мире, в то время как суждения, фиксирующие «объективную» данность или «общее» мнение (common knowledge), все чаще подвергаются сомнению. Как кажется, анализ конкретных

²⁵⁷ Подсчеты были произведены на данных корпуса, созданного на основе указателя В. Э. Бограда: *Вожик Е. И.* Корпус публикаций журнала «Современник» (1847–1866) // Репозиторий открытых данных по русской литературе и фольклору. 2023. V1. <https://doi.org/10.31860/openlit-2023.11-C006>.

²⁵⁸ Список публикаций Добролюбова, в которых фигурирует эксплицированный я-повествователь, приведен в приложении к статье: *Вожик Е. И.* «...Показать себя людям хочу!»: «я» в корпусе критических статей Н. А. Добролюбова // Летняя школа по русской литературе. 2022. № 3–4. С. 295–296.

²⁵⁹ *Klioutchkine K.* Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68. № 2. P. 336.

языковых средств, — в частности, личных местоимений, — используемых теми или иными представителями эпохи, позволил бы придать этой мысли большую материальность.

Став постоянным сотрудником «Современника», Добролюбов мучительно переживал свое обезличенное присутствие на страницах журнала. В письме давней знакомой по Нижнему Новгороду Е. Н. Пещуровой от 7 мая 1858 г., отвечая на вопрос о том, под каким именем печатаются его статьи, критик с горечью говорит: «Увы! На них нет имени... Я вовсе не состою в ряду писателей, приобретающих себе имя. Я принадлежу к тому безыменному легиону, на котором лежит черная журнальная работа, безвестная для публики. Я из числа тех, которые поставляют в журналы балласт, никогда и никем даже не разрезаемый, не только не читаемый»²⁶⁰.

По словам М. С. Макеева, литературное, писательское имя можно рассматривать как один из важнейших объектов литературной экономики²⁶¹. Наличие узнаваемого имени или псевдонима не только выделяет писателя из числа журнальных «пролетариев», обеспечивая ему признание, но и является необходимым условием его финансового благополучия. Подавляющее большинство статей Добролюбова, публиковавшихся в «Современнике», оставалось анонимными. Псевдоним «Н. —бов», который, как принято считать, сделал критика известным, появлялся в подписи к его статьям крайне редко²⁶², а потому при жизни Добролюбова едва ли мог становиться полноценным эквивалентом символического и материального капитала.

По всей видимости, не менее тяготился Добролюбов однообразием и рутинностью работы с жанром рецензии. В письме С. Т. Славутинскому от 14 декабря 1858 г. он извиняется перед адресатом за «важный», «резонерский» тон послания и объясняет это тем, что ему «мешает говорить как следует» «проклятая привычка писать рецензии»²⁶³.

Вместе с тем, получив от А. П. Златовратского упреки в непостоянстве убеждений и непоследовательности, уязвленный Добролюбов предлагает приятелю познакомиться с его рецензиями, в которых, как ему кажется, ясно изложена система его взглядов и которые

²⁶⁰ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: Художественная литература, 1964. Т. 9. С. 304.

²⁶¹ Макеев М. С. Николай Некрасов: Поэт и предприниматель (очерки о взаимодействии литературы и экономики). М.: МАКС Пресс, 2008. С. 37.

²⁶² Подпись «—бов» проставлена под статьями «О степени участия народности в развитии русской литературы», «Николай Владимирович Станкевич», «Первые годы царствования Петра Великого», «Русская цивилизация, сочиненная г. Жеребцовым», «Литературные мелочи прошлого года», «Новый кодекс русской практической мудрости. Е. Дыммана»; подпись «Н. —бов» Добролюбов использует в статьях «Что такое обломовщина?», «Темное царство», «Всероссийские иллюзии, разрушаемые розгами», «Черты для характеристики русского простонародья», «Луч света в темном царстве», «От дождя да в воду». Во всех этих статьях автор в разговоре о своем повествователе использует местоимение «мы».

²⁶³ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: Художественная литература, 1964. Т. 9. С. 339.

(выгодно?) отличаются от других статей «Современника»: «Прочти последовательно и внимательно всю критику и библиографию нынешнего года, всю написанную мною (исключая статьи Костомарова в первой книжке), да статью о Щедрина в прошлом годе, в декабре, да библиографию прошлого года с сентября в “Современнике”. Там тоже почти все писано мною, исключая трех или четырех рецензий, которые нетрудно отличить»²⁶⁴.

Можно предположить, что анонимность выполняемой Добролюбовым работы, а также стремление разнообразить свои литературные занятия приводили его к попыткам выработать не только собственную систему ценностей, но и уникальный стиль изложения; этим, вероятно, и могут быть обусловлены эксперименты критика с формами я-повествования.

Примечательно, что в корпусе критических работ Добролюбова можно найти фиксацию его собственного представления о «нормальном» функционировании местоимений «я» и «мы» в журнальных статьях. В заметке «Однажды, кажется в “Москвитяине”...» (1861) Добролюбов рассуждает о засилье слова «мы», первоначальное значение которого постепенно стирается с умножением числа его употреблений: «Да кто же это мы? Каждый человек, отвечая за собственный поступок, говорит: я. “Мы” — говорят о себе неопытные фельетонисты, которым еще как-то неловко сунуться на свет божий с собственною личностью, да говорят так еще журналисты, когда слова их относятся ко всей редакции журнала»²⁶⁵.

Насмешка Добролюбова связана с противоречием между конкретикой личных обвинений, предъявляемых обозревателем «Отечественных записок» своему оппоненту, и полной безымянностью пишущего, который, скрываясь за местоимением «мы», словно бы снимает с себя всякую ответственность за свое высказывание. Это рассуждение ценно тем, что оно демонстрирует внимание критика к способам экспликации личности повествователя и указывает на его представление о нетождественности отдельного сотрудника редакции и журнала в целом.

Из процитированной выше заметки выводятся две возможности использования местоимения «я»: в фельетоне, жанр которого предполагает особое внимание к личности фельетониста, а также в журнальной статье, где высказывается мнение, необязательно соотносящееся с позицией редакции. Пример такого использования дает одна из первых опубликованных в «Современнике» статей, посвященная «Собеседнику любителей русского слова» (1856). Она была написана от имени Лайбова — молодого автора, только начинающего путь в литературе, — и помещена в отделе «Науки и художества», где ранее публиковались строго выдержанные в научном стиле работы крупных ученых вроде Н. И. Костомарова или

²⁶⁴ Там же. С. 305–306.

²⁶⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 277.

А. Н. Пыпина²⁶⁶: «Уважаю я труд библиографа, знаю, что и для него нужно некоторое приготовление, предварительные знания, как для почтальона нужно знание городских улиц; но позвольте же мне более уважать критика, который дает нам верную, полную, всестороннюю оценку писателя или произведения, который произносит новое слово в науке или искусстве, который распространяет в обществе светлый взгляд, истинные, благородные убеждения»²⁶⁷.

Несмотря на вполне серьезный тон статьи Добролюбова, выбранный им псевдоним допускает ироническое прочтение: корень «лай» недвусмысленно намекает на то, что сочинитель уподобляется лающему псу (ср. «лаяться», «собака лает — ветер носит» и т. д.). Таким образом, тонкая нюансировка смыслов, кроющихся в раннем псевдониме Добролюбова, начинает медленно сдвигать норму, меняя общую интонацию журнала.

Продолжает поиски своей интонации Добролюбов уже в ходе работы над статьями для отдела «Библиография», который осенью 1857 г. фактически полностью переходит в его ведение²⁶⁸. В девятом номере журнала критик, откровенно высмеивая авторов разбираемых им сочинений, добивается дополнительного комического эффекта за счет соположения на одной странице двух разных манер письма. Так, в статье о стихотворениях А. И. Полежаева, изобилующей поэтическими штампами, последовательно использовано «мы», в то время как в рецензии на книгу профессора всеобщей истории Александровского лицея В. М. Ведрова «Поход афинян в Сицилию и осада Сиракуз» Добролюбов конструирует «я» бывшего семинариста, увлекающего читателей беседой о школьных воспоминаниях: «Я предполагаю, что вы учились в какой-нибудь школе, мой читатель, и потому хочу разбудить в вас воспоминание о древних классических проделках, которое невольно рождается в каждом прошедшем гимназический курс при самом беглом обзоре книги г. Ведрова»²⁶⁹.

Статья о сочинении Ведрова примечательна не только фигурой болтливой повествователя — здесь так же явно эксплицировано существование читателя, на плечи которого в конце концов и перекладывается отведенная жанру рецензии обязанность давать книге оценку: «...вы можете сами судить, что это за книжка; школьные воспоминания, может быть, дополнят вам то, что нами недосказано»²⁷⁰. Тем более комично выглядит следующая статья П. П. Пекарского, воспроизводящая традиционную для «Современника» интонацию

²⁶⁶ Костомаров, как правило, публиковал статьи под собственным именем, в то время как Пыпин предпочитал буквенные сокращения от своей фамилии («П—н»).

²⁶⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 1. С. 184.

²⁶⁸ См.: Вдовин А. В. Добролюбов: разночинец между духом и плотью. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 123. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

²⁶⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 2. С. 53.

²⁷⁰ Там же. С. 57.

обезличенного изложения: «“Современник” не раз высказывал мнение о необходимости переводов на русский язык сказаний иностранцев о России...» и т. д.²⁷¹

Подобным образом Добролюбов остроумно «разоблачает» авторов разбираемых им сочинений в статьях «Применение железных дорог к защите материка...», «О торфе и его добывании во Франции...», «Френология» и «Об истинности понятий или достоверности человеческих знаний», опубликованных в «Современнике» в 1858 г. Появление этих статей в контексте библиографического отдела всякий раз производит впечатление неожиданности: так, ничем не мотивируется переход от безличного повествования к изложению от лица «я», а отсутствие подписи под статьями, в которых фигурирует ярко выраженный повествователь, ведет к образованию логического противоречия. Неслучайно поэтому, что такого рода эксперименты критик осуществляет не в больших программных статьях, а в рецензиях, находящихся на периферии внимания потенциального читателя.

Выпуски «Современника» за 1859–1860 гг. почти не дают образцов слома жанра: в это время Добролюбов реализует свой обличительный потенциал, принимая активное участие в издании «Свистка». Тогда же в жизни Добролюбова происходят и другие значимые события, меняющие его представление о роли критика. Так, известно, что он все больше вовлекается во внутренние дела «Современника», в определенный момент даже принимая на себя руководство им²⁷². Не менее важную роль в трансформации Добролюбова, как кажется, сыграла и победа над И. С. Тургеневым в конфликте, развернувшемся внутри редакции в 1860 г.

Эти обстоятельства, насколько можно судить, позволили Добролюбову ощутить большую самостоятельность, отойти от навязчивых размышлений о своей литературной репутации и сместить фокус внимания на проблемы иного рода. В статьях 1861 г. снова появляется «я», на этот раз редко уступающее позиции местоимению «мы». Важнее, однако, что «я» соотносится у Добролюбова уже не с сатирическим повествователем и используется не только для того, чтобы придать остроты тону высказывания. Один из замечательных примеров «серьезного» использования «я» дает цитируемая выше статья «Забитые люди». Она является ответом на статью Достоевского «Г-н —бов и вопрос об искусстве» (1861), посвященную вопросу литературной художественности, которая, по мнению писателя, была неверно понята и недооценена Добролюбовым при анализе рассказов Марко Вовчка о простонародье.

Добролюбов начинает как остроумный сатирик: его задача — защитить уязвленного Достоевским г-на —бова. Так, критик указывает на несоизмеримость важности поднимаемого

²⁷¹ [Пекарский П. П.] Дневник камер-юнкера Берхгольца. Пер. с нем. И. Аммон. Часть первая. М., 1857 // Современник. 1857. № 9. Отд. IV. С. 12.

²⁷² См.: Вдовин А. В. Добролюбов: разночинец между духом и плотью. М.: Молодая гвардия, 2017. С. 128. (Серия «Жизнь замечательных людей»).

его оппонентом вопроса об искусстве с величиной таланта писателя, на примере которого разбирается этот вопрос. При первом приближении он имеет в виду Марко Вовчка, однако сравнение современных русских сочинителей с учеником, допустившим ошибку в простом уравнении²⁷³, показывает, что объектом его насмешки является сам Достоевский.

Постепенно тон Добролюбова становится все серьезнее, преследуемая им цель начинает трансформироваться, и он, отталкиваясь от анализа ранних сочинений Достоевского, пускается в рассуждения о причинах социального неравенства, которое, по мнению критика, неистребимо даже в современном мире с его набирающей силу автономией личности. Позволим себе пространную цитату, в которой разворачивается этот важный для понимания мысли Добролюбова побочный сюжет статьи: «Говорят, отрадно человеку иметь за собою кого-нибудь, кто о нем заботится, за него думает и решает, всю его жизнь, все его поступки и даже мысли устроивает. <...> Но едва ли это мнение может найти себе оправдание в тенденциях современных обществ. <...> Не касаясь других сфер, недоступных в настоящее время нашему описанию, возьмем хотя литературу. То ли она представляет теперь, что за полвека назад? С одной стороны, литература в своем кругу — лицо самостоятельное, не ищущее милостивцев и не нуждающееся в них; только иногда, очень редко, какой-нибудь стихотворец пришлет из далекой провинции журнальному сотруднику водянистые стишки, с просьбою о протекции для помещения их в таком-то журнале. <...> С другой стороны, посмотрите и на отношение публики к литературе: недоступных пьедесталов уж нет, непогрешимые авторитеты не признаются, мнение, что “уж, конечно, это верх совершенства, если написано таким-то”, вы едва ли часто услышите; а отзыв, что “это прекрасно потому, что таким-то одобрено” — вероятно, еще реже. Всякий, худо ли, хорошо ли, старается судить сам, пускать в ход собственный разум...»²⁷⁴.

Среди прочего Добролюбов останавливается здесь на вопросе о символическом статусе критика, утверждая, что его имя, являющееся эквивалентом авторитета, больше не имеет для читающей публики ценности. Неслучайно поэтому остается в прошлом практика поисков именитого покровителя, чье слово имеет вес в литературном сообществе. Фактически Добролюбов указывает на то, что критик постепенно выходит из роли носителя нормативной точки зрения, дающего «верную, полную, всестороннюю оценку писателя или произведения»²⁷⁵, — и в то же время сохраняет за собой право свободно судить о литературе. Потому-то «я», появляющееся в статье, не манифестируется и не маркируется специально, как это было в более ранней сатирической прозе. Это «я» человека, в полной мере несущего ответственность за свои слова и потому рассчитывающего на внимание публики. Вероятно,

²⁷³ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7. С. 227.

²⁷⁴ Там же. С. 264–265.

²⁷⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 1. С. 184.

наличие подписи под статьей Добролюбова и является знаком этого по-новому понимаемого авторитета.

Как может быть интерпретирован интерес Добролюбова к конструированию фигуры эксплицированного повествователя в критических статьях? На наш взгляд, для ответа на этот вопрос обращения к конкретным биографическим обстоятельствам оказывается отнюдь не достаточно. Так, случай Добролюбова может быть рассмотрен с учетом того, как были устроены читательские стратегии литератора, — в контексте набирающих популярность писательских тенденций.

Реестр прочитанных Добролюбовым книг свидетельствует о том, что читал он много и без разбору, а наиболее высокой оценки и развернутого комментария у него удостоивались романы писателей второго и третьего рядов, написанные живым и бойким языком с целью увлечь читателя²⁷⁶. Вероятно, этими же качествами для Добролюбова оказывается интересен жанр фельетона. Так, еще в юношестве он останавливает внимание на фельетонах И. И. Панаева о Новом Поэте и делает дневниковые записи об отдельных понравившихся ему произведениях. Хотя Добролюбов не во всем согласен с фельетонистом и то и дело уличает его в незнании тех или иных фактов, он, по-видимому, считает Панаева одним из главных выразителей идей редакции «Современника»²⁷⁷. Такое отношение к фельетонам Панаева, что показательно, разделяет с Добролюбовым и Достоевский (см.: ««Современник» — единственный русский журнал, в котором все статьи можно читать с любопытством, — мы всегда разрезаем прежде всего Нового Поэта и г-на —бова»²⁷⁸).

Безусловно, утверждение, что статьи Добролюбова были инспирированы фельетонами Панаева, предельно упростило бы представление о природе экспериментов критика с формами экспликации «я» повествователя. Вместе с тем, невозможно не указать на исключительную популярность жанра фельетона, получившего широкое распространение в 1850-е гг., и влияние фельетонной манеры письма. Исследователь немецкой критической традиции Рассел Берман (Berman) устанавливает связь между изменениями повествовательных стратегий и трансформацией представления о роли критика во второй половине XIX в. Он показывает, как в работах П. Линдау, Т. Фонтане и других авторов происходит постепенный отказ от безличного повествования и приверженности абстрактным категориям в пользу того, что исследователь называет «субъективным фельетонизмом» (*subjective feuilletonism*). Отличительной особенностью этого писательского модуса становится принципиальное различие

²⁷⁶ См.: Митропольский А. С. «Реестр книг, читанных мною...»: Круг чтения Н. А. Добролюбова 1849–1853 гг. и первые литературные опыты. Нижний Новгород: Упрполиграфиздат, 1991. 188 с.

²⁷⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: Художественная литература, 1964. Т. 8. С. 596–597.

²⁷⁸ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 79.

«высокого» и «низкого» и обусловленное им утверждение равенства любого опыта. Распространение «субъективного фельетонизма», по мнению Бермана, способствовало становлению независимости критика и позволило литературе и журналистике приобщиться к социально-историческому контексту, воспринимаемому в личном опыте пишущего²⁷⁹.

Свойственное фельетону отсутствие центральной сюжетной линии и предмета описания нередко осмыслялось современниками как неизбирательность, неумение выделить главное, чрезмерная детализированность повествования. Вместе с тем особая эстетическая и идеологическая позиция фельетониста имеет множество преимуществ. Подробности, которыми насыщены фельетоны и произведения, ощутившие на себе их влияние, объединяются в единый сюжет личностью сочинителя, проложившего направление своего взгляда и затем осуществившего отбор материала. Отсюда ориентация фельетониста на фигуру повествователя, по-новому выстраивающего разговор о самом себе и о читателе, который становится активным участником процесса рассуждения²⁸⁰.

Фельетон, как мы постарались показать в предыдущем разделе, находит себе верных последователей в редакции журнала «Современник». Добролюбов и сам не раз пробует себя в этом жанре, — в первую очередь, на страницах сатирического «Свистка». Однако элементы сатиры появлялись и в других произведениях критика и нередко, о чем мы писали выше, обуславливали появление местоимения «я», от имени которого велось повествование.

Можно предположить, что в «Современнике» царил особая атмосфера, располагающая к поиску наиболее адекватной формы выражения мысли. Об этом косвенно свидетельствует, например, то, что Добролюбов не позволял себе экспериментов с фигурой повествователя на страницах «Русского иллюстрированного альманаха» или «Журнала для воспитания», где также публиковал свои статьи.

С конца 1850-х и особенно в 1860-е гг. в «Современнике» набирает силу тенденция подписывать концептуальные статьи реальным именем автора: одними из первых на этот путь вступают Н. Г. Чернышевский и М. А. Антонович, демонстрируя отсутствие принципиальной разницы между личностью пишущего и фигурирующим в его статьях повествователем. Случай

²⁷⁹ *Berman R. A. Between Fontane and Tucholsky: Literary Criticism and the Public Sphere in Imperial Germany. New York; Berne; Frankfurt on the Main: Peter Lang, 1983. P. 29–31.*

²⁸⁰ В связи с этим см. наблюдения К. А. Баршта, устанавливающего связь между фельетонами В. П. Буренина и рядом произведений Ф. М. Достоевского, — в частности, «Дневником писателя», также ориентированным на форму длящегося диалога с читателем и содержащим особую, интимно-доверительную интонацию (см., например: *Баршта К. А. Философское эссе В. П. Буренина и статья Родиона Раскольникова в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы философии. 2017. № 5. С. 112–123*). О фельетонах Буренина см. также в диссертации: *Игнатова И. Б. Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: Дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.*

Антоновича примечателен тем, что критик проходит путь, который незадолго до того был пройден Добролюбовым, — но значительно быстрее. Знаменитая статья «Асмодей нашего времени», опубликованная в третьем номере «Современника» за 1862 г., написана в безличной манере, последующие же сочинения («О духе “Времени”...», «Литературный кризис» и т. д.) дают образец качественно иного письма, ориентированного на индивидуальное восприятие литературного произведения. Указанием на читательский опыт частного человека начинается статья Антоновича о романах А. Ф. Писемского и И. С. Тургенева: «Наконец-то и я, уж должно быть решительно после всех, прочитал “Взбаламученное море”...»²⁸¹. В 1863 г. происходит важная перемена интонации и в критических обзорах М. Е. Салтыкова-Щедрина. В четвертом номере «Современника» он публикует две рецензии, повествование в которых ведется от лица характерного «фельетонного» персонажа — остролова и шутника, свободно обращающегося со своим правом судить о литературе. Так, в рецензии на роман «Князь Серебряный» он передает это право некому «отставному учителю», который, однако, не успевает закончить рукопись статьи, сраженный параличом²⁸².

Фельетонная риторика у Добролюбова не обязательно предполагает наличие повествователя, увлекающего читателя в увлекательную словесную игру, — анализ статьи «Забитые люди» показывает, что она также может соотноситься с отказом от претензий на абсолютное знание.

Подводя черту под изложенными выше рассуждениями, укажем на то, что было бы неправильно выводить из употребления местоимения «я» в статьях литераторов XIX в. строгие правила, которым эти литераторы якобы следовали, и рассматривать отклонения от них как революционные преобразования. Так, нам бы не хотелось вслед за Тургеневым называть Добролюбова «литературным Робеспьером»²⁸³, презревшим отлитые в бронзе правила письма. Вместе с тем анализ некоторых повествовательных техник, используемых критиком в ряде статей, показывает, что ему были не чужды эксперименты с экспликацией в тексте личности повествователя.

С одной стороны, эти особенности добролюбовского письма могут быть связаны со страстным желанием «показать себя людям»²⁸⁴, о котором литератор пишет в юношеском стихотворении «Стремление вперед». Мечты о карьере авторитетного критика и мучительное

²⁸¹ Антонович М. А. Избранные статьи. Философия. Критика. Полемика. Л.: Художественная литература, 1938. С. 203.

²⁸² Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 352.

²⁸³ Панаева А. Я. Воспоминания: Отрывки // Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1986. С. 177.

²⁸⁴ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: Художественная литература, 1964. Т. 8. С. 220.

переживание собственной «безымянности» порождали самообвинительный дискурс, знакомый по письмам и дневникам Добролюбова²⁸⁵, и побуждали к поискам риторических приемов самовыражения. Чаще всего эти поиски заканчивались конструированием фигуры язвительного сатирика, утверждающего себя за счет насмешки над несостоятельным автором или неудачным литературным сочинением.

Однако со временем Добролюбову удается найти и другую интонацию в рассуждении от первого лица и объяснении своей точки зрения. В споре с Достоевским литератор впервые заговаривает от имени Н. —бова с использованием местоимения «я», словно бы срастаясь со своим литературным псевдонимом. Это «я» не обличителя, выносящего «объективную» оценку разбираемому произведению, но критика, который предлагает читателям один из возможных способов судить о книге и подписывается за свои слова. Добролюбовым движет все то же стремление «показать себя людям», которое теперь, однако, имеет другие основания.

С другой стороны, индивидуальные поиски способов самовыражения в случае Добролюбова включались в процесс развития языка прозы, которая все дальше уходила от строгой жанровой и стилистической дифференциации в сторону выражения частного переживания и уникальной манеры видения, идеальным воплощением которой становился жанр фельетона.

Интересом Добролюбова к фельетону может быть обусловлено внимание к фигуре читателя, которого критик в некоторых статьях включает в процесс порождения интерпретации литературного произведения. Случай Добролюбова удачно описывается моделью работы литературного критика, которую разработал П. Хоэндал на основе работ Ю. Хабермаса. Так, можно сказать, что Добролюбов постепенно перераспределяет усилия, вкладываемые им в создание критического сочинения: продолжая работать на эстетическом и литературном уровнях, он уделяет особое внимание уровню коммуникативному, на котором осуществляется взаимодействие автора с другими участниками литературного процесса²⁸⁶.

Как кажется, следующим шагом в рассуждении о проблеме я-повествования у Добролюбова должно стать установление связи между личностью самого автора и фигурой созданного им повествователя. Сделать это позволил бы анализ особенностей употребления местоимения «я» в произведениях других жанров, с которыми работал Добролюбов. Особенно

²⁸⁵ Дневниковые записи Добролюбова анализируются в монографии: *Печерская Т. И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики: мемуары, дневники, письма, беллетристика. Новосибирск: Нонпарель, 1999. С. 61–95. Исследовательница останавливает внимание на языковых особенностях добролюбовского высказывания, характеризующих его разночинское сознание, и показывает, что критику было крайне свойственно стремление к «личностному самообнаружению».

²⁸⁶ *Hohendahl P. U.* The Institution of Criticism. Ithaca; London: Cornell University Press, 1982. 287 p.

продуктивно в этом смысле обращение к жанру дневника. И. Паперно, а вслед за ней К. Ключкин продемонстрировали, что Чернышевский и Добролюбов отрабатывали в дневниковых записях различные писательские стратегии и впоследствии применяли выработанные техники повествования к своей собственной жизни, наделяя ее всеми качествами «литературности»²⁸⁷. Не последнюю роль в том, что дневник был для Добролюбова инструментом самопознания и совершенствования писательских навыков, сыграло сословное происхождение литератора. Как показала Лори Манчестер (Manchester), выходцам из духовенства были в высшей степени свойственны такие качества, как внимание к собственной внутренней жизни и вера в онтологическую природу слова²⁸⁸.

Комплексное рассмотрение всех случаев появления «я» у Добролюбова — и в функции риторического приема, и в качестве непосредственного указания на личность пишущего — дало бы возможность выяснить, как критик определял свое «я» и его границы и как соотносил создаваемых им персонажей с самим собой.

²⁸⁷ Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996; Klioutchkine K. Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov // Slavic Review. 2009. Vol. 68. № 2. P. 335–354.

²⁸⁸ Манчестер Л. Поповичи в миру: духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 439 с.

Глава 4. Прагматика фельетона

В этой главе мы остановимся на нескольких примерах обращения разных авторов к жанровому модусу фельетона, объясняющегося неочевидными причинами. Одно из таких обращений мотивировано, на наш взгляд, попыткой — через фельетонное посредство — приобщиться к журнальной полемике; другое же — почти эпистемологическим устремлением к поиску объяснительных моделей для стремительно меняющейся реальности 1860-х гг.

4. 1. Фельетон как способ вхождения в журнально-критическое поле:

случай Н. В. Кукольника²⁸⁹

Право, мы того и ждем, что сочинитель «Астраханских писем» уведомит публику, что у него пропали сапоги и что его человек был пьян или что-нибудь в этом роде. Удивительная фамильярность с публикой!²⁹⁰

В. Г. Белинский

С начала 1830-х гг. российская правительственная политика в отношении печатных изданий становилась все более строгой²⁹¹. В это время были закрыты «Европеец» И. В. Киреевского, «Московский телеграф» Н. А. Полевого, «Телескоп» Н. И. Надеждина, а открытие новых журналов было весьма затруднено. С этими обстоятельствами Н. П. Смирнов-Сокольский связывает начало второго «альманачного периода», который приходится на первую половину 1840-х гг.²⁹² Альманахи заявляли о себе громче, «когда так называемым “толстым” журналам теми или иными способами затрудняли существование»²⁹³, потому что к альманахам и сборникам цензура предъявляла меньше требований.

²⁸⁹ В основу параграфа лег текст статьи: *Вожжик Е. И.* Альманах в эпоху журналов: «Дагерротип» (1842) Нестора Кукольника // *Русская литература.* 2023. № 2. С. 89–99.

²⁹⁰ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 263.

²⁹¹ См.: *Лемке М. К.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова, 1904. С. 185; *Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры. (1700–1863). СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1892. С. 308.

²⁹² *Смирнов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М.: Книга, 1965. С. 20.

²⁹³ Там же. С. 26.

Именно в это время Н. В. Кукольник начинает издавать альманах «Дагерротип», который до сих пор остается практически не изученным исследователями.

Ранее Кукольник принимал активное участие в издании альманаха В. А. Владиславлева «Утренняя заря» — одного из наиболее успешных альманахов конца 1830-х — начала 1840-х гг. По утверждению В. Г. Белинского, «его успех опять ввел в моду альманахи»²⁹⁴. Данные библиографического указателя Смирнова-Сокольского «Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв.» подтверждают слова критика²⁹⁵.

Поздний альманах пока не получил развернутого описания в научной литературе, хотя он мало напоминает традиционный альманах 1820–1830-х гг., — по определению У. М. Тодда III, «изящный карманный томик, отвечающий литературным вкусам публики и претендующий на утонченность»²⁹⁶. С. А. Венгеров пишет, что термин «альманах» «во второй половине века почти исчезает и заменяется словом “сборник”. <...> по существу такие литературные и научно-литературные сборники ничем не отличаются от альманахов»²⁹⁷.

Отсутствие у поздних альманахов четких дифференциальных признаков привело к тому, что их стало сложно отличать от периодических изданий (журналов и газет). Проблема эта была особенно острой для цензоров. Пытаясь ее разрешить, 23 сентября 1841 г. С. С. Уваров предложил Московскому Цензурному комитету следующее определение сборника: «В сборниках такого рода не могут быть излагаемы <...> сведения о современных текущих явлениях по какой бы то ни было отрасли наук, литературы и пр.». И далее: «Критика как последовательное и периодическое суждение о произведениях, выходящих по какой-либо отрасли наук, литературы и пр., а тем более полемика, не должны быть допускаемы в сборнике»²⁹⁸.

Запрет на освещение современных событий, а также на включение в состав альманахов и сборников критического и библиографического отделов следует признать первым и главным признаком этого типа издания в начале 1840-х гг. Он в полной мере присущ альманахам и сборникам, названным выше. На первый взгляд, альманах Кукольника «Дагерротип» также

²⁹⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 4. С. 120.

²⁹⁵ После 1839 г. появляются такие альманахи и сборники, как «Новогодник» (1839) того же Кукольника, «Одесский альманах» (с 1839) Н. И. Надеждина, «Сто русских литераторов» (1839) А. Ф. Смирдина и «Русская беседа» (1841), издававшаяся в его пользу, «Невский альбом» (1840) Н. И. Бобылева, «Наши, списанные с натуры русскими» (1841) А. П. Башуцкого, «Молодик» И. Е. Бецкого (с 1843) и некоторые другие. Все они представляют собой собрания прозаических и стихотворных сочинений, оригинальных или переводных.

²⁹⁶ Todd III У. М. Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб.: Академический проект, 1996. С. 95.

²⁹⁷ Русские книги. С биографическими данными об авторах и переводчиках (1708–1893): В 3 т. СПб.: Издание П. В. Юдина, 1898. Т. 2. С. 214.

²⁹⁸ Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год. СПб.: В тип. Морского министерства, 1862. С. 233.

соответствует этому цензурному требованию. Вместе с тем, при ближайшем рассмотрении оказывается, что это не вполне справедливо. Не ставя перед собой цели провести исчерпывающий анализ этого любопытного издания, мы постараемся показать это, привлекая к анализу ранее не вводившиеся в научный оборот дневниковые записи Кукольника.

Конец 1841 г. оказался для Кукольника тяжелым временем: в этот период многие обстоятельства препятствовали развитию его литературной карьеры, ранее весьма успешной.

Во-первых, неблагоприятным образом складывались взаимоотношения литератора с властью. За рассказ «Сержант Иван Иванович Иванов, или Все заодно»²⁹⁹ Кукольник получил упреки в «безнравственном» изображении допетровского провинциального дворянства и искажении облика самого Петра³⁰⁰. В письме от 6 января 1842 г. А. Х. Бенкендорф писал Кукольнику о неприятном впечатлении, которое произвел рассказ на императора Николая I, и предостерегал «от печатания статей, противных духу времени и правительства»³⁰¹. Рассказ «Сержант Иван Иванович Иванов» был запрещен, после чего последовало общее ужесточение цензурного режима³⁰². Эти обстоятельства побудили писателя внимательнее относиться к своим будущим произведениям.

Во-вторых, в конце 1841 г. Кукольник испытывал серьезные финансовые затруднения. Согласно дневниковым записям, «надеждой своего существования»³⁰³ в этот период он считал журнал «Русский вестник» Н. И. Греча и Н. А. Полевого: сотрудничество с ним некоторое время позволяло Кукольнику вести привычный ему богемный образ жизни. Тем не менее, денежные дела Полевого, в ведении которого находился «Русский вестник», были очень запутаны: жалованье сотрудникам выплачивалось нерегулярно, и финансов не доставало даже на издание журнала в установленные сроки³⁰⁴.

²⁹⁹ *Кукольник Н. В.* Сержант Иван Иванович Иванов, или Все заодно // Сказка за сказкой. СПб.: В тип. К. Крайя, 1841. Т. 1. С. 1–55.

³⁰⁰ *Шевырев С. П.* [Рец. на:] Сказка за сказкой // Москвитянин. 1841. № 12. Отд. VI. С. 424–428.

³⁰¹ Письма гр. А. Х. Бенкендорфа к Н. В. Кукольнику // Русская старина. 1871. № 6. С. 793. Ср.: *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб.: Издание С. В. Бунина, 1909. С. 133.

³⁰² Уваров потребовал «поставить вообще С.-Петербургскому цензурному комитету в обязанность: употреблять особенную осмотрительность при цензуровании сочинений, которых авторы как бы исключительным предметом своих изображений избирают нравственное безобразие и слабости, и о всех описаниях такого рода, заимствованных из нашего отечественного и народного быта, представлять предварительно своему начальству, от благоусмотрения коего будет зависеть, и в нужных случаях спрашивать его разрешения» (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 35. Л. 1).

³⁰³ РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78. Л. 14.

³⁰⁴ См.: *Полевой К. А.* Записки. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1888. С. 530–547.

В дневниковой записи от 31 декабря 1841 г. Кукольник подводит итог гонорарам, полученным за публикацию своих сочинений, а также составляет перечень произведений, которые так и не были напечатаны или поставлены на сцене. Выводы, к которым приходит писатель, неутешительны. Придающий особое значение денежной стороне своего существования, Кукольник отмечает, что все эти затруднения нанесли ему «ущерб значительный»³⁰⁵.

Новый 1842 год не сразу принес Кукольнику избавление от проблем. В дневниковой записи от 2 апреля читаем: «Вот уже прошло три месяца года нужд. С большим трудом пробивался я в денежном отношении. <...> Для этого года я еще ни на что не решился: планов бродило много, но ни один не устоялся»³⁰⁶. Тем не менее, на новый издательский проект Кукольник, подгоняемый безденежьем и желанием реабилитировать себя в глазах власти, решился довольно скоро: 28 апреля 1842 г. писатель получил разрешение на издание альманаха «Дагерротип».

По всей видимости, Кукольнику официально удалось присвоить «Дагерротипу» статус альманаха. Об этом свидетельствует тот факт, что в журналах заседаний Петербургского цензурного комитета за 1842 г. упоминаний «Дагерротипа» нет³⁰⁷. В списках же рукописей, рассмотренных цензурными комитетами в 1842 г., «Дагерротип» располагается рядом с многочастными изданиями и газетами³⁰⁸.

Перед Кукольником стояла задача воплотить в жизнь коммерчески успешную литературную форму. Самостоятельное издание толстого журнала Кукольник позволить себе не мог как по политическим, так и по финансовым причинам: предприятие это было весьма затратное³⁰⁹. Кроме того, осуществление подобного проекта было связано с организационными сложностями.

Вместе с тем, писатель владел другим типом капитала — капиталом символическим: в начале 1840-х гг. его литературная репутация и связи с литературным миром были по-прежнему весьма устойчивы. С середины 1830-х гг. Кукольник собирал у себя почитателей своего таланта, писателей, художников, музыкантов, сановитых любителей искусства. Популярность вечерам в доме Кукольника обеспечивали веселый нрав хозяина, его умение импровизировать и

³⁰⁵ РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78. Л. 14.

³⁰⁶ Там же. Л. 18.

³⁰⁷ РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 35.

³⁰⁸ РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 1509. В числе этих рукописей, например, «Канва всемирной истории Ростислава Орлова», «Таинственный монарх, или некоторые черты из жизни Петра I», с одной стороны, и «Литературная газета», «Messenger de St.-Petersbourg» — с другой.

³⁰⁹ См.: *Макеев М. С.* Николай Некрасов: поэт и предприниматель. М.: МАКС Пресс, 2008. С. 94–120.

организовывать театральные постановки, а также образ обуреваемого страстями романтического поэта³¹⁰.

Летом 1842 г., живя на даче в Парголово, Кукольник продолжал приглашать к себе гостей. Из записок, оставленных самим писателем, мы узнаем не только то, какие книги он читал и какие произведения писал в это время, но и то, с кем ему чаще всего доводилось общаться. Так, на парголовской даче Кукольника регулярно бывали литераторы О. И. Сенковский, А. Н. Струговщиков, И. И. Лажечников, В. Я. Петров, В. А. Владиславлев, книгопродавец М. Д. Ольхин, художник Я. Ф. Яненко, композитор В. М. Кажинский и некоторые другие³¹¹.

Эти же имена возникают и на страницах альманаха «Дагерротип» — в качестве авторов повестей и пьес или действующих лиц очерков и фельетонов. Неудивительно при этом, что имя самого организатора литературного кружка фигурирует в альманахе чаще всего. Отбор произведений по принципу дружественности, царящей между литераторами, роднит альманах Кукольника «Дагерротип» с более ранними образцами этого типа издания. В таком духе, например, пишет о «дельвиговском кружке», из которого вышли «Северные цветы», В. Э. Вацуру: «Сам же кружок интимен; он не “функционирует”, он живет обычной, домашней жизнью, с одной только особенностью: быт его литературен, и чтение чужих произведений и писание своих для него такая же повседневность, как дружеский визит или вечернее чаепитие»³¹².

Экономически выгодным издание становится только в том случае, если оно имеет популярность у читателей. Именно поэтому Кукольник внимательно подошел к представлению альманаха «Дагерротип» публике.

Так, литератор неслучайно выбрал название альманаха. По мнению Е. А. Бархатовой, цель Кукольника состояла в том, чтобы привлечь публику, которая в большинстве своем верила в чудесную, мистическую природу дагерротипов³¹³. Изобретение Луи Дагера действительно вызвало огромный резонанс как в европейском, так и в российском обществе. О нем часто и с восхищением писали в прессе: как указано в определении к слову «дагерротип» в «Карманном словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (1846), описание этого прибора «можно встретить в любом журнале»³¹⁴.

³¹⁰ См.: Панаев И. И. Среды Н. Кукольника // Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века. М.; Л.: Academia, 1930. С. 237–245.

³¹¹ См., например: «Был в городе <...> у <П. А.> Корсакова, Платона <Кукольника — брата писателя>, в лавках и у <М. Д.> Ольхина» и т. д. (РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78. Л. 22–26).

³¹² Вацуру В. Э. «Северные цветы». История альманаха Дельвига–Пушкина // Вацуру В. Э. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 35.

³¹³ Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Альянс, 2009. С. 25.

³¹⁴ Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Издание Н. Кирилова, 1846. Вып. 2. С. 46.

Важно отметить трансформацию названия альманаха. Кукольник решил отказаться от первоначального названия «Всякая всячина», фигурирующего в записных книжках, и назвать альманах «Дагерротипом», чтобы придать ему большее концептуальное осмысление и, по всей видимости, выделить его в ряду сходных изданий. Вместе с тем, оказывается, что оба названия избраны по одному принципу: «Всякая всячина» или «Смесь» — традиционное название газетного или журнального отдела, куда помещались фельетоны и все трудноопределяемые в жанровом отношении тексты в целом, а жанр фельетона, как покажет дальнейший ход рассуждений, напрямую соотносится с явлением дагерротипии.

Однако на страницах всех двенадцати тетрадей альманаха практически нет упоминаний о Луи Дагере и его изобретении — каким же образом в таком случае название «Дагерротипа» согласуется с его содержанием?

Издатель «Дагерротипа» предполагал включать в его состав «литературно-дагерротипные произведения», которые якобы были найдены им «в таинственной темной палате (camera obscura)» и созданы самой природой, без вмешательства человека: «Нам удалось выписать один экземпляр этого занимательного механизма и привести в действие посредством известного двигателя, не уступающего теплотой и блеском самому солнцу. К удивлению, в таинственной темной палате (camera obscura) мы нашли и стихи, и повести, и разные известия; мы решились издать первые опыты на суд публики, и если она найдет их сколько-нибудь достойными внимания, продолжать издание литературно-дагерротипных произведений по мере их изготовления. Остается пожелать, чтобы литературная погода постоянно благоприятствовала нашим опытам»³¹⁵.

Концепция издания неоднократно проговаривается во вступительных статьях, предваряющих половину выпусков: «...будем себе издавать помаленьку, как Феб пошлет, а он у нас главный хозяин, как явствует из самого названия»³¹⁶: коль скоро изображение, получаемое с помощью дагерротипного аппарата, есть результат действия света на слой йодистого серебра, то снимок появляется словно бы по воле бога света Феба, в ведении которого находятся также и искусства. В первой тетради «Дагерротипа», в состав которой входит семь произведений, содержание предваряется надписью: «из семи следующих рисунков», — иными словами, литературный текст приравнивается издателями к рисунку, дагерротипному снимку.

В составе «Дагерротипа» выделяются две постоянные анонимные рубрики. Это «Астраханские письма» (завершаемые инициалом «С.») и «Заметки о Петербурге» (написанные,

³¹⁵ [Кукольник Н. В.] Дагерротип // Дагерротип: Издание литературно-дагерротипных произведений. Тетр. 1. СПб.: Типография А. Бородина и К°, 1842. С. 1–2. Далее ссылки на издание альманаха даются в сокращенном виде, с указанием номера тетради и страницы.

³¹⁶ Дагерротип. Тетр. 2. С. 2.

якобы, неким Т-вым), организующие единство издания и проясняющие его «дагерротипную» концепцию. Как показывают дневники Кукольника, автором «Писем» и «Заметок» является сам издатель «Дагерротипа»³¹⁷.

«Письма» написаны от имени столичного жителя, который, обращаясь к своему другу-провинциалу, рассуждает о современной литературе и музыке, философствует на темы отвлеченные и вполне конкретные (история и методы ее преподавания, первые памятники письменности), а самое главное — не дающие повода упрекнуть Кукольника в неблагонамеренности. Если в первых письмах литературная маска столичного приятеля выдерживается автором от начала до конца (он часто обращается к своему астраханскому другу, задает ему вопросы о жизни в Астрахани и т. д.), то в последующих выпусках от провинциального приятеля остается формальное «ты».

Вне сомнения, «Астраханские письма» являются фельетоном. В них реализуются все черты этого жанра: городской пейзаж, непринужденность разговорного стиля, полная свобода в переходах от одной темы к другой, определенная авторская установка (фланирующий мечтатель, записывающий случайные впечатления улицы) и, наконец, характерная для русского фельетона 1830–1840-х гг. дистанция между автором и его фельетонным персонажем.

Все это относится и к другой постоянной рубрике альманаха «Заметки о Петербурге», тоже фельетону в жанровом отношении. Они написаны от лица провинциала-фланера, гуляющего по городу и выносящего суждения о том, что он видит. Трактиры, извозчики, отношения с женой — все это становится предметом рассуждения повествователя.

Фельетонность «Писем» и «Заметок» распространяется и на остальные тексты альманаха, относящиеся к другим жанрам. Будничный, «домашний» тон с сообщением бытовых подробностей издания «Дагерротипа» — неприятно удививший Белинского³¹⁸ — свойственен как вступительным статьям, так и, например, повести «Семен Семенович Огурчиков» Полевого или очерку «Дача» (автор которого — «житель наемной дачи», т. е., вероятнее всего, сам Кукольник, снимавший в это время дачу в Парголово).

³¹⁷ В указателе Смирнова-Сокольского эти тексты оставлены без атрибуции. Атрибутировать их позволяют дневниковые записи Кукольника. См., например, заметки от 14 июня: «В церкви. Гуляли. Б<ыл> Петров. Написано стих<отворение> “Суворов” и “Петербурск<ие> Заметки” о знакомстве»; от 21 июня: «Афишка и статьи о железной дороге. “Заметки о Петербурге” Ст<атья> 2 и “Астраханское 4-е письмо”» и другие (РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78. Л. 22–26).

³¹⁸ «Право, мы того и ждем, что сочинитель “Астраханских писем” уведомит публику, что у него пропали сапоги и что его человек был пьян или что-нибудь в этом роде. Удивительная фамильярность с публикой!» (Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 263).

То, что Белинский называет «фамильярностью», видимо, является еще одной традиционной альманашной чертой, которая в 1840-е гг. прочитывается критиком уже в ином — негативном — ключе. Это имитация дружеской близости, особый интимный тон, которым проникнуты не только вступительные статьи и заметки от редакции, но и помещенные в состав традиционного альманаха тексты.

Фельетонная манера повествования обусловлена не только особенностями издания альманаха («дачи, переезды, корректуры — все это препятствовало выходу книжек»³¹⁹) — она избирается Кукольником в качестве основной, поскольку в наибольшей степени соответствует концепции «литературно-дагерротипных произведений»: «дагерротипизм» фельетонов не раз назывался современниками в числе их отличительных признаков. Отсутствие отбора материала, фиксация всех явлений действительности без разбора — так обычно характеризовался и принцип работы дагерротипного аппарата. В фельетоне эти черты проявляются как разрозненность и некоторая хаотичность содержания, что характерно как для альманаха «Дагерротип» в целом³²⁰, так и для «Астраханских писем» в частности. Показательно замечание Ф. В. Булгарина о жанровой природе «Писем»: он пишет о том, что по своему составу они напоминают «журнальную всякую всячину»³²¹. «Смесь. Журнальная всякая всячина» — это название одного из отделов «Северной пчелы», тоже фельетона в жанровом отношении.

Желая обеспечить своему альманаху дополнительную популярность, Кукольник позаботился не только о содержательной составляющей «Дагерротипа», но и о вписанности альманаха в литературное пространство. В 1840-е гг. наиболее влиятельной, популярной, а потому, как правило, более выгодной формой издания являлся толстый литературный журнал. О том, что Кукольнику это было хорошо известно, свидетельствуют черты альманаха «Дагерротип», сближающие его с журналом.

Во-первых, ориентация Кукольника на толстый литературный журнал косвенно подтверждается периодичностью публикации первых материалов альманаха. Хотя срок издания каждой тетради литератором не определялся, первые выпуски выходили раз в месяц³²². Впоследствии этот принцип нарушился, и временные промежутки между следующими

³¹⁹ Дагерротип. Тетр. 12. С. 3.

³²⁰ В рецензии на альманах Белинский отмечает, что не все произведения «Дагерротипа» находятся на своем месте: например, известие об обнаружении в коллекции князя А. И. Долгорукого оригинальных эскизов знаменитых художников было бы уместнее в новостной газете (*Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 187*).

³²¹ [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 142, 27 июня.

³²² Цензурные билеты № 732, 884, 1028 от 7 мая, 9 июня, 7 июля соответственно (РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 1509).

выпусками составили несколько дней, а цензурные билеты для тетрадей с седьмой по двенадцатую и вовсе были получены только в октябре и ноябре, при этом девятая, десятая и одиннадцатая появились под одной обложкой. Во вступительной статье к одному из выпусков альманаха подобная нерегулярность объясняется нежеланием «издавать ничего срочного», вызванным «чувством оригинальности»³²³.

Несмотря на то, что периодичность издания выпусков альманаха не была выдержана Кукольниковом до конца, очевидно стремление литератора к ней, свидетельствующее, вероятно, о том, что Кукольник избирает форму толстого литературного журнала, подчиняясь основному закону его издания.

Во-вторых, несмотря на то, что дружеский кружок Кукольника — совсем не то же самое, что редакция толстого литературного журнала, объединяемая, в первую очередь, рабочими интересами, писатель стремится представить свой литературный круг в расширенном виде. Так, в одной из первых тетрадей «Дагерротипа» он сообщает, что редакция, вероятнее всего представленная одним лишь Кукольниковом, «получила много прекрасных статей для своего издания и не замедлит их выпуском»³²⁴, называя имена упомянутых выше Полевого, Струговщикова и Лажечникова и завершая этот ряд словами «и многие другие». Тем не менее, анализ записных книжек и дневников Кукольника показывает, что большинство произведений, напечатанных во всех двенадцати тетрадях «Дагерротипа», находились в распоряжении литератора уже на стадии разработки проекта издания: об этом свидетельствуют предварительные планы содержания выпусков³²⁵. О «значительном накоплении материала» он пишет и сам во вступительной статье ко второй тетради «Дагерротипа»³²⁶. А перечень имен тех самых «многих других» авторов альманаха не отличается многообразием: Полевой, Струговщиков и Лажечников являются главными поставщиками произведений для «Дагерротипа».

Все это говорит о стремлении Кукольника создать у читателей образ издания, известного и даже популярного среди разных литераторов, которые желают напечатать свои произведения в «Дагерротипе». Вместе с тем он находит возможность заявить и о популярности издания среди самих читателей: «Значительное число не подписчиков, а покупателей первой тетради

³²³ Дагерротип. Тетр. 2. С. 2.

³²⁴ Там же.

³²⁵ См., например, план первой тетради: «Лисцт. — Стихи. — Повесть: Три. Справочное место. Железная дорога. Шереметевский хор. Черноглазова издание. Литературные, музыкальные, театральные и художественные тайны и кончено. Даже может быть и не все предметы войдут в состав первой книжки. Она должна состоять из двух печатных листов» (РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78. Л. 25а).

³²⁶ Дагерротип. Тетр. 1. Тит. лист.

«Дагерротипа» подает возможность Редакции и уменьшить, и определенно назначить цену на все предыдущие тетради»³²⁷.

В-третьих, к типу периодического издания альманах «Дагерротип» приближает наличие в нем своего рода литературно-критического отдела, в роли которого выступает фельетон «Астраханские письма».

Во втором письме фельетонист Кукольника (С.) называет себя критиком, но при этом намеренно смешивает два значения этого слова: критик как профессиональный литератор, анализирующий тот или иной текст, и критик как человек, отыскивающий в чем-либо недостатки, склонный к порицаниям: «Все это я говорю про себя, потому что я критик. Ты, может быть, этого не знал; так знай же. Я каждый день кого-нибудь да критикую. И как я критик высшего разряда, то дело имею только с первоклассными гениями. Шекспир, Шиллер, Гете, Августин Тьерри, древние классики и т. д. вот кому достается от меня. А Гете — пришлось плохо после смерти. У него ни при жизни, ни по смерти не было такого Зоила»³²⁸.

Однако далее шутивное обыгрывание значения слова «критик» неожиданно оборачивается буквальным вживанием повествователя в эту литературную маску: «У меня есть один знакомый, который более трех лет думает о правильной драматургии; есть у него и тетрабочка, в которой он изложил план своего будущего сочинения с некоторыми объяснениями. Я упросил напечатать этот слабый опыт в “Дагерротипе”, так как и отрывок из Вильгельма Мейстера, перевода А. Н. Струговщикова»³²⁹. Из этого можно заключить, что повествователь «Астраханских писем», по всей вероятности, не просто фланер, склонный к размышлениям об искусстве, а еще и заведующий «литературно-критическим отделом» альманаха «Дагерротип».

Стоит отметить, что С., несмотря на уверения в непредвзятости³³⁰, чаще всего удостаивает положительных оценок тех авторов, произведения которых печатаются в «Дагерротипе», или прямо хвалит именно эти произведения. Так, например, особым расположением автора «Астраханских писем» пользуется Струговщиков, в 1842 г. начинавший работу над переводом «Фауста» — в «Дагерротипе» же напечатаны другие его переводы, которые тоже получают одобрение С.: «Мудрец Платон и ученик его Ктезипп» и XX глава из IV части «Вильгельма Мейстера».

³²⁷ Дагерротип. Тетр. 2. С. 1–2.

³²⁸ Там же. С. 36.

³²⁹ Там же. По всей видимости, речь здесь идет о напечатанном в двенадцатой тетради произведении самого Кукольника под названием «Невинные злодеи, или Сюжет для комедии».

³³⁰ «Но сделай милость не подумай, что похвалы мои имели источником наше литературное соседство. Ой нет! И другу, и недругу в глаза правду; а если я мнение мое решаюсь напечатать, так только приятную правду, а иначе не стоит и пера брать в руки» (Дагерротип. Тетр. 8. С. 41).

Гораздо более охотно фельетонист рассуждает о проблемах современного книгоиздания. Так, в седьмом «Астраханском письме» предметом рассуждений Кукольника становятся гравюры и политипажи, которые широко распространились в 1840-е гг. Он убежден, что иллюстрированные издания, подобно лубочной литературе, могут предназначаться только для «общенародного чтения», в то время как литература «серьезная» не должна пользоваться такими дешевыми средствами привлечения читательского внимания, какими являются политипажи: «Да минуют эти гравюры (политипажи. — Е. В.) сочинения, составляющие достояние образованного класса. В этом случае деревяшки как-то роняют достоинство книги и уменьшают ее внутреннюю важность»³³¹.

Очевидно, что Кукольник относит альманах к «серьезным» изданиям, рассчитанным на просвещенного читателя. Однако одновременно с этим издатель «Дагерротипа» выдвигает к его текстам требование обладать «приятностью» и быть незатруднительными в чтении³³² — очередная черта альманаха 1820–1830-х гг.

Таким образом, Кукольник надевает фельетонную маску литературного критика, там самым приспособив «Дагерротип» к форме существования журналов и газет, в составе которых традиционно отводится место фельетону («Современник», «Библиотека для чтения» и т. д.).

О том, что у Кукольника хотя бы отчасти получилось вписать свой альманах в широкое поле литературы, свидетельствует литературная полемика, развернувшаяся вокруг «Дагерротипа».

В первую очередь, нас будут интересовать уже цитировавшиеся выше статьи Белинского в «Отечественных записках» и фельетоны Булгарина в «Северной пчеле» — тексты авторов полярных, а потому интересных для сравнения. Отзывы на альманах, принадлежащие перу других критиков, обнаружить не удалось. Представляется, что они не отличались развернутостью или, что вероятнее, отсутствовали вовсе. Об этом говорит следующий факт: во вступительной статье к седьмой тетради альманаха, имеющей подзаголовок «Отзывы газет и журналов о “Дагерротипе”», издатели открыто полемизируют с «Отечественными записками» и «Северной пчелой», о других же периодических изданиях (или их представителях) не говорится; статья завершается словами: «Об отзывах других журналов собираются справки»³³³. Тем не менее, в последующих тетрадях «Дагерротипа» никаких упоминаний о рецепции альманаха в критике не появляется.

³³¹ Дагерротип. Тетр. 9–11. С. 118–119.

³³² «Дагерротип заботится об одном: доставить публике приятное чтение, не слишком обременяя внимание, не обращая чтения в тяжкий и не всегда благодарный труд» (Дагерротип. Тетр. 2. С. 1).

³³³ Дагерротип. Тетр. 7. С. 4.

Наиболее развернутые рецензии на альманах принадлежат Белинскому. В статье «Русская литература в 1841 году» критик определяет талант Кукольника следующим образом: «Не так слаб, чтобы ограничиться безделками, доставляющими фельетонную известность, и не так силен, чтобы создать что-нибудь выходящее за черту посредственности»³³⁴. Эта емкая характеристика резюмирует все высказывания Белинского о произведениях Кукольника в целом.

В серии рецензий на «Дагерротип» критик бегло перечисляет вошедшие в состав издания произведения, сжато характеризуя каждое из них. Последние же шесть тетрадей альманаха удостаиваются только одной короткой заметки, которая завершается словами: «Вот и все, что есть в шести тетрадях “Дагерротипа” особенно хорошего или особенно плохого»³³⁵. Очевидно, что в содержании альманаха Белинский не находит ничего примечательного. Так же сдержанно характеризует альманах и Булгарин, — впрочем, не отказывая себе в удовольствии сделать колкое замечание в адрес литературного оппонента³³⁶.

В ответах «Дагерротипа» на замечания критиков видно стремление всеми силами оправдать себя и восстановить уязвленное самолюбие: «Новорожденных обыкновенно встречают ласково, радушно; не то случилось с Дагерротипом»³³⁷. В результате Кукольник разменивается на мелочные придирки и язвительные замечания в сторону обидчика.

Отвечая ему, Булгарин меняет тон и отзывается об альманахе куда более благожелательно: «...Если господа издатели “Дагерротипа” по некоторым нашим замечаниям подумали, что “Северная пчела” не благоприятствует “Дагерротипу”, то они ошиблись в этом. Напротив! Мы желаем всех благ этому изданию и за то, что в нем не заметно желчи, не видно неприязненного направления. И если существует “Литературная газета”, то как же не существовать “Дагерротипу”, который в литературном отношении в сто тысяч раз выше и “Литературной газеты”, и “Отечественных записок”. Правда, это не велика похвала “Дагерротипу”, но ведь мы не сравниваем, а упоминаем о журналах для того только, чтобы подивиться счастью. Кто читает и понимает эти *пафосы действительности*, эту *гуманность субъективности*, действующие на *объективности*, *сальности* и всю эту *тарабарскую грамоту* — не постигаем!»³³⁸

Разбор альманаха Кукольника во втором отзыве Булгарина превращается в скрытый спор с «Отечественными записками», в которых издатель «Северной пчелы» видит куда более серьезного противника. С Кукольником же он находит возможность солидаризироваться в условиях борьбы с «Отечественными записками». Выделяя курсивом слова «пафосы

³³⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. С. 580.

³³⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 500.

³³⁶ [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 142, 27 июня.

³³⁷ Дагерротип. Тетр. 2. С. 1.

³³⁸ [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 164, 25 июля.

действительности», «гуманность субъективности», «объективности», Булгарин иронизирует, в первую очередь, над языком статей Белинского.

«Отечественные записки» не остаются в долгу у «Северной пчелы». Белинский пишет: «“Дагерротип” обеспечил себя разными союзами, вследствие которых, будучи разбранен в 142 № “Северной пчелы”, он теперь расхвален в 164 № той же самой газеты. <...> Из этого ясно видно, что “почтеннейшие” объяснились и поняли друг друга. Дай им бог совет и любовь: они стоят друг друга...»³³⁹. Белинский ярко противопоставляет себя как Булгарину, так и Кукольнику, чьи произведения для него одинаково далеки от образа той литературы, устроителем которой он себя чувствовал.

Подведем итоги сказанному. Стремясь решить вполне конкретные задачи — поправить свое общественное и финансовое положение, Кукольник издает альманах и делает все от него зависящее, чтобы обеспечить «Дагерротипу» популярность. Литератор прекрасно осознает, какой тип издания является наиболее востребованным у публики, но не имеет финансовой возможности осуществить его, а также не хочет усугублять и без того непростые отношения с правительством, — и потому издает альманах, ориентированный на кружковое сотрудничество. При этом Кукольник, сочетая традиционные альманашные черты с особенностями толстого литературного журнала, — в первую очередь, за счет активного обращения к жанру фельетона — очевидным образом подстраивается под законы функционирования института журналистики. Тем не менее, «Дагерротип» по типу издания мало напоминает «Отечественные записки» или даже «Северную пчелу»: он располагается между двумя полюсами, будучи равноудаленным от каждого из них.

Альманах «Дагерротип» вряд ли может быть назван успешным изданием. Он не получил однозначно положительных отзывов в критике, и в конце концов интерес к нему потерял даже сам Кукольник, наскоро издав оставшиеся у него материалы без какого-либо концептуального осмысления в двенадцатом выпуске, уступающем по объему всем предыдущим тетрадям. Вероятнее всего, осуществлению планов Кукольника помешала внутренняя противоречивость «Дагерротипа», его промежуточное положение между журналом и традиционным альманахом. Как представляется, Кукольнику и членам его кружка не удалось до конца сформировать облик потенциального читателя «Дагерротипа». В сущности, именно об этом пишет Белинский: «Кто это читает, кому это нужно — бог весть!»³⁴⁰. Тем не менее, для современного исследователя чтение изданий, подобных «Дагерротипу», может быть полезно: оно помогает прояснить сложные законы, по которым распределяются силы внутри литературного поля.

³³⁹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 261.

³⁴⁰ Там же. С. 228.

4. 2. Фельетон как способ познания и объяснения действительности:

случай В. А. Слепцова³⁴¹

Посредством болтовни можно восстановить физиономию не только известного лица, но даже целого города, целого общества³⁴².

М. Е. Салтыков-Щедрин

В апрельском номере «Современника» за 1863 г. был опубликован фельетон Василия Слепцова из цикла «Петербургские заметки», приглашавший читателей совершить весеннюю прогулку по Санкт-Петербуржским улицам. Выбор городской повседневности в качестве предмета описания, вполне традиционный для фельетона, дополняется здесь неожиданной адресацией, очевидным образом разрушающей жанровые конвенции: «Весенняя прогулка...» обращена не ко взрослому читателю «Современника», а к его детям.

Повествователь «Весенней прогулки...» водит юных спутников по Петербургу, обращая их внимание то на прохожих, то на ярмарочные увеселения, то на витрины магазинов: «А в этом магазине книжки продают, разные книжки. В одних книжках написано: “Милые дети! Что вы сидите? Вы пошли бы поиграли”. А в других написано: “Если ты, щенок, посмеешь не слушаться, я тебя в бараний рог согну”. Но только первых книжек детям не дают, потому что большие боятся, чтобы дети не зашалили»³⁴³.

Этот удивительный фельетон Корней Чуковский назвал «шедевром эзоповой речи» и «одним из самых смелых революционных памфлетов»³⁴⁴. Исследователь убедительно доказал, что Слепцов обращается вовсе не к юным читателям журнала «Современник» — даже если предположить, что такие могли бы существовать. Подлинным адресатом «Весенней прогулки...» является передовая молодежь, к которой в начале 1860-х гг. относит себя Слепцов и которой его имя хорошо известно.

Последовательно «расшифровывая» образы, появившиеся в фельетоне, Чуковский выявляет здесь обличение представителей государственной власти, изображенных в виде посетителей увеселительных заведений, сатирические портреты либеральных министров

³⁴¹ Параграф написан на основе текста статьи: *Вожик Е. И.* Дети «большие» и «малые»: «детский» фельетон Василия Слепцова в контексте полемики о детской литературе и воспитании 1860-х годов // *Детские чтения.* 2024. № 25 (1). С. 178–200.

³⁴² *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 265.

³⁴³ [Слепцов В. А.] Петербургские заметки // *Современник.* 1863. № 4. Отд. II. С. 253.

³⁴⁴ *Чуковский К. И.* В. А. Слепцов, его жизнь и творчество // *Слепцов В. А.* Соч.: В 2 т. М.: ГИХЛ, 1957. Т. 1. С. 13.

П. А. Валуева и А. В. Головнина — «канатных плясунов и балаганных клоунов», — а также намек на гражданскую казнь В. А. Обручева 1862 г., прямое указание на шпионов и сыщиков, ведущих наблюдение за прохожими, и т. д.³⁴⁵ Фрагмент же, процитированный выше, недвусмысленно намекает на ужесточение цензуры в области печатной продукции.

Наблюдения Чуковского в ходе подготовки слепцовского тома для «Литературного наследства» уточнила М. Л. Семанова. Реконструировав замысел цикла «Петербургских заметок», разрушенного в корректуре цензурой, она раскрыла и другие намеки на конкретные исторические реалии начала 1860-х гг., сделанные Слепцовым в этом фельетоне³⁴⁶.

Представляется однако, что фельетон Слепцова примечателен не только с точки зрения того, как в нем выражен пафос социальной борьбы «молодой России» против консервативных и умеренно-либеральных настроений в обществе, но и как свидетельство ведущихся в 1860-е гг. общественных полемик о роли детства в становлении человека и гражданина, а также поиска наиболее адекватного меняющейся социально-политической действительности способа писать о детях и для детей. Чтобы продемонстрировать это, мы соотнесем «Весеннюю прогулку...» Слепцова с отдельными жанрами детской познавательной литературы и с полемикой о детской книге второй половины 1850-х — начала 1860-х гг. Наконец, мы попробуем вписать «Весеннюю прогулку...» в контекст творчества самого Слепцова этого периода, проанализировав особенности повествовательной манеры, избранной писателем для своих фельетонов и очерков.

Анализируя формальное устройство «Весенней прогулки...», его жанровые особенности, а также схемы рассуждения, которые используют в разговоре о детстве Слепцов и современные ему литераторы — поколенчески близкие или сочувствующие ему, — мы покажем, что в 1860-е гг. детская литература и дискурс, складывающийся вокруг темы детства, в бинарной системе «взрослое/детское» могли оказываться не только на второстепенных, зависимых позициях, испытывая влияние литературы для взрослых читателей и традиции ее критического осмысления³⁴⁷. Среди прочего мы попытаемся обосновать предположение, что фельетон Слепцова из цикла «Петербургские заметки» можно считать примером обратного жанрового

³⁴⁵ Там же. С. 14–15.

³⁴⁶ Семанова М. Л. Цикл фельетонов для «Современника» (1863) // Василий Слепцов. Неизвестные страницы. М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 153–156. (Серия «Литературное наследство»; т. 71). Далее ссылки на это издание приводятся в сокращенном виде («Василий Слепцов. Неизвестные страницы») с указанием страницы.

³⁴⁷ См. об этом на примере жанра сентиментального травелога, путевого дневника: Димьяненко А. А. «Первый труд неопытной писательницы»: Е. П. Привалова о книге М. Гладковой // Детские чтения. 2021. № 2 (20). С. 230–257 — или романтической повести: Костюхина М. С. Золотое зеркало: русская литература для детей XVIII–XIX веков. М.: ОГИ, 2008. С. 91–100.

трансфера, то есть влияния повествовательных форм, воспринятых и адаптированных детской литературой, на литературу «протографическую», взрослую.

Сравнения взрослых с детьми в журнальной литературе «обличительного», щедринского направления, обретающей популярность в 1850–1860-е гг., — фельетонах, сатирических рассказах, «сценках» и очерках — нередко служат демонстрации несамостоятельности мышления взрослого человека, его незрелости и инфантильности или порочности его природы.

Обращение к «большим детям» появляется, например, у Н. А. Добролюбова в фельетоне «Наука и свистопляска», опубликованном в «Свистке» за 1860 г. Словосочетание «взрослые дети», заимствованное из «Чтения для взрослых детей» (1858–1859) — издания географических и этнографических очерков К. Т. Солдатенкова и Н. М. Щепкина — и называющее здесь подростков, Добролюбов использует для обозначения слушателей ученого диспута между М. П. Погодиным и Н. И. Костомаровым. Начиная выступление, Погодин заявил, что общество «созрело» для решения «нужных и важных вопросов», к числу которых относится вопрос о происхождении русского государства, что было встречено публикой с большим одушевлением. Иронизируя над тем, с какой радостью толпа, подобно ребенку, принимает уверение в собственной зрелости, Добролюбов называет риторический ход Погодина примером «педагогического обращения с взрослыми детьми», а содержание его высказывания — «наградой милым детям»³⁴⁸.

Образ «большого» ребенка есть, например, и в прозе М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сложным образом устроена фигура адресата в его рассказе «Для детского возраста» из цикла «Невинные рассказы» (1863): используя формальное обращение к детям и употребляя слова из детской речи, щедринский рассказчик вместе тем характеризует реалии, которые знакомы только «взрослым» детям: «Ляля, милый мой ребенок! Не скругляй так своих маленьких ручек, не склоняй так кокетливо головушку на правую сторонушку, не мани так мило Митю Прорехина, ибо Митя не будет вице-губернатором! Скоро придет бука, и всех вице-губернаторов упразднит за ненужностью!»³⁴⁹.

Второе значение слова «дети» — представители молодого поколения, демократическая молодежь, — возникающее в фельетоне Слепцова, актуализируется в поле общественной полемики после выхода романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862). Показательна карикатура неизвестного художника, предназначавшаяся для печати в декабрьском номере «Гудка», но запрещенная цензурой. На рисунке изображены взрослые обыкновенного роста и взрослые,

³⁴⁸ Добролюбов Н. А. Наука и свистопляска // Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863. М.: Наука, 1982. С. 89–92. (Серия «Литературные памятники»).

³⁴⁹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1965. Т. 3. С. 79.

уменьшенные до роста детей. Последние тянут руки к колоколу, привязанному к верхушке новогодней ели, не обращая внимания на «бонбоньерки», которые висят на нижних ветках. Текст под карикатурой гласит:

— Мама! Мы не хотим бонбоньерок, дай нам игрушку, которая на самом верху.

— Ах, какие вы недовольные: папа дает вам такие прекрасные бонбоньерки, а вы требуете игрушку, которая годится только для больших детей.

— Не правда ли, какие великолепные цветы на этой бонбоньерке?

— Это *eloquentia officiosa*³⁵⁰.

Надписи на «бонбоньерках», украшенных «цветами» «любезного» («официального») красноречия («*eloquentia officiosa*» в терминологии латинских риторик), соответствуют названиям правительственных газет и периодических изданий умеренно-либерального направления: «Наше время», «Санкт-Петербургские ведомости», «Северная пчела», «Северная почта» и др. Изображение же колокола может быть однозначно соотнесено со знаменитым издательским проектом А. И. Герцена и Н. П. Огарева. В этой логике «ребенок» оказывается умнее, прогрессивнее и нравственнее «взрослого» человека, приверженного консервативным, косным убеждениям.

Думается, что два значения слова «ребенок», оказывающегося в одном контексте со «взрослым», не столь удалены друг от друга: в обоих случаях сопоставление детей и взрослых — даже если оно проводится автором, близким к поколению «отцов» (как в случае Тургенева), — призвано поколебать незыблемость положения взрослого человека, задаться вопросом о правильности выбранной им стратегии. В «Весенней прогулке...» Слепцова, реализующей именно эту цель, отчетливо наблюдается сочетание двух описанных здесь тенденций определения слова «дети»: обращаясь к молодому поколению литераторов и общественных деятелей демократического толка, имеющему в его глазах преимущество, Слепцов одновременно с этим в ряде случаев воспроизводит и примитивизированную детскую манеру речи для обличения нравов «взрослых» (см.: «На улице надо быть осторожным. Чуть-чуть было вас не раздавил этот всадник. Видите, как он шибко скачет. У него в сумочке записка лежит, а в записке написано: “Милый Ваня! Пети нет дома. Приходи ко мне играть. Твоя Люлю”»³⁵¹).

«Весенняя прогулка...» не менее интересна и тем, что ее автор в обращении к «большим» детям использует готовые жанровые формы и жанрово-стилистические клише, утвердившиеся в детской литературе и успевшие стать в 1860-е гг. объектом критического осмысления.

³⁵⁰ Василий Слепцов. Неизвестные страницы. С. 165.

³⁵¹ Там же. С. 167.

Рассматриваемый нами фельетон, что следует из его заглавия и содержания, ориентирован на жанр «прогулки» как одной из форм нравоучительно-познавательной детской литературы 1830–1860-х гг., предлагающей детям совершить умозрительное путешествие по удаленным местам. Произведения в жанре «прогулки» (*promenade*) распространяются в Европе во второй половине XVIII в., под влиянием поздних сочинений Ж.-Ж. Руссо, а к концу века получают известность и в России³⁵². Если ранние «прогулки» были основаны на полном исключении социального взаимодействия и описывали удаленные от города места³⁵³, то впоследствии, в годы популярности «физиологического» очерка, наличие городского пейзажа становится одной из узнаваемых особенностей этого жанра.

Многочисленные «прогулки» и «путешествия» с детьми появляются еще в 1820–1830 гг.: хорошо известны, например, книги В. П. Бурнашева («Прогулка с детьми по земному шару» (1836), «Прогулка с детьми по России» (1837), «Прогулка с детьми по С.-Петербургу и его окрестностям» (1838)). К 1860-м гг. «прогулки» испытывают влияние популярных жанров взрослой литературы (этнографических очерков, повестей «из русской жизни» и др.³⁵⁴): следы этого влияния заметны, например, в изданиях «Путешествие с детьми по всем странам света, не выходя из комнаты» (1858) или «Путешествия по разным странам мира» (1860) А. Е. Разина, манера изложения которых отличается наукообразностью и сухой фактологичностью.

Вместе с тем фельетон Слепцова не просто воспроизводит признаки жанра «прогулки», но осмысляет его в пародийном ключе: «Видите, уже начинают чинить мостовые, возят грязь и городской с пистолетом глядит за порядками. Но вы не бойтесь, милые дети, он стрелять в нас не будет. Законом строго запрещается стрелять в проходящих, особливо если они ведут себя смирно. К тому же и пистолет его не заряжен; он служит только атрибутом его звания и означает власть. Знаете, как Юпитер изображается с громом? Греки огнестрельного оружия не знали, а не то они, верно, изобразили бы Юпитера с пистолетом в руке»³⁵⁵.

Изображая городского в виде мифологического персонажа, Слепцов травестирует дидактический прием, используемый во многих детских книгах по мифологии и античной

³⁵² Д'Амелия А. Тексты-прогулки и панорамы в русской культуре начала XIX в. // Евроазиатский межкультурный диалог: «Свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. С. 202–207; Конечный А. М. «Путешествия» и «прогулки» по Невскому проспекту // Конечный А. М. Былой Петербург: проза будней и поэзия праздника. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 245–269.

³⁵³ Шенле А. Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб.: Академический проект, 2004. С. 81–82.

³⁵⁴ Хеллман Б. Сказка и быль: история русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 113–127; 137–142.

³⁵⁵ Василий Слепцов. Неизвестные страницы. С. 166.

истории, где описываются внешний облик и атрибуты того или иного бога (например, «Мифология в рассказах для детей» (1859) Ж. Р. Ламе-Флери).

Чаще всего в качестве приема беллетризации повествования в текстах-«прогулках» использовалась форма нравоучительной беседы, утвердившаяся в отечественной традиции не в последнюю очередь благодаря новиковскому «Детскому чтению для сердца и разума» (см. опубликованные на его страницах беседы Добросерда с детьми, а также «Разговор между отцом и сыном о том, для чего в свете одни бедны, а другие богаты» Кампе или «Переписка отца с сыном о деревенской жизни»)³⁵⁶. Жанр нравоучительных бесед вновь входит в моду и получает распространение в конце 1850-х — начале 1860-х гг. Собеседниками любознательных детей, начинающих познавать мир, становятся отец, воспитатель, старший товарищ или — в «женском» варианте — мать («Беседы матери с детьми в часы отдохновения после учения» (1853)) или бабушка («Бабушкины уроки, или Русская история в разговорах для маленьких детей» (1859) А. О. Ишимовой).

Хотя в «Весенней прогулке...» Слепцов и не дает слова «детям», отдельные реплики его фельетонного персонажа словно бы служат ответом на неслышно задаваемые ему вопросы. Повествователь принимает на себя роль не учителя, но старшего товарища, доверительно сообщая детям то, что успел узнать о жизни сам: «Я бы очень желал рассказать вам кое-что о разных замечательных зданиях, но во время прогулки это не совсем удобно: здесь так много любопытных»³⁵⁷. Вместе с тем Слепцов обращается к «объяснительной» манере повествования, характерной для детской познавательной литературы, не для того, чтобы в самом деле сообщить читателю нечто доселе тому не известное. Можно предположить, что эта манера используется фельетонистом в качестве приема «остранения» — с намерением продемонстрировать порочность государственного и общественного устройства, а также искусственность, неестественность «взрослой» жизни и необходимость пересмотра оснований, по которым она строится: «Вы знаете, что такое чиновник? Этакой дом есть большой, в доме стоят столы, а за этими столами сидят люди и все пишут. Придет к ним начальник и скажет: “Напишите так, как я приказываю”. Они напишут. А потом придет другой начальник и скажет: “А теперь пишите так, как я приказываю” — они опять напишут. А когда эти люди придут домой, то возьмут своих

³⁵⁶ См.: Привалова Е. П. Социальная проблема на страницах журнала Новикова «Детское чтение для сердца и разума» // XVIII век. Сборник 11: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л.: Наука, 1976. С. 104–112; из последних работ об этом нарративном приеме: Казакова Е. О. Герой-просветитель и меняющиеся модели передачи знания в советской детской nonfiction-литературе 1920-х годов // Детские чтения. 2023. № 2 (24). С. 408–427.

³⁵⁷ Василий Слепцов. Неизвестные страницы. С. 166.

детей за уши и скажут им: “Мы отечеству служим, а вы этого не чувствуете. Становитесь на колени!”»³⁵⁸.

Одновременно «Весенняя прогулка...» как часть цикла «Петербургские заметки» включается в традицию городского фельетона. С жанром фельетона детская познавательная литература сближается прагматически: он сообщает читателям о жизни города, событиях театрального мира, новейших литературных произведениях, — нередко в беллетризованной форме, с включением элементов диалога между фельетонным рассказчиком и другими персонажами или описаний умозрительных прогулок, в том числе совершаемых в пространстве художественного произведения. Фельетон и жанры познавательной литературы роднит также особая оптика — стремление «показывать» мир как совокупность различных феноменов, представлять его в виде сценки или панорамы. Несмотря на то, что детские иллюстрированные издания энциклопедического содержания выходили и раньше («Гостинец прекрасным малюткам» (1821), «Малютка экономка, или Добрая дочь» (1824), «Разговоры отца с детьми» (1839), «Разговоры нянюшки с детьми» (1840), «Разговоры о природе» (1840) и др.³⁵⁹), во второй половине 1850-х гг. идея наглядности обновляется, получая теоретическое обоснование в педагогике.

В соответствии с методой «наглядного обучения», считающейся в эти годы одной из самых эффективных³⁶⁰, составители многочисленных энциклопедических и развивающих пособий стремятся сопровождать тексты статей графическими или красочными иллюстрациями. Таковы, например, «Ремесленники» (1856) В. Генкеля, «Мир в картинах, или Краткое изображение и описание главнейших предметов из домашнего быта, царств: животного и растительного» (1859) М. Н. Яблонского или знаменитые «Беседы с детьми» (1858–1860) А. А. Пчельниковой, устроенные по образцу широко известного французского издания «Revue de l'éducation nouvelle» (1848–1854). Так, «Беседы...» Пчельниковой знакомят детей с внутренним устройством кухни, столярной мастерской, булочной, объясняют, что представляет собой радуга или чем отличаются друг от друга птицы разных видов; во всех случаях текст дополняют иллюстрации с изображением описываемых в тексте предметов, явлений или живых существ. С устройством же

³⁵⁸ Там же. С. 166–167.

³⁵⁹ Первое сочинение такого рода — «Мир в картинках» («Orbis sensualium pictus») — одно из педагогических произведений чешского педагога Я. А. Коменского, впервые изданное в 1658 г. См.: *Коменский Я. А. Избранные педагогические сочинения*: В 3 т. М.: Государственное учебно-педагогическое издательства Наркомпроса РСФСР, 1941. Т. 3.

³⁶⁰ *Детский мир и хрестоматия: книга для классного чтения...* СПб.: В тип. товарищества «Общественная польза», 1861. С. V–VI.

города и его обитателями знакомит юных читателей книга «Все в картинах. Наглядная энциклопедия для детей» (1862–1863) К. Ф. Лаукхарда.

«Энциклопедизм» «Весенней прогулки...» удивительным образом сочетается с ее иносказательностью. Фельетон Слепцова требует от читателя особой внимательности, способности выявить несоответствие плана выражения плану содержания и наводит на мысль об ориентации Слепцова на традиционно детский жанр загадки или притчи. Думается, что сочетание этих в некотором смысле противоположных повествовательных форм становится возможным не в последнюю очередь за счет обращения к жанру фельетона, для которого почти обязательны элементы языковой игры, травестии, мистификации.

М. В. Отрадин отмечает стремление авторов, описывающих городские впечатления в 1850–1860-е гг., постичь суть увиденного в действительности с помощью воображения, домысливания. Эту тенденцию исследователь обнаруживает и в отдельных очерках, «сценах» Слепцова: по словам Отрадина, литератор демонстрирует свободу в способе изображения городской жизни, причудливым, не поддающимся традиционной логике образом совмещая наблюдения над действительностью³⁶¹.

Действительно, в «Весенней прогулке...» Слепцов использует прием, выработанный им в ходе работы над ранними очерками: сочетая несущественные на первый взгляд детали в жанре этнографического очерка, Слепцов строит полемическое высказывание, содержание которого формируется в сознании читателя, но в тексте прямо не явлено³⁶². Свой повествовательный принцип писатель формулирует уже в цикле «Владимирка и Клязьма» (1861–1862): «Тяжело мне стало, досадно, как всегда бывает, когда возьмешься за дело и видишь, что оно из рук валится. У меня план был в то время, систематический план, строго обдуманная программа, и обиднее всего было то, что на первых же порах программа эта получила такой жестокий афронт, и план мой в пух разлетелся при первой же встрече с действительностью»³⁶³. Убедившись в том, что фабриканты и торговцы не хотят выдавать своей «коммерческой тайны», а официальные данные можно получить и из газет, слепцовский повествователь отказывается от заранее составленного плана и решает «бродить по деревням, смотреть, слушать»³⁶⁴.

Еще ярче этот принцип реализуется в следующем цикле очерков Слепцова — об Осташкове. Готовясь отправиться туда по заданию редакции «Современника», писатель изучает

³⁶¹ Отрадин М. В. «Блуждающая пристальность» петербургского «зеваки» // Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: о творчестве И. А. Гончарова и его современников. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. С. 325–326.

³⁶² Брумфилд У. К. Социальный проект в русской литературе XIX века. М.: Три квадрата, 2009. С. 187–192.

³⁶³ Слепцов В. А. Сочинения: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 1. С. 257.

³⁶⁴ Там же. С. 273.

газетные публикации, посвященные этому городу³⁶⁵. Одна из таких заметок была опубликована в «Северной пчеле» в 1840 г. Здесь рисуется промышленное и социальное благосостояние города и его заведений (бумагопрядильной фабрики, кожевенного завода, воспитательного дома, школ, церквей и проч.), подкрепленное цифрами. Отдельно корреспондент «Северной пчелы» останавливается на быте рабочих: «...едва начинается вечер, все работавшее народонаселение гуляет по большой улице; все бежит, а не идет; все смеется, резвится, все наряжено, как на праздник...»³⁶⁶.

Слепцовские «Письма об Осташкове» являются полемическим откликом на риторику «Северной пчелы»; его задача — продемонстрировать, что благополучие Осташкова внешнее, наносное: «Благосостояние Осташкова представляет чрезвычайно любопытное и поучительное явление в русской городской жизни. Осташков, с его загородными гуляньями, танцами и беседками, можно рассматривать, как одну из тех драгоценных картин-игрушек, на которую потрачено много труда и денег и на которой удивительно искусно изображены: рыбак с удочкой, крепость, мальчики, идущие в школу, и барышня в беседке, с цветком в руке. Все это чрезвычайно мило, и если завести ключом скрытый позади картины механизм, то рыбак начнет ловить рыбку, мальчики пойдут в школу, а барышня и крепость останутся на месте, и при этом можно будет слышать марш. Но как бы это ни было мило, тем не менее, картина все-таки останется игрушкой и будет только делать честь и — главное — удовольствие ее изобретателю; что же касается людей, изображенных на картине, то им, надо полагать, ничего больше и не остается делать, как ловить рыбу, ходить в школу и сидеть в беседке»³⁶⁷.

Слепцов отказывается от роли туриста или хроникера, способных обмануться внешней благоустроенностью города, и изучает его с позиции наблюдателя. Он открыто декларирует предельную документальность, даже неизбирательность своей писательской манеры, объясняя это, однако, не стремлением к литературному правдоподобию, а необходимостью обнаружить правду об Осташкове, справиться с ненадежностью и противоречивостью окружающей действительности: «В продолжение этой недели я видел и слышал столько, что вдруг всего и сообразить не могу. А тут еще скверная привычка — систематизировать все на свете и от всякого вздора добиваться смысла, — только сбивала меня с толку. Беспрестанные противоречия и в словах и на деле с каждым днем осложняются все больше и больше, а вместе с ними сильнее и неотступнее мучит меня вопрос: что такое Осташков? И чем проще стараюсь я разрешить его,

³⁶⁵ См. в записной книжке Слепцова: «Тверские губернские ведомости», 1861, № 13. Свод законов, т. XI, 1832 года. Устав Савинского банка. «Северная пчела» 1840 года, № 251» (Василий Слепцов. Неизвестные страницы. С. 421).

³⁶⁶ *Е. Ст—жо.* Осташков // Северная пчела. 1840. № 251, 5 нояб.

³⁶⁷ *Слепцов В. А.* Соч.: В 2 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. 2. С. 166–167.

тем более теряюсь в этой путанице противоречий, которые как нарочно случаются самым непонятным, самым невозможным образом. Наконец, мне приходило в голову, что все эти господа, с которыми я здесь вижу, — все более или менее врут. Убедившись в этом, я взялся за факты, за цифры — и они врут! Понимаете ли? врут официальные сведения, врут исследования частных лиц, врут жители, сами на себя врут. <...> Теперь я решил 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»³⁶⁸.

Таким образом, показывает Слепцов, в деле изучения городского устройства и обнаружения правды научные методы и рационализаторство в целом оказываются менее полезны, чем установка на факт в выборе языка описания. Писать, подражая действительности, невозможно: действительность эта обманчива, — следовательно, надо писать саму действительность непосредственно, почти вслепую — делая читателя свидетелем этого процесса. В этом смысле «Письма об Осташкове» сознательно или бессознательно полемизируют с Чернышевским и его романом «Что делать?», где проводится идея о том, что истинная реальность недоступна непосредственному наблюдению и открывается благодаря серьезным усилиям по рационализации увиденного³⁶⁹. С большой проницательностью пишет об этой установке слепцовского повествователя Салтыков-Щедрин: «Посредством болтовни можно восстановить физиономию не только известного лица, но даже целого города, целого общества. <...> за всей этой непроходимой ахинеей читателю воочию сказывается живая жизнь целого города с его официальной прилаженностью и внутреннею неумытостью, с его официальным благосостоянием и внутреннею нищетою и придавленностью...»³⁷⁰.

Фактически «Письма об Осташкове» представляют собой журналистское расследование и декларацию писательских принципов одновременно. Сочинитель не предлагает никакой объяснительной модели для описываемой им реальности и таким образом отказывается от монополии на абсолютное знание. Читатель же в этой логике является участником расследования, предпринятого повествователем: он сам должен сделать интерпретационное усилие и разобраться в устройстве Осташкова.

На фоне ранних слепцовских очерков обращение к жанру фельетона и выбор подчеркнуто доверительной интонации в «Весенней прогулке...» представляется еще более закономерным: в обоих случаях фельетонная «болтовня» оказывается способом познания и описания действительности.

³⁶⁸ Там же. С. 199.

³⁶⁹ См. об этом у Паперно: Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 166.

³⁷⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 5. С. 265.

Сложная жанровая природа «Весенней прогулки...», сочетающей элементы документальности и вымысла, форм «детского» и «взрослого» письма, «болтовни» и осознанного отбора фактов, может быть обусловлена не только желанием Слепцова обойти цензуру и одновременно включиться в контекст актуальной полемики о поколениях «отцов» и «детей». Нам представляется, что литератор обращается к модели детской познавательной литературы потому, что обнаруживает параллели между выбранным им способом говорить о передовой молодежи и критическим дискурсом, характеризующим в 1860-х гг. детскую литературу, психологию и воспитание ребенка. Попробуем развить эту мысль.

С начала 1860-х гг. детское чтение начинают контролировать правительственные ведомства и разнообразные общественные объединения, созданные по инициативе педагогов, писателей и издателей, а литература, предназначенная для детей, становится предметом обсуждения в педагогической критике³⁷¹. В 1862 г. появляется первый систематический указатель детских книг Ф. Г. Толля «Наша детская литература», содержащий советы для «практических воспитателей», которые хотели бы ориентироваться в круге современной книжной продукции для детей.

По мысли Толля, многие взрослые участники воспитательного и образовательного процесса (родители, учителя, авторы сочинений для детей, книгоиздатели и др.) допускают в своей деятельности грубые ошибки. Так, вместо того чтобы приобщать ребенка к действительному ходу жизни, некоторые педагоги самим выбором книг для детского чтения помещают своих воспитанников в «фантастическую» реальность, якобы более подходящую юному возрасту, и тем самым навязывают им неестественную логику вещей, явлений и событий. Важно между тем помнить, что «логика детского ума ничем не разнится, ни количественно, ни качественно, от логики ума взрослых людей. Что глупо для взрослого человека, то глупо и для дитяти»³⁷². Наконец, решительно порицая «недозрелые создания книжной спекуляции, появившиеся на свет по заказу и к спеху», а также книги, «в которых детям дается за истину совершенно ложный взгляд на мир»³⁷³, Толль указывает на недобросовестность и безграмотность деятелей книжного рынка, «слепых вождей слепых»³⁷⁴.

Высказывания о том, что литература для детей сильно отстает от современных взглядов на мир и, более того, не желает их учитывать, делают и главнейшие критики конца 1850-х — первой

³⁷¹ См.: *Лучкина О. А.* Силуэты руководителей детского чтения: священник, министр, генерал и другие // *Детские чтения.* 2012. № 2 (2). С. 115–135.

³⁷² *Толль Ф. Г.* *Наша детская литература: Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении.* СПб.: В тип. Э. Веймара, 1862. С. 9.

³⁷³ Там же. С. 4–5.

³⁷⁴ Там же. С. 6.

половины 1860-х гг., сторонники социально-демократической идеологии, разделяемой Слепцовым (круг «Современника», а также «Русского слова» при Г. Е. Благосветлове и Д. И. Писареве).

Добролюбов в обзоре детских журналов за 1859 г. упрекает редакцию журналов «Звездочка» и «Лучи» за отсутствие мысли о «современном движении идей», которые получили распространение «у нас и в Европе», и за «высшие отвлеченности и идеальные стремления, не имеющие практической применимости»³⁷⁵. «Нравоучительные анекдоты», вкупе с искусственно сконструированными, функционально обусловленными персонажами—«куколками», «изобретенными схоластической дидактикой» (нетерпеливый Ванечка, рассеянный Гриша и т. п.), по мнению критика, «никогда не заинтересуют умных детей»³⁷⁶.

На страницах добролюбовских статей не раз возникает фигура умного ребенка, «существа чувствующего и мыслящего»³⁷⁷, натуре которого противны «пошлые нежности и ненужные обращения к “милым детям”»³⁷⁸. Задачей современного воспитания, таким образом, становится «возможно полное и правильное развитие личной самостоятельности ребенка и всех духовных сил, заключающихся в его натуре»³⁷⁹. Помощником в этом может выступить литература: «Не отвлеченно-моральные сентенции, не фантастические бредни, не умилительные разглагольствия должны теперь наполнять страницы детских книг; в них должны сообщаться положительные сведения о мире и человеке, рассказы из действительной жизни, разъяснение тех вопросов, которые теперь волнуют общество и встретят нынешних детей тотчас, как только они вступят в жизнь...»³⁸⁰.

Похожим образом характеризует ошибки, совершаемые воспитателями детей, Писарев. Во множестве статей критик проводит мысль о том, что умный и талантливый от природы ребенок не всегда бывает понят взрослыми, проявляющими недостаточно ума, чуткости и нравственного чувства. В соответствии с широко распространившимися в это время педагогическими установками, важно учитывать постепенно обнаруживающиеся наклонности детей, особенности развивающегося характера — чего воспитатели «старой» школы или недалёковидные родители не берут во внимание, действуя «повелительным тоном, холодным или резким обращением» и

³⁷⁵ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 491.

³⁷⁶ Там же. С. 491–492.

³⁷⁷ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 4. С. 163.

³⁷⁸ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 6. С. 75.

³⁷⁹ Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5. С. 500.

³⁸⁰ Там же. С. 500–501.

«понудительными средствами» или, напротив, проявляя деспотическую любовь и заботу, не знающие разумных пределов³⁸¹.

Такое представление о детской психологии применяется Писаревым и к анализу литературных произведений: критик склонен объяснять несостоятельность отдельных литературных персонажей особенностями их воспитания. Именно неправильным воспитанием, по мнению Писарева, обусловлено неумение Ильи Ильича Обломова вести самостоятельную жизнь и добиваться желаемого: «...он провел детство под любящим, но неосмысленным надзором совершенно неразвитых родителей, наслаждавшихся в продолжение нескольких десятков лет полною умственной дремотою» и подавлявших в маленьком Илюше «порывы резвости, свойственные детскому возрасту, и движения любознательности»³⁸².

Используя эту логику, Писарев реконструирует детские годы тургеневского Рудина, а также Эльчанинова и Шамилова — персонажей А. Ф. Писемского: «Они должны сказать: мы — лишние люди, нас нельзя пристроить ни к какому делу, но если бы нас иначе воспитывали в детстве и иначе направляли в молодости, мы, может быть, не бременили бы собою земли и не относились бы к копителям неба и к чужеддным растениям»³⁸³. А раннее увядание сильных от природы женских натур — Веры, героини «Фауста», и Лизы из «Дворянского гнезда» — Писарев связывает с тем, что героини «искусственно заморожены воспитанием», «заражены с детства миазмами нашей домашней атмосферы»³⁸⁴.

Вину за появление «лишних», не находящих применения своим талантам людей — как в литературе, так и в реальности — Писарев, таким образом, возлагает на старшее поколение, не сумевшее воспитать детей должным образом, то есть познакомить их с действительной жизнью. В этом контексте становится понятным яростное выступление критика против специально «детской», сентиментально-заискивающей интонации в произведениях, обращенных к детям: «Специально детская литература всегда и везде составляет и будет составлять одну из самых жалких, самых ложных и самых ненужных отраслей общей литературы»³⁸⁵. Юному читателю, достигнувшему достаточного уровня развития, Писарев рекомендует читать то же, что и взрослому: оба они живут в одной и той же действительности и оказываются равны перед ней.

Эта критика, направленная преимущественно против детских писателей, с течением времени начинает оказывать влияние и на педагогический дискурс 1860-х гг., в рамках которого ведутся активные дискуссии, посвященные реформе образования (1863–1864). Педагоги, — в

³⁸¹ Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2000. Т. 1. С. 256.

³⁸² Там же. С. 293.

³⁸³ Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2001. Т. 3. С. 257.

³⁸⁴ Там же. С. 373.

³⁸⁵ Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. М.: Наука, 2003. Т. 7. С. 395.

первую очередь, те, кто придерживается принципов демократической педагогики и выступает за реальный тип образования (В. Я. Стоюнин, В. И. Водовозов и др.), — также указывают на необходимость того, чтобы обеспечивать ребенку непосредственный доступ к живой современности, давать ему опыт практической и общественно-политической жизни, напроочь отсутствующий у детей предшествующих поколений (см. у М. А. Антоновича: «...ни школа, ни жизнь не служат для нас политической школой; ни та, ни другая не развивают в нас чувства общности, живого сознания тесной связи с солидарности с целым обществом, со всей совокупностью его членов»³⁸⁶).

Содержание этих дискуссий было хорошо известно Слепцову. В 1863 г. «Современник» публикует «Педагогические беседы» А. А. Слепцова, двоюродного брата писателя, посвященные обоснованию преимуществ реального направления в педагогической теории и принципам антропологической идеи воспитания. Слепцов также был вхож в дом Водовозовых и выступал на вечерах, организованных Василием Ивановичем и Елизаветой Николаевной, а нередко и сам, еще до основания знаменитой коммуны, проводил литературные встречи и образовательные лекции, в ходе которых высказывался о женской эмансипации и народном просвещении³⁸⁷.

Той же логикой, в соответствии с которой авторитет традиции и старшего поколения ставится под сомнение, Слепцов руководствуется в статье «<О журналистике>» (1864), не допущенной к печати. Здесь писатель прямо отнесет себя и своих товарищей к молодому поколению, вынужденному противостоять «старцам» — «лжепророкам», с одинаковой легкостью провозглашающим пользу наук и вред просвещения: «Странная судьба выпала на долю нашему поколению; никакая практическая истина не давалась нам просто, в том виде, как вырабатывалась она самую жизнью. <...> Но мы были слишком молоды в то время и, несмотря на то, что ложь и обман окружали нас с самого раннего детства, несмотря на то, что мы ежеминутно спотыкались и падали о подставляемые нам разными старцами ножки, нам все-таки хотелось верить. <...> ...Белая полоска показалась на небе; мы проснулись на своих школьных кроватях и сказали друг другу: светает, братцы, вставайте! Веселая дрожь пробежала по телу; мы встали; а заря занялась; подул ветерок. На рассвете пришли бежавшие из Мекки пророки и тут же, сняв ветхие одежды свои и облачившись в новые, сели на места уготованные и стали нам вещать о свободе. Мы так и замерли... За ними следом пришли другие, потом еще и еще; и все

³⁸⁶ Антонович М. А. Предисловие // Новейшее образование, его истинные цели и требования: Сборник статей, в защиту научного воспитания проф-в Тиндаля, Даубени и др. СПб.: Русская книжная торговля, 1867. С. XXII. См.: Вдовин А. В., Зубков К. Ю. Генеалогия школьного историзма: литературная критика, историческая наука и изучение словесности в гимназии 1860–1900-х годов // Новое литературное обозрение. 2020. № 4 (164). С. 161–176.

³⁸⁷ См. об этом, например, в воспоминаниях Водовозовой: Водовозова Е. Н. На заре жизни; Мемуарные очерки и портреты: В 2 т. М.: Художественная литература, 1987. Т. 2.

они заговорили о правде, о любви к человеку, о пользе наук, о вреде откупов. Но коварные скрыли от нас, что до бегства своего из Мекки они там точно так же вещали о пользе плетей, о вреде просвещения...»³⁸⁸.

Точно так же в «Петербургских заметках» Слепцов указывает на моральное превосходство «детей» над «родителями». «Взрослый» читатель, к которому фельетонный повествователь обращается в начале «Весенней прогулки...», предстает здесь не просто неразумным, заблуждающимся существом, но последним грешником, глубоко порочным человеком, «легковерным посетителем» уличного балагана: «...я обличу тебя. Обличу хладнокровно, бесстрастно, рисуя одну за другой картины твоего беспутства в назидание твоим детям. Я покажу им тебя во всей форме, во всей нагой красоте твоей; я разоблачу перед ними богов, которым ты куришь фимиамы. Твои дети увидят тебя, ворующего и прелюбодетского, лгущего, доносящего и завидующего скотам твоего ближнего. С омерзением отвернутся от тебя твои собственные дети и не пойдут за тобой»³⁸⁹.

«Дети» же оказываются не только нравственнее, но и пронительнее, мудрее представителей старшего поколения — и потому получают в фельетоне высокую характеристику: «Мне будет легко говорить с вами, потому что вы понимаете многое гораздо лучше, нежели как думают ваши родители»³⁹⁰. Однако молодого человека, как и маленького ребенка, необходимо «воспитывать», включать в процесс индоктринации: сообщать достоверные сведения о мире, об опасностях, которые он таит, указывать на возможности его преобразования и ободрять. Эту «воспитательную» функцию и выполняет «Весенняя прогулка...» Слепцова.

Подведем итоги: фельетон Василия Слепцова, обращенный вовсе не к детям, а к людям, чья молодость пришлась на начало 1860-х гг., тем не менее оказывается в контексте полемики о воспитании и детской литературе и учитывает актуальные ее жанры, продолжая, в сущности, размышления критиков детской литературы.

Процитированный в начале статьи фрагмент не только свидетельствует о несвободе слова и цензуре, преследующей вольнодумство, но и описывает два типа воспитательной политики и, соответственно, два дискурса, распространенных в детской литературе, облик которой сложился к 1860-м гг. В то время как первый соотносится с запретом на любые проявления самостоятельности мышления («Если ты, щенок, посмеешь не слушаться, я тебя в бараний рог согну»), то второй постулирует необходимость участия в общественной жизни («Милые дети! Что вы сидите? Вы пошли бы поиграть»).

³⁸⁸ Василий Слепцов. Неизвестные страницы. С. 321–322.

³⁸⁹ Там же. С. 165–166.

³⁹⁰ Там же. С. 166.

Слепцов был не единственным автором, в начале 1860-х гг. осмыслившим многозначность слова «дети», — уникальной является выбранная им литературная форма, которая, с одной стороны, может быть названа фельетоном, а с другой, обнаруживает признаки детской познавательной литературы, обретшей с конца 1850-х гг. новую популярность и применяющейся в «наглядном» обучении. Это неожиданное заимствование указывает на то, что детская литература, становясь предметом обсуждения авторитетных писателей из журнальной среды, начинает оказывать на нее непосредственное влияние, в том числе на уровне повествовательной формы. Кроме того, обращение Слепцова к жанру «прогулки» может свидетельствовать и о сходстве объяснительных моделей, которые использовали литераторы и педагоги в рассуждениях о подрастающем поколении, будь то дети или молодые взрослые.

В обращении к «детям» Слепцов использует особую, доверительную интонацию, найденную им ранее в ходе работы над очерками, — или, по слову Салтыкова-Щедрина, свободно «болтает» с читателем, сообщая ему все, что знает сам, и таким образом словно бы предлагает вместе совершить интерпретационное усилие по постижению действительности. Наиболее подходящим для подобного высказывания оказывается жанр фельетона, допускающий большую, по сравнению с очерком, свободу в выборе повествовательного модуса или стилистического регистра.

Сталкивая формальные признаки детской литературы с не соответствующим ей содержанием, Слепцов обличает противоестественность модели общества, в котором молодое поколение вынужденно уступает авторитету старшего, дискредитировавшего себя аморальными или бездумными поступками в частной, профессиональной и политической жизни. Точка зрения фельетониста находит соответствие в современной ему педагогической и литературной критике: взрослые люди, пишущие о детях или для них, не могут претендовать на абсолютное знание и должны быть требовательнее к содержанию своего высказывания.

Продолжая размышления о «Весенней прогулке...», мы могли бы прочитать фельетон Слепцова и как политическое высказывание, прозвучавшее в контексте дискуссии о самодержавии и национальном представительстве: самодержавная форма правления, пришедшаяся на годы «детства» и «взросления» империи — дореформенную эпоху, — должна уступить место «взрослому» политическому устройству, т. е. конституционному строю. В позиции ребенка в рамках этой дискуссии оказывается не одно молодое поколение, а все русское общество и даже «русский народ». Впрочем, развитию этой мысли может и должно быть посвящено отдельное исследование.

Глава 5. «Фельетон» в ряду других эстетических понятий

Отталкиваясь от результатов контекстного анализа слова и понятия «фельетон» в публицистических текстах середины XIX в., рассматривавшихся в предыдущих главах этой работы, мы попробуем продемонстрировать сходство риторического обрамления рассуждений о фельетоне с тем, как различные авторы пишут о «фламандском» или «дагерротипическом» начале в литературе. Связь между этими понятиями при первом приближении кажется произвольной, однако появление их в контексте размышлений о литературном «реализме» демонстрирует прагматическую близость упреков в «фельетонном», «фламандском» или «дагерротипном» качестве того или иного произведения. На смежность этих понятий указывает Молли Брансон (Brunson): по словам исследовательницы, «in its pejorative sense, the Dutch analogy tended toward a conflation with what was perceived as the naked realism of the daguerreotype (daguerreotypy), and the two together became a common weapon wielded against the realist aesthetic of the Natural School»³⁹¹ [«сравнения с голландской живописью, используемые в пейоративном значении, нередко сближались с тем, что воспринималось как грубый натурализм дагерротипных изображений, и обе риторических стратегии становились оружием в борьбе с эстетикой “натуральной” школы» — *англ.*].

Реконструируя историю понятий «фламандство» и «дагерротипизм», мы постараемся сделать несколько предварительных замечаний о том, как русская письменная культура изменяла свое представление о фламандской живописи и дагерротипии, и тем самым выйти за рамки жанра реального комментария к отдельным упоминаниям в литературе Паулюса Поттера, с одной стороны, или дагерротипа — с другой. Не пытаясь определить, насколько справедливы указания на эстетическое качество фламандской живописи или «дагерротипной» литературы, мы оценим их прагматику, а также установим возможные пути образования языкового и мыслительного клише, которое представляют собой многочисленные апелляции к художникам-фламандцам или ранним фотографическим процессам. Для этого нами будет предпринята попытка реконструировать практики, сопутствующие восприятию визуального в первой половине XIX в., и в общих чертах воссоздать способ бытования фламандского искусства и дагерротипных портретов в поле внимания отечественных литераторов, любителей изящного и читателей периодических изданий — подобно тому, как это делают Ф. Хаскелл (Haskell) и Н. Пенни (Penny) в знаменитой монографии о моде на античную скульптуру — универсальном языке искусства вплоть до конца XIX в.³⁹²

³⁹¹ Brunson M. *Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890*. DeKalb: NIU Press, 2016. P. 51.

³⁹² Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500–1900*. New Haven: Yale University Press, 1981. 376 p.

5. 1. «Фламандство»³⁹³

Фламандцы все знали, все понимали и все-таки
имели силу остаться фламандцами³⁹⁴.

А. В. Дружинин

В 1831 г. литератор К. П. Масальский во время подготовки собрания сочинений дорабатывает стихотворение «Картина Петергофа», включая в него изображение пестрой столичной толпы, направляющейся за город:

Весь Петербург собирается в дорогу.
Через Калинкин мост стремится, как река,
Народ к воротам триумфальным.
Какие хлопоты жандармам и квартальным!
Карет, телег, колясок, дрожек ряд,
И без конца и без начала
К заставе тянется. Все за город спешат;
Как будто бы вода столицу потопляла.
Везде встречает взор
Корзинки, узелки с съестным и самовары.
Здесь песенников хор
Идет под звук рожка, бандуры иль гитары;
Там тащит римлянин шарманку на плечах;
Здесь спор у мужиков зашел о калачах
И пряниках: они огромную корзину
Рассыпали, запнувшись, на траву.
Там, небо сброся с плеч, поставил на голову
Атлант — клубнику и малину.
Но где нам дописать картину!
Жаль, что Теньер свой карандаш
Не завещал ни одному поэту,

³⁹³ В основу параграфа лег текст статьи: *Вожик Е. И.* «Вечные фламандцы»: язык описания фламандской живописи в 1830–1850-е гг. // *Словесность и история.* 2024. № 1. С. 54–79.

³⁹⁴ *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 130.

А взял с собой и кинул в Лету³⁹⁵.

Желая составить у читателей сколько-нибудь яркое впечатление от этой картины — сюжетной, многоперсонажной, изобилующей бытовыми подробностями, — Масальский использует модную аллюзию на фламандского живописца Теньера (Давида Тенирса Младшего), важным достоинством произведений которого признавался их миметический потенциал: так, в десятом томе «Энциклопедического словаря» К. Крайя под редакцией А. В. Старчевского (1848) говорится, что главные качества таланта Тенирса состоят в «верной снимке, уменьи подметить характеристические черты из жизни фламандцев, глубокой наблюдательности и бойкой кисти»³⁹⁶.

Подобные отсылки к фламандской (голландской) жанровой живописи т. н. «золотого» века очень характерны для русской литературы первой половины века девятнадцатого; особенно распространены они в 1830–1840-е гг., когда, по выражению А. Ф. Вельтмана, в литературе, как во фламандском искусстве XVII в., «как это естественно!» берет верх над «как это изящно!»³⁹⁷. По числу упоминаний в разнообразных литературных, критических и научных сочинениях фламандские и голландские жанристы (Давид Тенирс, Адриан ван Остаде, Арт ван дер Нер, Герард Дау, Паулюс Поттер, Габриель Метсю и др.) не уступают французским или испанским художникам, широко известным образованной публике.

Хрестоматийную известность получила стихотворная строчка «фламандской школы пестрый сор», описывающая новый, «прозаический» идеал жизни автора-повествователя в романе «Евгений Онегин»³⁹⁸. Изображение «фламандского мужика с трубкою и выломанною рукою» встречается среди низкосортных картин на Щукином дворе главному герою гоголевского «Портрета»; комнатой «во вкусе Теньера» называет студию Чарткова экзальтированная

³⁹⁵ Сочинения, переводы и подражания, в стихах. Константина Масальского. СПб.: В тип. Императорской Российской академии, 1831. С. 44–45.

³⁹⁶ Справочный энциклопедический словарь: В 12 т. / Под ред. А. В. Старчевского. СПб.: В тип. К. Крайя, 1848. Т. 10. С. 212.

³⁹⁷ Вельтман А. Ф. Картины света: Энциклопедический живописный альманах на 1836 г.: В 2 ч. М.: В тип. С. Селивановского, 1837. Ч. 2. С. 67–68.

³⁹⁸ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6. С. 201. См. об этом: Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 742; Газиева К. Т. «Фламандской школы пестрый сор» в контексте романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Методология, теория и практика в современной филологии, культурологии, искусствоведении, истории: Материалы Междунар. научно-практической конференции. Новосибирск: Центр содействия развитию научных исследований, 2013. С. 98–105.

любительница художеств, заказывающая у него портрет своей дочери³⁹⁹. Прекрасной коллекцией фламандской живописи владеет Адуев-старший, человек дела, думающий и чувствующий «по-земному»; в финале «Обыкновенной истории» «теньеровской» картиной «хлопотливой, семейной жизни» будет любоваться уже Адуев-младший, вернувшись из столицы в деревню⁴⁰⁰. Частью своей литературной программы делает Тенирса писатель А. Е. Измайлов, назвавший себя «Русским Теньером первым» и обогативший русский язык окказионализмами «теньерить» и «теньерство» в стремлении охарактеризовать свой писательский стиль⁴⁰¹.

Ко второй половине XIX в. знание о художественной манере Тенирса существенно трансформируется, а характерные черты его живописи нередко предстают в гиперболизированном виде. Например, «Теньером в своем роде» называет себя главный герой очерка И. В. Оммулевского «Без крова, хлеба и красок» (1883) — нищенствующий художник Иван Петрович Толстопяткин, «забитый талант», пишущий грубо-натуралистические, «бесстыжие» картины, сюжеты которых, вероятно, привели бы в смущение и самих фламандских художников⁴⁰². В начале же XX в. фламандское искусство и представление о мире и вовсе не кажется актуальным, современным, а аллюзии на Тенирса, Остаде или Мириса осмысляются как примечательная особенность литературы ушедшей эпохи. Так, В. Данилов в 1915 г., рассуждая на страницах «Русского архива» об идейно-эстетическом сходстве фламандцев с такими писателями, как Ф. Н. Глинка, А. В. Кольцов, Д. В. Григорович и В. И. Даль, называет Тенирса «символом реализма в русской литературе» 1830–1840-х гг.⁴⁰³

Мы не проводим здесь строгого различия между художниками фламандской и голландской школ живописи; это решение связано с тем, что определения «фламандский» и «голландский» в анализируемых нами контекстах, как правило, также не различаются: предпочтение обычно отдается первому из них — или же они используются как синонимы. Так или иначе, еще французские просветители выделяли у фламандской и голландской школ живописи общие достоинства и недостатки: «*École Flamande (Peint.) On distingue les ouvrages de*

³⁹⁹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3. С. 79, 100.

⁴⁰⁰ Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб.: Наука, 1997. Т. 1. С. 217, 446 (см. комментарий на с. 742–743, 761–762).

⁴⁰¹ Сочинения Измайлова (Александра Ефимовича): [В 2 т.] СПб.: В тип. экспедиции заготовления государственных бумаг, 1849. С. 613. См.: Доманский В. А. «Теньеризм» в творчестве русских писателей (1790–1840) // Евгений Александрович Маймин и его время: Материалы Междунар. науч. конференции. Псков: Изд-во ПсковГУ, 2017. С. 163–168; Рублева Л. И. Василий Нарезный и Давид Теньер: К вопросу о том, как изображать «низкую действительность» // Филологический журнал. 2016. № 21. С. 35–38.

⁴⁰² Оммулевский [И. В.] Без крова, хлеба и красок. Очерк из мира забитых талантов // Художественный журнал. 1883. Т. 5. № 3. С. 169.

⁴⁰³ Данилов В. Мелочи литературного прошлого // Русский архив. 1915. Вып. 2. С. 164.

cette école et de celle de Hollande, à une parfaite intelligence du clair-obscur, à un travail fini sans sécheresse, à une union savante de couleurs bien assorties, et à un pinceau moëlleux. Pour ses défauts, ils lui sont communs avec ceux de l'école hollandoise. C'est grand dommage que les peintres de ces deux écoles, imitateurs trop serviles de la Nature, l'aient rendue telle qu'elle étoit, et non comme elle pouvoit être...»⁴⁰⁴ [«Фламандская школа (в живописи). Полотна этой и голландской школ отличаются совершенным пониманием светотени, завершенностью работы без сухости, искусным сочетанием хорошо подобранных цветов и мягкой кистью. Что касается ее недостатков, то они у нее общие с недостатками голландской школы. Очень жаль, что художники этих двух школ, усердствуя в раболепном подражании природе, изобразили ее такой, какая она есть, а не такой, какой она могла бы быть...» — *франц.*].

Фламандское и голландское собрания составляли важнейшую часть эрмитажной коллекции со времен Екатерины II⁴⁰⁵. Тем не менее, рядовые ценители изящных искусств испытывали затруднения с тем, чтобы взглянуть на оригиналы полотен Дау или Поттера: хорошо известно, что Эрмитаж был открыт для посетителей 5 февраля 1852 г.; до этого его живописные коллекции были доступны весьма ограниченному кругу лиц. Вместе с тем картины фламандских живописцев можно было найти и едва ли не в каждой частной коллекции художеств, которые создавались в первой трети XIX в. на волне интереса к собиранию и экспонированию предметов искусства⁴⁰⁶. В это же время утверждалась идея об открытости и публичности таких собраний: выражением этой идеи служило, например, создание первой общедоступной картинной галереи

⁴⁰⁴ Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: Chez Briasson, David l'ainé, Le Breton, Durand, MDCCLV. Т. 5. Р. 315.

⁴⁰⁵ См. об этом в путеводителе 1859 г.: Картины Эрмитажа: Для посетителей этой галереи сост. А. [И.] Сомов. СПб.: В тип. А. Якобсона, 1859. С. 83.

⁴⁰⁶ В 1820 г. П. П. Свинын составил подробный перечень московских частных собраний редкостей, библиотек и картинных галерей и описал их содержимое: так, из этих описаний следует, что полотна Тенирса, Поттера и Остаде были не редкостью в собраниях картин Н. Б. Юсупова, М. П. Голицына, А. С. Власова, А. С. Васильчикова и многих других коллекционеров ([Свинын П. П.] Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, галереи, разные кабинеты и русские художники // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 1. С. 59–83; № 2. С. 195–238 (подпись: «П. С.»)). Обладатели частных собраний и сами нередко каталогизировали их содержимое, стремясь словесным описанием произведения искусства создать эффект адекватности реальному перцептивному опыту. Одним из первых такой каталог составил гр. А. С. Строганов — еще один известный владелец коллекции картин фламандской школы (см.: Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff. Saint Pétersbourg: De l'Imprimerie impériale, 1793).

Голицынской больницы в Москве (1810–1817), фламандская коллекция которой также оживленно обсуждалась в прессе⁴⁰⁷.

Тем не менее, чтобы понимать, как работали фламандские художники, необязательно было смотреть на оригиналы их полотен: визуальная «грамотность» образованного человека первой половины XIX в. формировалась множеством источников⁴⁰⁸. Одним из самых ранних изданий, посвященных картинам императорского собрания, была «Эрмитажная галерея» (1805–1809) Ф. И. Лабенского, украшенная гравюрами известнейших картин Эрмитажа. Уже у Лабенского читатель находит знакомую по более поздним изданиям характеристику фламандской школы: «Живопись, столь часто занимавшаяся ничтожными предметами и посвящаемая одному увеселению глаз...»⁴⁰⁹. Своеобразным продолжением каталога Лабенского было описание предметов искусства в эрмитажной коллекции, составленное Г. Шницлером для «виртуальных» посетителей галереи⁴¹⁰.

Из европейских изданий особую известность получил многотомный компендиум Ж. Дюшена и Э. А. Ревейля «Musée de peinture et de sculpture...» (1829–1834), содержащий биографические сведения о художниках, а также гравюры с их полотен, дополненные развернутыми словесными описаниями. Аналогом справочника Дюшена и Ревейля в России явилась «Императорская Эрмитажная галерея» (1844–1847), еще до выхода из печати ставшая масштабным событием в сфере отечественного книгоиздания. П. Ф. Гойе-Дефонтену, стараниями которого этот проект был реализован, удалось предложить российской публике литографии прекрасного качества — при этом по весьма умеренной цене. Важным следствием дешевизны этого издания мыслилась свобода распространения знания о сокровищах Эрмитажа и создание воображаемого сообщества любителей художеств, частью которого теперь могли стать и жители провинции⁴¹¹. Еще одной значимой для нас особенностью «Императорской

⁴⁰⁷ См.: *Третьякова Н. Е.* От Картинной галереи Голицынской больницы до Голицынского музея на Волхонке: Художественные собрания князей Голицыных второй половины XVIII–XIX веков: Дис. ... канд. искусствовед. М., 2005. 188 с.

⁴⁰⁸ См. об этом в связи с репрезентацией картин Сальватора Розы в английской романтической литературе: *Wordsworth J., Jay M. C., Woof R.* William Wordsworth and the Age of English Romanticism. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1987. P. 90; см. также на примере анализа экфрасиса в стихотворении А. С. Пушкина «Буря»: *Мазур Н. Н.* «Ты видел деву?»: Поэтика и психология романтического экфрасиса // Русская литература. 2018. № 3. С. 141–153.

⁴⁰⁹ Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин, оную составляющих: В 2 т. / Изд. Ф. И. Лабенским. СПб.: В тип. Шнора, 1805. Т. 1. С. 5.

⁴¹⁰ О фламандской и голландской школах см. по указателю: [*Schnitzler G. H.*] Notice sur les principaux tableaux au Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. St.-Pétersbourg: Chez J. Brieff, 1828. P. 134–141.

⁴¹¹ *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. СПб.: Наука, 1995. Т. 12. Кн. 1. С. 130.

Эрмитажной галереи» Гойе-Дефонтена было то, что она содержала немало литографий картин Тенирса, Поттера, Дау, Остаде и др., описанных на французском и русском языках.

Во второй половине 1820-х гг. к изданию литографий с картин фламандской школы из собрания Эрмитажа приступило Общество поощрения художников. Основная серия была закончена к 1831 г., отдельные же репродукции поступили в продажу в конце 1835 — начале 1836 гг.; это были литографические копии с картин Тенирса («Деревенский праздник» И. С. Щедровского, «Деревенский музыкант» К. С. Осокина, «Сельский пейзаж» А. М. Калашникова). Сюжеты из жизни голландских крестьян пользовались большой популярностью, поэтому вскоре за фламандской серией последовали издания, содержащие уже оригинальные литографии с изображением бытовых сцен «из народной жизни»⁴¹².

Безусловно, популяризации фламандского искусства и «канонизации» способа мыслить о нем способствовало также распространение с 1830-х гг. массовой тиражной графики — недорогих полнотиражных изданий и, в частности, иллюстрированных справочников по всем областям знаний. К числу таких «энциклопедий в картинках» можно отнести «Картины света» А. Ф. Вельтмана и «Живописное обозрение» Н. А. Полевого. Оба издателя покупали готовые полнотиражи за рубежом, у издателей полнотиражной периодики: в 1832 г. был опубликован первый номер английского «The Penny Magazine», иллюстрированного еженедельника для рабочих; годом позже подобные издания начали выходить и во Франции («Le Magasin pittoresque», «Le Magasin universel»)⁴¹³.

Большой вес для авторов статей об искусстве имели суждения о фламандской школе, высказанные в зарубежной журнальной периодике, в первую очередь французской. Так, имена фламандских художников нередко появляются на страницах «Journal des débats», где они фигурируют в рассуждениях о частных картинных коллекциях или выставках французских художников. Например, в одном из фельетонов газеты за 1831 г. Дау, Тенирс, Терборх и другие фламандцы называются создателями «de bien meilleurs guides pour l'imitation de la nature» [«лучших руководств по подражанию природе» — *франц.*]⁴¹⁴. Примечательно, что к концу 1830-х гг. упоминания представителей фламандской школы все чаще выступают в роли метафоры, позволяющей дать оценку писательской манере того или иного литератора. Таково, например, суждение о современной французской поэзии, испытывающей влияние прозы и потому подобной

⁴¹² См.: *Миролюбова Г. А.* Русская литография. 1810-е — 1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. С. 212–216, 219–225.

⁴¹³ См. подробнее: *Грачева А. А.* «Картины света» А. Ф. Вельтмана — опыт издания энциклопедического живописного альманаха (1836–1837) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2021): Сб. науч. трудов 21-й конференции. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 26–30.

⁴¹⁴ [*Non signé.*] *Beaux-arts // Journal des débats.* 1831. 26 mai.

полотнам Тенирса⁴¹⁵; см. также заметку Филарета Шаля о сходстве фламандской живописи и писательского стиля Ч. Диккенса⁴¹⁶, а также позднейшие аналогичные упоминания фламандских художников (например, в связи с романом Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»⁴¹⁷). Постепенно т. н. «фламандский» стиль, постоянно обсуждаемый в прессе, становится настолько узнаваем, что для его обозначения хватает нескольких слов. Именно об этом, в сущности, пишет в фельетоне 1849 г. Жюль Жанен, рассуждая о неповторимом своеобразии манеры А. Дюма-сына, особенности изображения дуэлей в пьесах которого ярко свидетельствуют о принадлежности его воображению и перу — подобно тому, как кабаки и крестьянские праздники («les cabarets et les kermesses») на живописных полотнах являются знаком авторства Тенирса⁴¹⁸.

Представляется, что названные здесь издания оказали не меньше влияния на формирование общей осведомленности о фламандском искусстве, чем специализированные книги о живописи на русском языке, подробно характеризующие национальное качество разных художественных школ и авторскую манеру отдельных их представителей, — хотя бы потому, что эти издания оказались в распоряжении российских читателей довольно поздно, уже во второй половине 1850-х гг. В первую очередь, речь идет о книге А. Н. Андреева «Живопись и живописцы главнейших европейских школ» (1857), во многом ориентирующегося на компендиум Дюшена–Ревейля и справочники А. Сире и Л. Виардо⁴¹⁹, а также о путеводителе «Картины Эрмитажа» (1859), составленном известным историком искусства А. И. Сомовым в жанре аннотированного каталога и предлагающем совершить уже не виртуальное, а реальное путешествие по залам Эрмитажа. Вместе с тем книги Андреева и Сомова полезны для нас тем, что аккумулируют повторяющиеся сведения из других источников, демонстрируя один из наиболее значимых изводов «фламандского канона».

Так, частью этого канона, несомненно, являлись некоторые факты из жизни фламандских живописцев, имевшие полуполюгендарный характер. Например, история о том, как Тенирс однажды расплатился за трактир средствами, которые были выручены им с продажи написанного за час портрета слепого флейтиста, получила распространение как в периодике⁴²⁰, так и в

⁴¹⁵ [Non signé.] Théâtre français // Journal des débats. 1835. 21 octobre.

⁴¹⁶ Chasles Ph. Variétés // Journal des débats. 1839. 21 novembre.

⁴¹⁷ [Non signé.] Paris // Journal des débats. 1853. 19 janvier.

⁴¹⁸ [Janin J.] Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1849. 26 novembre.

⁴¹⁹ Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Siret. Bruxelles: Librairie encyclopédique de Périchon, 1848; Les musées d'Europe / Édité par L. Viardot. Paris: Chez L. Maison, 1855. 527 p.

⁴²⁰ См.: [Без подписи.] Смесь // Литературная газета. 1831. № 32. С. 262; [Unsigned.] Teniers // The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. 1834. № 145. July 5. P. 258.

энциклопедических изданиях⁴²¹ и оттуда перешла в позднюю искусствоведческую литературу⁴²²; большинство указанных здесь изданий в связи с этим сюжетом приводит также характерное прозвище Тенирса — «обезьяна искусства» (*Singe de la peinture, Ape of Painting*). Судя по всему, не менее известной была и легенда о том, как Дау потратил несколько дней на то, чтобы тщательно выписать на картине ручку метлы⁴²³.

Воспроизводимая здесь формула «*ars simia naturae*» («искусство — обезьяна природы») получила блестящее описание в книге Х. В. Янсона (*Janson*) «*Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*»⁴²⁴. Янсон показывает, что отцы церкви употребляли эту формулу для порицания искусства, но уже начиная с «Генеалогии языческих богов» («*Genealogia deorum gentilium*», 1472) Дж. Боккаччо это выражение получает положительное значение, которое мы отмечаем и в статьях, посвященных Тенирсу. Так, у Боккаччо впервые утверждается, что художник, подражающий природе, не только не идет против нее, но следует ее велению, коль скоро она сама наделила обезьян подражательными способностями. В трактате Дж. Беллори «Жизнеописания современных художников, скульпторов и архитекторов» («*Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*», 1672) впервые вводится понятие «*imitatio sapiens*», или «разумного подражания», в противовес «*imitatio insapiens*» — «подражанию неразумному», то есть «обезьянничанью».

Традицию мифологизации жизненного пути Тенирса остроумно описывает в повести «Прекрасный человек» (1840) И. И. Панаев. Ее персонаж молодой литератор Зет-Зет сочиняет драму с куплетами под заглавием «Давид Теньер, или Фламандские нравы»; драма ставится на сцене Александринского театра, но успеха не имеет. Показательно, что Панаев соединяет сюжетный ход популярной биографической легенды о Тенирсе с романтическим мотивом безумия художника, введение которого призвано выдать в Зет-Зете эпигонствующего графомана,

⁴²¹ См.: *Biographie universelle ancienne et moderne...* Nouvelle éd. Paris: Chez madame C. Desplaces; Leipzig: Librairie de F. A. Brockhaus, 1843. Т. 41. Р. 141.

⁴²² См.: Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств. СПб.: Издание М. О. Вольфа, 1857. С. 221–222.

⁴²³ См., например: Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1840. Т. 6. С. 34; *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*, par A. Siret. Bruxelles: Librairie encyclopédique de Péricchon, 1848. Р. 114; Императорская Эрмитажная галерея, литографированная лучшими артистами Франции. СПб.: В тип. М. Ольхина; тип. А. А. Плюшара, 1844–1847. Тетр. XXVIII; Картины Эрмитажа: Для посетителей этой галереи сост. А. [И.] Сомов. СПб.: В тип. А. Якобсона, 1859. С. 122; Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств. СПб.: Издание М. О. Вольфа, 1857. С. 264–265.

⁴²⁴ *Janson H. W. Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institute; University of London, 1952. Р. 287–326.

бездумно воспроизводящего знакомые повествовательные клише: «В первом акте я представил Теньера, списывающего копии с Тинторетто и Рубенса: он живет совершенно обеспеченный и, по-видимому, счастливый, но гений его не дает ему покоя: он мучится, сам не зная отчего, худеет, бледнеет... <...> К нему приходит заказывать один вельможа копию: он берется окончить ее в два дня; но душевная болезнь его в эти дни увеличивается, и он не может приняться за кисть. На третий день вельможа является за картиной, узнает, что Теньер еще не начинал заказанной ему копии, кричит, сердится. Теньер говорит: “Так ждите же здесь, копия ваша через час будет готова!” — и с диким вдохновением схватывает кисть. Изумленный вельможа остается. Ровно через час копия, не уступающая оригиналу, готова»⁴²⁵.

Таким образом, жизнеописания наиболее известных представителей фламандской школы осмыслились как неотъемлемая часть их художественной программы. Следствием такого подхода к биографиям фламандских жанристов было то, что в критике и публицистике о них нередко писали так же, как и о персонажах их картин: фламандцы, как правило, «веселые и добродушные», «здоровые и сытые, навеселе, с трубкою в зубах, с забавным рассказом»⁴²⁶, «дикие и неуклюжие», «толстяки»⁴²⁷ и т. п.

Этот краткий обзор, не претендуя на полноту, тем не менее позволяет установить некоторые закономерности распространения знания о произведениях фламандской школы, знакомство с которыми, несмотря на их широкую представленность в частных и императорских картинных галереях, осуществлялось в первую очередь по разнообразным печатным изданиям. Так, фламандский канон, по всей видимости, утверждался благодаря каталогам картин, сборникам литографий и политипажей, современной периодике, а также изданиям энциклопедического или искусствоведческого толка, выстраивавшим повествование о фламандском искусстве не только на визуальном уровне, но и — преимущественно — средствами языка, за счет апелляции к воображению читателя. Примечательно, что полотна фламандской школы, составлявшие достояние многочисленных российских коллекций, едва ли казались отечественным литераторам более известными, чем картины, которые экспонировались в крупнейших европейских столицах.

На наш взгляд, определение круга возможных иконографических и, в первую очередь, текстуальных источников, формирующих представление о фламандском характере в искусстве, позволяет остановить внимание на некоторых особенностях его репрезентации и описания. Так, следует признать, что многим авторам, высказывающимся по вопросам искусства или сравнивающим литературу с живописью, практически не свойственно обращение к сюжетам

⁴²⁵ Панаев И. И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Издание В. М. Саблина, 1912. Т. 2. С. 32–33.

⁴²⁶ Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1835. Т. 1. С. 122.

⁴²⁷ Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 130.

отдельных фламандских полотен, а также анализ художественных (особенно колористических) средств, использованных тем или иным живописцем. Фламандская школа чаще всего характеризуется литераторами обобщенно — нередко через короткое словесное обозначение, своего рода формулу, не всегда обладающую формальным постоянством, однако содержащую в себе устойчивый комплекс смыслов. Попробуем продемонстрировать это на нескольких примерах, не выделяя среди отзывов о фламандцах «положительные» и «отрицательные», но останавливая внимание на схемах рассуждения, лежащих в их основе.

Одной из наиболее расхожих в России и Европе формул фламандской живописи становятся «фламандские коровы» или «коровы Поттера». Впрочем, одна из коров, изображенная этим художником, получила особую популярность: речь идет о картине 1649 г. из эрмитажного собрания, известной во Франции как «La vache qui pisse» и проходящей под менее красноречивыми названиями у отечественных знатоков живописи⁴²⁸. Несмотря на то, что на этом полотне изображены «животные всех домашних пород, фотографически верно срисованных с натуры»⁴²⁹, устоявшийся способ смотреть на него и строить о нем высказывание ограничивал фокус внимания зрителей одной суггестивной деталью картины. Например, А. А. Фет в путевом очерке «Из-за границы» (1856), описывая картину Рембрандта «Похищение Ганимеда», хранящуюся в Дрезденской картинной галерее, отмечает, что младенца Ганимеда страх заставляет «делать то же самое, чем прославилась известная корова Поля Поттера (в нашем Эрмитаже)»⁴³⁰.

Другим общим местом во фламандской живописи могло считаться изображение мужиков, крестьян и — шире — т. н. «естественных», если обращаться к языку Руссо, людей. Например, В. П. Гаевский в одном из обзоров выставки в Академии художеств проводит характерное сравнение персонажей Тенирса и Остаде с «разноплеменными типами» русских людей, или «русскими мужичками», к изучению которых следовало бы применить свою «наблюдательную кисть» художнику А. А. Риццони, чье «направление таланта» близко фламандской живописной манере⁴³¹. Аналогичное сравнение встречается и в одном из фельетонов А. В. Дружинина, где критик анализирует рассказ Вашингтона Ирвинга «Дольф Хейлигер» из сборника «Брейсбридж Холл» (1823) и указывает на сходство его героев — голландских поселенцев, «которые борются с могучей природой без пособий, доставляемых образованием и ассоциацией», — с персонажами

⁴²⁸ «Отдыхающее стадо» (в издании Гойе-Дефонтена) или просто «Корова» (в путеводителе Сомова).

⁴²⁹ Картины Эрмитажа: Для посетителей этой галереи сост. А. [И.] Сомов. СПб.: В тип. А. Якобсона, 1859. С. 111.

⁴³⁰ Фет А. А. Соч. и письма: В 20 т. СПб.: Фолио-Пресс-Антон, 2007. Т. 4. С. 32.

⁴³¹ [Гаевский В. П.] Выставка в имп. Академии художеств. Октябрь, 1849 // Современник. 1849. № 11. Отд. II. С. 77.

картин фламандских жанристов. Дружинин относит их к числу «людей, которые не могут спать на своей постели и счастливы только тогда, если им приходится провести ночь под открытым небом, у костра, в виду широкой реки и дикого леса, в кругу болтливых товарищей-охотников», и противопоставляет их образованным европейцам, не знакомым с «поэзией кочующей жизни» и не ценящим «прелесть наблюдательности»⁴³².

Эта мысль доведена до предела у Н. А. Полевого, отметившего, что фламандская живопись известна «искусством изображать простую, грубую природу»⁴³³, и раскрывшего это утверждение в описании картины Тенирса «Точильщик»: «Имя Теньера напоминает того веселого, добродушного фламандца, который посвятил свои дарования и кисть свою изображениям фламандских кермессов, или деревенских праздников, свадьбам, разгулью, шалостям поселян, своих соотчичей. Корчма, гульба фламандцев, пьяные брабантские старики и веселые голландские старушки, пиво, трубка, волынка, пляска и ссора, которая кончится миром за последней кружкой пива, и за неспособностью соперников ни ссориться, ни шевелиться; проказы солдат, остановившихся на постое; трактир, кабак, с его застойкой, его облаками табачного дыма, карточным столом, шашечной доской; иногда семейная сцена — рождение, крещение, свадьба, игры детей — вот предметы, которые изображал Теньер, из которых создал он свой особенный род»⁴³⁴.

То, что казалось Полевому веселыми проказами и праздничным разгульем, называлось также «тусклой и будничной стороной существования», как в переведенной для «Современника» в 1849 г. повести Жюля Сандо «Искатель приключений», содержащей характеристику «интимного» романа о частной жизни: «...надо вам знать, что интимный роман — самый низкий, самый простонародный род романа. Были ли вы в Нанте? <...> Без сомнения, вы заметили там картины фламандской школы; это большею частью сцены из домашней жизни или внутренности кухни. Ну, мой молодой друг, вот вам интимный роман: это существование с самой тусклой и будничной его стороны»⁴³⁵.

Подобные трактовки фламандского искусства были так многочисленны, что в 1856 г. художественный критик В. В. Стасов устроил гневную отповедь литераторам, упрекавшим голландских живописцев в неизбирательности и сводившим содержание их картин к

⁴³² Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 155–156.

⁴³³ Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1836. Т. 2. С. 79.

⁴³⁴ Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1835. Т. 1. С. 122.

⁴³⁵ Sandeau J. La chasse au Roman. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1849. P. 20–21; Сандо Ж. Искатель приключений. Роман // Современник. 1849. № 8. Отд. I. С. 268–269.

изображению «кухни, или жареного гуся, или жирного пирога, или толстой кухарки»⁴³⁶. Рассуждения Стасова могли бы быть дополнены и другими примерами суженного представления о фламандской школе. Так, отсылки к ней появляются в случаях, когда прибегающий к ним автор относится к описываемому им предмету с покровительственной снисходительностью или иронией. Так, например, выглядит сцена сватовства у М. Е. Салтыкова-Щедрина в повести «Жених» (1857), посвященной изображению провинциальных нравов: «Иван Павлыч сел подле невесты на диване, Порфирий Петрович расположился на кресле подле Ивана Павлыча, а Софья Григорьевна на диване же по другую сторону Тисочки. Таким образом, они представили из себя прелестнейшую семейную картину в фламандском вкусе»⁴³⁷. Другие примеры формализованных сравнений в аналогичных контекстах дают также фельетон А.-О. Кювилье-Флери 1853 г. или повесть Л. Ф. Де Роберти «Трое» (1860)⁴³⁸.

Следствием влияния классической риторической традиции следует, вероятно, признать тот факт, что характеристики фламандского искусства нередко строились на контрастном сравнении его с явлениями, выражающими, по мнению пишущего, противоположную мысль. Такие противопоставления были широко распространены во французской прессе. В 1839 г. Филарет Шаль сравнивает роман О. де Бальзака «Цезарь Бирото» с лицом, покрытым морщинами; разворачивая эту идею, критик использует ряд антитез в попытке определить значение того, что он называет «фламандской кистью» («le pinceau flamand»): «...ces rides sont le grand mérite des portraits qui sortent de ce pinceau flamand. Balzac les compte, les creuse, les fouille, les choie avec un soin et un amour paternels. Tant qu'il y aura des verrues, des loupes, des taches de rousseur, des accidens barroques, des rugosités, des plis, des cicatrices sur le corps de notre société moderne, le romancier dont nous parlons ne manquera pas d'ouvrage. <...> M. de Balzac, sans détrôner Descartes, sans faire décheoir Bacon, se contentera-t-il d'être un fin et curieux peintre né pour reproduire des scènes et non pas des drames, des accidens et non des faits généraux, des mouvemens capricieux et non des situations logiques des ondulations momentanées et non la tempête véritable ou le vrai calme; il a vu des détails que personne ne voyait; il a entendu des bruits que personne n'entendait; ce mérite en vaut bien d'autres»⁴³⁹ [«...эти морщины — великая заслуга портретов, написанных фламандской кистью. Бальзак считает их, раскапывает, выводит на поверхность, лелеет с отеческой заботой и любовью. Покуда на теле нашего современного общества будут бородавки, морщины, веснушки,

⁴³⁶ Стасов В. В. О голландской живописи. По поводу статьи г. М. Д. М. в «Русской беседе» 1856 г. (книжка I) // Стасов В. В. Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 35.

⁴³⁷ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. М.: Художественная литература, 1966. Т. 4. С. 45.

⁴³⁸ Cuvillier-Fleury [A. A.] Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1853. 28 août; [Де Роберти Л. Ф.] Трое. Повесть // Современник. 1860. № 1. Отд. I. С. 170 (подпись: «П. Волгонский»).

⁴³⁹ Chasles Ph. Variétés // Journal des débats. 1838. 30 janvier.

неровности, складки, шрамы, у писателя, от которого мы отправляемся, не будет недостатка в произведениях. <...> Сможет ли г-н Бальзак, не свергая Декарта, не уничтожая Бэкона, довольствоваться ролью любознательного художника, рожденного для воспроизведения сцен, а не драм; случайных событий, а не закономерностей; непредсказуемых движений, а не торжества логики; волнений на водной глади, а не настоящей бури или штиля; он видел то, чего никто не видел; он слышал то, чего никто не слышал; это многого стоит» — *франц.*].

Дружинин в 1850 г. ставит фламандскую школу живописи в оппозицию к «блестящим, ужасным, историческим» сюжетам и «увлекательным, грандиозным» событиям, необходимым в беллетристических произведениях⁴⁴⁰. В том же духе отзывается о творчестве А. Е. Измайлова А. Д. Галахов, упоминая рядом с именем Тенирса классиков древнегреческой высокой поэзии: «Везде и во всем читатель увидит одно и то же: он увидит, что Измайлов не имел способности выразить нежное и величественное. Желая подчас показаться Анакреоном или Пиндаром, он всегда являлся Теньером»⁴⁴¹. Полевой же противопоставляет «смешным ромам» фламандской живописи «идеал красоты, являемой Аполлоном Бельведерским», и добавляет, что фламандская живопись «есть то же в живописи, что волынка в музыке, задний двор при великолепных чертогах, пародия в Поэзии»⁴⁴².

Система координат, в которой фламандская школа была противоположена «высокому» началу в искусстве, закреплялась эстетической теорией Г. Гегеля, получившей распространение в России со второй половины 1830-х гг., и, в частности, трактовкой, которую он дал фламандской (голландской в его терминологии) живописи⁴⁴³. Вместе с тем, вводя эту оппозицию, немецкий философ высказывался радикально иначе. Так, по Гегелю, как историческая и религиозная живопись, так и жанровые картины с изображением таверн и сельских праздников в равной степени отражают и одновременно оформляют голландский национальный характер. Более того: его воплощением на полотнах голландских художников служит не столько их содержание, которое оценивалось как «низкое» в категориях ранней эстетики, сколько использованные в них изобразительные средства, техника их исполнения⁴⁴⁴.

⁴⁴⁰ Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 341.

⁴⁴¹ [Галахов А. Д.] Сочинения Измайлова (Александра Ефимыча). Издание Смирдина // Современник. 1850. № 10. Отд. III. С. 69.

⁴⁴² Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1835. Т. 1. С. 202–203.

⁴⁴³ Cours d'esthétique, par W.-Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Benard. Première partie. Paris: Chez Aimé André, 1840. P. 139, 144–147; Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение В. Ф. Гегеля: [В 3 ч.] СПб.: В тип. В. Полякова, 1847. Ч. 1. С. 89–90, 94–96.

⁴⁴⁴ Там же. С. 95.

Знакомство с этой концепцией Гегеля очевидно, например, у А. И. Герцена («От дикой, грозной фантазии ада и страшного суда до фламандской таверны с своим отвернувшимся мужиком, от Фауста до Фобласа, от Requiem'a до “Камаринской” — все подлежит искусству...»⁴⁴⁵), однако еще глубже идею немецкого философа воспринял В. Г. Белинский, у которого сравнения писательского стиля с фламандской манерой письма являются уже не просто приемом, но частью критической программы. К положениям Гегеля Белинский прибегает, выстраивая аргументацию в защиту натуральной школы, «Ревизора» и «Мертвых душ» Гоголя, а также гоголевского — «теньеровского» — направления в целом: «...Мадонну и сцены мужиков, как ни различны эти явления, произвел один и тот же дух искусства, что Рафаэль и Теньер оба художники и оба нашли содержание своих произведений в той же действительности, бесконечно разнообразной и всегда единой, как разнообразна и едина природа, как разнообразно и едино существо человека»⁴⁴⁶.

Вопрос снятия противоречия между «Рафаэлем и Теньером», или пушкинским и гоголевским направлениями в литературе, решался позднее и Дружининым, внимательным читателем Гегеля и Белинского. Исследователь его творчества А. М. Бройде показал, что если в статье «Русские в Японии» (1856) Дружинин был склонен относить Гончарова к пушкинскому направлению, то спустя несколько лет в статье о романе «Обломов» (1859) критик отметил способность писателя сочетать пушкинское и гоголевское начала, раньше казавшиеся Дружинину противоположными⁴⁴⁷. Представляется, что эволюцию взглядов критика удачно характеризует и его способ описания фламандской живописи. Значительную часть статьи о путевых заметках Гончарова Дружинин посвящает объяснению того, почему фламандское искусство не только не может быть презираемо за антиэстетизм, но и является «настоящей», «чистой» поэзией, обнаруживаемой в том, «что всеми считалось за безжизненную прозу»⁴⁴⁸, — сознательно избранной стратегией видения и изображения мира, а не изъяном в его восприятии («Фламандцы все знали, все понимали и все-таки имели силу остаться фламандцами»⁴⁴⁹). В рассуждениях же об «Обломове» Дружинин прибегает к другому типу аргументации: достоинством фламандской школы и Гончарова признается не только способность выражать чистую поэзию, подобно Челлини, Рафаэлю, Шекспиру или Пушкину, но и национальность,

⁴⁴⁵ Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 16. С. 136.

⁴⁴⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 248. Подробнее см., например: Terras V. Belinskij and Russian Literary Criticism. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1974. P. 204–205.

⁴⁴⁷ См.: Бройде А. М. А. В. Дружинин: Жизнь и творчество. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1986. С. 403–405.

⁴⁴⁸ Дружинин А. В. Прекрасное и вечное. М.: Современник, 1988. С. 129.

⁴⁴⁹ Там же. С. 130.

укорененность в окружающей действительности и усердие в ее постижении — то, за что Дружинин называет Гончарова реалистом, «достойным быть самой натуральной школы», при отсутствии «бесплодной и сухой натуральности»⁴⁵⁰.

Случаи Белинского и Дружинина, отличающиеся более глубоким осмыслением фламандского искусства и опорой на философское знание, безусловно, выделяются на общем фоне во многом случайных высказываний о фламандской школе, нередко решающих публицистическую задачу. Вместе с тем и у Белинского, и у Дружинина обращения к фламандцам выполняют вспомогательную функцию, потому что призваны включить пишущего в контекст спора о способах изображения действительности.

Внешне разнообразные, не сводимые к единому знаменателю способы обращения к фламандской живописи, распространенные вплоть до середины XIX в., к началу 1860-х гг. начинают унифицироваться, приобретая не только смысловую, но и формальную устойчивость, а затем и вовсе практически пропадают со страниц периодических изданий. Новое поколение литераторов — М. А. Антонович, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев, Н. Г. Чернышевский и др. — избирает способ оформления мысли, для которого почти не характерны живописные аллюзии, с намерением обеспечить читателю более прямой доступ к реальности. Примечательно, что вновь открывающиеся возможности для знакомства с оригиналами живописных произведений, охотно используемые литераторами-разночинцами⁴⁵¹, оставляют их удивительно равнодушными к «эстетическому» языку описания.

Таким образом, «карандаш Теньера» действительно оказывается, по выражению Масальского, брошен в Лету: для того чтобы внимательно рассмотреть оставленный им след, европейскому наблюдателю потребуется немало времени, а пока же, в первой половине XIX в., представление о фламандской школе живописи имеет преимущественно словесную природу и определяется воспроизводимыми описательными стратегиями, которые мы постарались здесь показать.

⁴⁵⁰ Там же. С. 447.

⁴⁵¹ Н. А. Добролюбов рассказывает родным о своих «эрмитажных» впечатлениях в письме от 6 января 1854 г.: пораженный богатством эрмитажной коллекции, он признается, что об этих «дивных» произведениях «никакого понятия не дает ни печатный эстамп, ни мертвая ученическая копия, каких несколько случилось нам видеть в прежнее время» (*Добролюбов Н. А. Собр. соч.*: В 9 т. М., Л.: Художественная литература, 1964. Т. 9. С. 92). Подобным образом фиксирует свои впечатления от увиденного в Эрмитаже Д. И. Писарев, который 5 мая 1852 г. сообщает матери, что ему наконец удалось увидеть картины, с которыми он был раньше знаком только по описаниям (*Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем*: В 12 т. М.: Наука, 2012. Т. 11. С. 51).

5. 2. «Дагерротипизм»⁴⁵²

Вот до чего школа дагерротипности, этот душный и грязный погребок литературы, доводит тех людей, которые пишут потому только, что существуют на свете перо, чернила и бумага!⁴⁵³

А. Д. Галахов

В 1839 г. французский художник, химик и изобретатель Луи Дагер нашел способ зафиксировать фотографическое изображение на посеребренной металлической пластине с помощью обработки ее парами йода, тем самым положив начало развитию фотографии. Впоследствии эта технология была названа по имени первооткрывателя дагерротипией. Изобретение Дагера вызвало огромный резонанс как в европейском, так и в российском обществе. О дагерротипе часто и с восхищением писали в прессе, поэтому мода на него распространилась очень быстро: уже к концу 1840-х гг. в Петербурге и Москве действовало множество заведений, где любой желающий мог получить собственный портрет, «оттиснутый солнечною кистью»⁴⁵⁴. Всеобщее увлечение этим техническим новшеством получило отражение в сатирическом водевиле В. А. Соллогуба «Дагерротип, или Знакомые все лица» (1850), герои которого становятся жертвами «великой дагерротипной лихорадки»⁴⁵⁵. В финале водевиля владелец дагерротипной мастерской Азотин, выдвигая дагерротипный аппарат на авансцену,

⁴⁵² В параграфе использован текст статей: *Вожик Е. И.* Из истории понятия «дагерротипизм» в русской критике 1840-х гг. // *Материалы XX открытой конференции студентов-филологов*: Науч. эл. издание. СПб.: СПбГУ, 2018. С. 112–116; *Вожик Е. И.* «Псевдореализм» и «дагерротипизм»: к вопросу о языке литературной критики рубежа 1840–1850-х гг. // *Текстология и историко-литературный процесс: VII Междунар. конференция молодых исследователей*: Сб. статей. М.: Буки Веди, 2018. С. 62–76; *Вожик Е. И.* Наблюдать и сочувствовать: «Псевдореализм» и литературная программа «Отечественных записок» на рубеже 1840–1850-х гг. // *Литературный факт*. 2019. № 11. С. 416–430, — а также выпускной квалификационной работы ««Дагерротипизм» и «псевдореализм» в литературной полемике 1840-х гг.», защищенной на Кафедре истории русской литературы СПбГУ в 2018 г.

⁴⁵³ *Галахов А. Д.* Комедия В. Шевича «Женихи» // *Отечественные записки*. 1852. № 10. Отд. VI. С. 77.

⁴⁵⁴ [Кукольник Н. В.] Астраханские письма // *Дагерротип: Издание литературно-дагерротипных произведений*: В 12 тетр. Тетр. 1. СПб.: Типография А. Бородина и К°, 1842. С. 35.

⁴⁵⁵ *Аветян Н. Ю.* Зеркало, которое сохраняет все впечатления // *Эпоха дагерротипа. Ранняя фотография в России: Каталог выставки*. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. С. 11.

снимает портрет публики в зрительном зале, тем самым многократно расширяя круг почитателей таланта модного «художника»⁴⁵⁶.

Изобретение дагерротипа оказало существенное влияние и на литературу. Так, с начала 1840-х гг. появлялись произведения, в которых он является сюжетообразующим элементом. Один из наиболее ярких примеров — рассказ Луи Виардо «Топаз-портретист», вошедший в сборник «Сцены частной и общественной жизни животных» (1842); главный герой рассказа, обезьяна по имени Топаз, вместо того, чтобы учиться живописи, стал изготавливать дагерротипы, надеясь таким образом быстрее прийти к славе⁴⁵⁷. Возник даже одноименный жанр литературы — «дагерротип», якобы объективно фиксирующий действительность⁴⁵⁸. Кроме того, в это же время определение «дагерротипный» распространилось и в критике. Оно широко использовалось для характеристики писательской манеры разных литераторов, которые, словно бы в подражание дагерротипному аппарату, прибегали к «механическому» копированию действительности, не имеющему явного художественного смысла.

Е. В. Бархатова в книге «Русская светопись» справедливо отмечает, что к концу 1830-х гг. одновременно с Луи Дагером еще одно перспективное открытие совершил англичанин Уильям Тальбот, который придумал, каким образом фотографическое изображение может быть зафиксировано не на металлической пластине, а на бумаге⁴⁵⁹. Однако в критических статьях не встречается ни одного упоминания о тальботипии в контексте характеристики художественного метода того или иного литератора. По-видимому, метафора тальботипа не получила распространения потому, что получавшиеся путем тальботипии снимки с действительности воспроизводили ее не точно, но приблизительно, тем самым больше напоминая акварельные рисунки и поэтому заключая в себе некое творческое начало.

Освещение этого факта в литературоведении имеет характер беглых упоминаний, при этом «дагерротипизм» обычно понимается исследователями как термин с устойчивой семантикой («фотографически верное, но «бездушное», механическое копирование действительности») и

⁴⁵⁶ Соллогуб В. А. Дагерротип, или Знакомые все лица. Оригинальная шутка-водевиль в одном действии // Сочинения графа В. А. Соллогуба: В 5 т. СПб.: Издание А. Смирдина, 1856. Т. 4. С. 121.

⁴⁵⁷ Другие примеры произведений, направленных против фотографии, см. в антологии: *Edwards P. Je hais les photographes. Textes clés d'une polémique de l'image*. Paris: Anabet, 2006 — состав которой демонстрирует включенность российской полемики о дагерротипе в общеевропейский контекст.

⁴⁵⁸ Такой подзаголовок, например, имеет рассказ А. Я. Кульчицкого (Говорилина) «Омнибус», напечатанный в «Литературной газете» в 1845 г. См. также рассказ П. Шевалье «Дагерротип в гареме (серале)», опубликованный в «Пантеоне русского и всех европейских театров» в 1840 г., или значительно более поздний очерк «Нырк» с подзаголовком «Словесная светопись» («Развлечение», 1859).

⁴⁵⁹ Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Альянс, 2009. С. 9–15.

никогда не рассматривается как эстетическая категория или историческое понятие⁴⁶⁰. В действительности же эпитет «дагерротипный» и другие производные от него слова характеризуются семантической неоднозначностью, способностью приобретать новые коннотации и выступать в различных контекстах.

«Вынося вердикт» дагерротипной манере письма, разные литераторы руководствуются тем, каким образом и в какой степени дагерротип отражает действительность. Неудивительно поэтому, что точка зрения на литературные «дагерротипы» аргументируется нередко взаимоисключающим образом: дагерротипный снимок или *равен* действительности, или *меньше* ее, или даже действительность эту *превосходит*. Все способы аргументации при этом могут обосновывать как отрицательную, так и вполне нейтральную оценку произведения — в зависимости от литературной позиции того или иного автора, от его философских и эстетических установок и, в частности, от того, в каком значении он использует слово «действительность»: речь может идти о действительности «разумной», «истинной» или о ее эмпирической видимости, которую и запечатлевает дагерротип.

Попробуем же продемонстрировать сложность и неоднородность рассуждений о дагерротипе и «дагерротипной» литературе, выявив оттенки значения, которые могут присутствовать в семантическом поле слова «дагерротипизм». Так, о природе дагерротипного изображения часто говорится, что она 1) *имеет нечеловеческий характер*: «...человек не может в природе обнять взорами большие пространства», которые благодаря дагерротипу «представляются вдруг со всеми деталями» («Санкт-Петербургские ведомости»)⁴⁶¹ — или: «Это гравировка, сподручная всем и каждому; карандаш, быстрый и послушный, как мысль; зеркало, которое сохраняет все впечатления; верная память всех монументов, всех ландшафтов вселенной; непрерывное, мгновенное, неутомимое воспроизведение всех сотен тысяч превосходных произведений, которые время создает и разрушает на земле» (О. И. Сенковский)⁴⁶² — пожалуй, самая яркая апологетическая характеристика дагерротипа.

⁴⁶⁰ Цейтлин А. Г. Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. М.: Наука, 1965. 319 с.; Манн Ю. В. Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 241–306; Кулешов В. И. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1982. 239 с.; Богданова О. А. Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М.: Наследие, 1997. С. 9–36.

⁴⁶¹ [Без подписи.] Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. № 199, 1 сент.

⁴⁶² [Сенковский О. И.] Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. 1839. Т. 34. Отд. III. С. 64. Другие замечательные примеры газетных отзывов о дагерротипе 1840-х гг. см. в книге: Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Альянс, 2009. С. 6–45.

В этой логике «дагерротипирование» действительности может сослужить добрую службу историку, который не побрезговал бы подробностями и многочисленными фактами в попытке создать объемную картину прошлого: «По нашему мнению, нет лучшего средства получить точное понятие о духе и привычках наших предков, как прислушиваясь к скромным голосам, которые посредством периодического печатания из столетия в столетие рассказывают вам о потребностях и модах, о занятиях, забавах, об общих идеях в частных стремлениях каждой эпохи. Встречая в собраниях старинных журналов эти наивные объявления, так и кажется, <...> что перед нами, как в движущейся панораме, проходят люди и обычаи, схваченные дагерротипом; и что мы посвящены в тысячи подробностей, которые пренебрежены историками, обязанными обобщать факты, но которые тем не менее образуют основу и самое существо истории цивилизации» («Современник») ⁴⁶³.

В дагерротипных изображениях часто отмечается 2) *отсутствие воображения, способности к прозрению скрытого и к творческому преобразению действительности*: «...на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри того человека, и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека» (В. Г. Белинский) ⁴⁶⁴; «Но фотография бедна в сравнении с природою, которой жизни она не передает, а картины достойны самой природы потому, что вносят в нее новую стихию жизни и, так сказать, новую жизнь» (А. С. Хомяков) ⁴⁶⁵ — или 3) *фокусировка на одной внешней стороне предметов, без проникновения внутрь явления, к его сути*. Одним из наиболее важных свидетельств является статья А. Д. Галахова о комедии Островского «Бедная невеста» (1852), где талант Островского определяется как «дагерротипный, копирующий». Герои пьесы, по мнению критика, ведут себя как в жизни и изъясняются обыденным языком повседневности, что является «плодом прилежной наблюдательности и кропотливого записывания», существенно затрудняя восприятие внутренней сущности того или иного персонажа или сценического события ⁴⁶⁶.

Следствием фокусировки на внешнем может называться 4) *«мертвенная», «математическая» верность действительности*: «Самая математическая верность, с какою может быть изображено лицо, — эта мертвая точность подробностей, — недостаточна для

⁴⁶³ [Без подписи.] История Англии, рассказанная по газетным объявлениям // Современник. 1855. № 12. Отд. V. С. 142.

⁴⁶⁴ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6. С. 526–527.

⁴⁶⁵ Хомяков А. С. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Университетская типография, 1900. Т. 3. С. 121.

⁴⁶⁶ Галахов А. Д. «Бедная невеста», комедия А. Островского // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 249.

портрета, для которого нужны выражение и жизнь, а они могут быть прочувствованы и переданы одною одушевляющею силою дарования и мысли: на это нет машин. Дагерротипом нельзя заменить другие, недоступные для него, условия художественные. Далека от нас мысль унижать прекрасное открытие; но его рисунки ясно доказали, что талант пишет картины лучше, чем солнечный луч. Как бы хорошо было, если б, основываясь на том, что действительно составляет удивительное свойство открытия, — точность отражения, — применили его к съемке ситуаций» (Н. В. Кукольник)⁴⁶⁷.

Приведем и другой выразительный пример, из Н. Г. Чернышевского: «Что касается портретов, сходных до отвратительности, это надобно понимать так: всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника; портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен; а когда мелочные подробности лица переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным?»⁴⁶⁸. Именно поэтому, как шутливо замечает фельетонист из «Отечественных записок», любая «женщина согласится лучше просидеть три часа перед услужливым живописцем, чем позволить испортить свое личико дагерротипу в 20 секунд»⁴⁶⁹.

Знаменитая характеристика художественной манеры Н. В. Успенского, чьи произведения создают впечатление работы фотографической машины, содержит указание и на другую черту дагерротипа: 5) *отсутствие отбора материала, изображение «случайных и совершенно не относящихся до характеристики» явлений*: «...все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как есть. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине или, лучше сказать, в идее этой картины. Г-н Успенский об этом мало заботится. Ему, например, хотелось бы изобразить в своей фотографии рынок и дать нам понятие о рынке. Но если б на этот рынок в это мгновение опустился воздушный шар (что может когда-нибудь случиться), то г-н Успенский снял бы и это случайное и совершенно не относящееся до характеристики рынка явление» (Ф. М. Достоевский)⁴⁷⁰. Напомним, что именно эта черта дагерротипного изображения упоминается в уже цитировавшейся нами характеристике фельетона: «Фельетон — настоящий воплощенный дагерротип: в нем все отражается, от него нет

⁴⁶⁷ [Без подписи.] Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. № 2, 15 янв.

⁴⁶⁸ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 2. С. 80.

⁴⁶⁹ [Без подписи.] Разные известия // Отечественные записки. 1842. № 8. Отд. VIII. С. 107.

⁴⁷⁰ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1979. Т. 19. С. 180.

спасенья; он ходит в виде трех мелко испещренных столбцов и пожирает все, что ему только попадет на глаза» («Литературная газета») ⁴⁷¹.

Наконец, приведем пример представления о наиболее характерном для дагерротипа предмете изображения; так, нередко в качестве такового называется б) *обыденная, ничем не примечательная повседневность*: «...наши беллетристы, взяв за образец повесть Гоголя, также низводили ее часто до дагерротипической, бездельной копировки обыденных явлений общественной жизни» (С. С. Дудышкин) ⁴⁷².

С языковым выражением метафорических рассуждений о литературном «дагерротипизме» сближается риторическое оформление полемики о «псевдореализме», развернувшейся между журналами «Отечественные записки» и «Современник» в конце 1840-х — начале 1850-х гг. и позволяющей особенно четко выявить предмет конфликта, который был напрямую связан с принципиальным различием эстетических принципов и конкретных практик, принятых этими изданиями. На примере полемики о «псевдореализме» мы постараемся показать, насколько проницаемы границы между понятиями, которые используют литературные критики, участвовавшие в этой дискуссии. Несмотря на то что период споров о «псевдореализме» в литературе был недолгим и занял не более пяти лет ⁴⁷³, за это время критиками был сделан ряд важных заявлений по вопросу об отношении искусства к действительности.

Хорошо известно, что в последний год жизни В. Г. Белинский остался в «идейной изоляции»: писатели его круга (не только литераторы из «Отечественных записок», оставленных Белинским в 1846 г., но и сотрудники журнала «Современник», где он работал в последний, весьма недолгий, период) не находили возможным разделять новые убеждения критика, ставили под сомнение его излюбленные идеи и понятия ⁴⁷⁴. Несогласие со взглядами позднего

⁴⁷¹ [Без подписи.] Смесь // Литературная газета. 1845. № 5, 1 фев. Первым обратил внимание на этот источник А. Г. Цейтлин (*Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. М.: Наука, 1965. С. 109).

⁴⁷² *Дудышкин С. С.* О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее и доброе слово в ее защиту // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 539.

⁴⁷³ Впервые это понятие появляется в статье главного участника полемики П. В. Анненкова «Заметки о русской литературе 1848 года», а уже в 1854 г. он пишет об упадке «псевдореального» направления (*Анненков П. В.* Критические очерки. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 89).

⁴⁷⁴ *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 292–294; *Богданова О. А.* Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М.: Наследие, 1997. С. 9–36; *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов: [Дис. ... д-ра философии / Тартуский университет]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 82–89.

Белинского, — по всей видимости, одна из немногих черт, объединявших два журнала. Различий же между ними было гораздо больше — после смерти Белинского противоречия, которые, несомненно, существовали и до этого, лишь углубились и, более того, стали открыто декларироваться. При этом обе группировки писателей воспринимались современниками как продолжатели идей Белинского и традиций «натуральной школы», а потому назывались общим словом «натуралисты»⁴⁷⁵, что вызывало возражения у обеих противостоящих друг другу партий. Так, А. В. Дружинин, сотрудник «Современника», в 1849 г. писал: «Сколько помню, эти два журнала никогда не составляли одного целого, а были двумя разными целыми, и потому если бы и быть расколу, то в каждом порознь, а не между обоими»⁴⁷⁶.

Именно Дружинин, наряду с Анненковым, который разделил с ним место главного критика «Современника», освободившееся после смерти Белинского, и начали спор, обвинив группу молодых писателей «Отечественных записок» — Ф. М. и М. М. Достоевских, Я. П. Буткова и других — в том, что их произведения не имеют отношения к истинному реализму, иными словами, могут быть названы «псевдореальными».

Под «псевдореализмом» («сентиментальным натурализмом») обычно понимается сентиментально-фантастическое направление в литературе, представители которого, опираясь на доктрину сенсуализма, выдвинутую Людвигом Фейербахом, стремились изображать объект изнутри, а не извне, глазами рационального наблюдателя, производящего тщательный отбор материала, к чему призывали Белинский и считавший себя его прямым последователем Анненков⁴⁷⁷.

Как пишет А. В. Вдовин, для центрального участника полемики Анненкова, как и для Белинского, по Г. Гегелю, прекрасное в искусстве — художественное — противопоставлено прекрасному в природе, которую художник должен «окультурить», творчески переработать в своем сознании. Простое списывание с природы, то есть изображение «фантастического»,

⁴⁷⁵ См.: «Между петербургскими натуралистами произошел раскол. Вот уже как “Современник” отзывается об “Отечественных записках”: “Мы начнем, говорит он в своем обозрении прошлого года, с “Отечественных записок”, где образовался круг молодых писателей, создавший уже довольно давно какой-то сентиментально-фантастический род повествования...”. Ожидаем теперь, как “Отечественные записки” назовут род, созданный пожилыми писателями “Современника”: материально-трагический? Да здравствует русская словесность! (*Без подписи.*) Журнальные заметки // Москвитянин. 1849. № 2. Отд. VI. С. 55–56).

⁴⁷⁶ Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 48.

⁴⁷⁷ См.: Вдовин А. В. Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов: [Дис. ... д-ра философии / Тартуский университет]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. С. 82–89; Виноградов В. В. Тургенев и школа молодого Достоевского (Конец 40-х годов XIX века) // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М.: Наука, 2003. С. 99–105.

«больного», «причудливого» — а значит, исключительного, нетипического, не восходящего к обобщенному идеалу — недостаточно⁴⁷⁸.

Заявления аналогичного содержания — хотя и не используя понятие «псевдореализм» — делает на страницах фельетона «Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике» и Дружинин. Упрекая современных ему литераторов в склонности к «тесному гулянию по микроскопическим уголкам общества», к «выворачиванию своей души наизнанку», он называет подобную манеру следствием «ложно понятой художественности»⁴⁷⁹ и тем самым, в сущности, дублирует мысли Анненкова по тому же вопросу.

В свою очередь, В. Н. Майков, ведущий критик в «Отечественных записках» и главный защитник писателей-«псевдореалистов», понимал художественность иначе. Для него это понятие означало проявление гармоничной человеческой природы. Признавая естественность в качестве основы изящного, Майков провозглашал свободу в изображении действительности⁴⁸⁰. Об этом же рассуждал и А. Н. Плещеев, который, будучи членом круга «Отечественных записок» и близким приятелем Ф. Достоевского, также причислялся Анненковым к «псевдореалистам»; Плещеев назвал «Современник» средоточием «людей, уничтожающих художественность, приносящих эстетические начала в жертву произвольным теориям»⁴⁸¹.

В программной статье «Заметки о русской литературе 1848 года» Анненков упрекает современных ему литераторов в том, что они в своих произведениях повторяют одни и те же типы, заменяя творческий процесс бездумной механической работой. Анализируя повести и рассказы Ф. Достоевского («Слабое сердце», «Отставной», «Честный вор»), М. Достоевского («Господин Светелкин»), Буткова («Невский проспект», «Темный человек») (все они публиковались на страницах «Отечественных записок» на протяжении 1848 г.), он пишет следующее: «Мы заметили, например, что добрая часть повестей в этом духе открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни — и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. <...> Неисчерпаемый источник всех неожиданных и поучительных рассказов — душа человека определена здесь заранее и притом по одному образцу, словно столб большой дороги. Самый талант в писателе делается не нужен <...>».

⁴⁷⁸ См.: Анненков П. В. Критические очерки. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 44–45.

⁴⁷⁹ Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 108.

⁴⁸⁰ Об этом, в частности, в статье «Стихотворения Кольцова» 1846 г. (Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1985. С. 74).

⁴⁸¹ [Плещеев А. Н.] Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. № 181, 15 авг.

Можно сбить рассказ, как фабрикуется карета из готовых частей, и потом навести на составные его принадлежности лак мыслей и заметок, более или менее произвольных»⁴⁸².

По мнению критика, в подобных произведениях отсутствие психологического развития характеров и вообще сколько-нибудь оригинальной мысли компенсируется сводом подробностей из жизни героя, а следовательно, одной из характерных черт «псевдореального» направления становится страсть к механическому перечислению подробностей. В качестве примера Анненков приводит цитату из повести Буткова «Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева». В этом отрывке описывается «человек», наемный слуга, который является к главному герою Залетаеву устраиваться на службу: «Из-под длинной чуйки, совершенно закутывавшей человеческую фигуру, выглядывали сапоги <...>; один сапог скромный, без всякого внешнего блеска, был однако ж сапог существенный, из прочного, первообразного типа сапогов выростковых; он стоял с твердостью и достоинством на своем каблуке и только резким скрипом проявлял свой жесткий, так сказать, спартанский характер; другой сапог, по-видимому, случайно, по прихоти рока, стал товарищем первого. Он был щегольский, лакированный сапог, блистал как зеркало, но имел значительные трещины и шлепал подозрительно, из чего и следовало, что он — просто бесхарактерный промотавшийся франтик, покамест блещущий остатком «блеска светскости», но уж уничтоженный, доведенный до товарищества с простым выростковым сапогом»⁴⁸³.

Анненков комментирует этот отрывок следующим образом: «Нельзя кончить этого отступления, не упомянув еще о страсти к подробностям, на которой, собственно, и зиждутся все требования псевдореализма на основательность и значение. Мы видели из одного примера (описания сапогов), до чего может дойти это разложение вещей, этот анализ бесконечно малых, и могли бы привести множество других. <...> чем более станете вы увеличивать списки принадлежностей, тем досаднее становится впечатление, и тут уже никакой юмор не поможет»⁴⁸⁴. Здесь Анненков почти буквально воспроизводит риторическое клише о «дагерротипизме», или механическом копировании действительности. Критик использует при этом математические термины («разложение», «анализ бесконечно малых»), указывая на «математическую точность» описаний в произведениях «псевдореалистов».

В следующей после длительного перерыва программной статье «Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году», посвященной разбору произведений Д. В. Григоровича, А. А. Потехина, А. Ф. Писемского и М. В. Авдеева, Анненков дает следующую характеристику сельской идиллии (рассказам из жизни простонародья) — направлению словесности, которое

⁴⁸² Анненков П. В. Критические очерки. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 41.

⁴⁸³ Бутков Я. П. Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1967. С. 313.

⁴⁸⁴ Анненков П. В. Критические очерки. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 41–42.

критик называет господствующим в современной ему литературе: «Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдореализмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не подпадает прямо глазу»⁴⁸⁵. Расцвет жанра идиллии Анненков связывает с «недоумением, в котором очутились писатели после явной несостоятельности предшествующего направления», т. е. направления «псевдореального», которое, по словам Анненкова, переживает в последние четыре года (1850–1853) упадок⁴⁸⁶. В этой статье критик призывает отличать «правильно понятую» идеализацию от современной идиллии, которая часто граничит с выдумкой, фантазией, являющейся следствием непонимания того, как устроена реальная действительность.

В том же 1854 г. пишет об идеализации критик «Отечественных записок» С. С. Дудышкин, который понимал художественность иначе, чем Майков: «Идеальный! У нас это слово получило совершенно превратный смысл в последнее время. Сказать о чем-нибудь “идеальный” значит то же, что сказать несбыточный. В этом виновато направление литературы, дагерротипически верное мелким случаям жизни, без всякой мысли»⁴⁸⁷. Дудышкин необязательно имеет в виду произведения «псевдореальные», скорее он рассуждает о поздней «натуральной школе» в целом (подразумевая и авторов «Современника»); в ее традициях, по его мнению, создаются произведения, оспаривающие мысль о том, что рассказы на бытовые темы могут содержать идеализацию. Для нас важнее, что Дудышкин так же, как и Анненков, противопоставляет друг другу идеализацию и описывание внешнего, случайного, при этом обращаясь к сравнению с дагерротипом.

Чтобы соотнесенность понятий «псевдореализм» и «дагерротипизм» стала очевиднее, приведем еще одну более позднюю цитату из статьи Анненкова, посвященной роману Писемского «Тысяча душ» (1859); здесь критик прямо связывает «страсть к подробностям»⁴⁸⁸ с принципом работы дагерротипного аппарата: «...в описаниях сколько страниц, не оставляющих воображению почти никакого дела, так с первого разу рисуют они предметы во всей их неотъемлемой целостности, и притом не с помощью дагерротипного перечисления и свода подробностей, а с помощью двух-трех крупных черт, схваченных, так сказать, на лету»⁴⁸⁹.

⁴⁸⁵ Там же. С. 89.

⁴⁸⁶ Там же. С. 88.

⁴⁸⁷ Дудышкин С. С. Журналистика // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 401.

⁴⁸⁸ Анненков П. В. Критические очерки. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. С. 41.

⁴⁸⁹ Там же. С. 182.

Таким образом, суть упреков Анненкова сентиментально-фантастическому направлению сводилась, в частности, к традиционным обвинениям в «дагерротипизме». Однако Анненков был не единственным, кто выстраивал рассуждения о «псевдореализме» подобным образом. Так, Дружинин, высказываясь о «псевдореализме» в фельетоне Иногородного Подписчика, тоже прибегает к оборотам и конструкциям, обычно использовавшимся при обвинениях того или иного писателя в дагерротипировании действительности: «Беллетристы начали более и более прорываться в область живописи, исписывать целые страницы изображениями петербургского осеннего вечера или описанием личности какого-нибудь господина с фиолетовым носом. И это многословие, эти однообразные картины не оживлялись ни одной бойкой выходкой, ни одной оригинальной идеей»⁴⁹⁰.

Рассуждения подобного рода мы встречаем не только у сотрудников «Современника». Например, о школе молодого Достоевского высказывается А. А. Григорьев. В статье «Русская изящная литература в 1852 году» он упрекает «сентиментальных натуралистов» (или, по Анненкову, «псевдореалистов») за «натуральность, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от явлений типических и необходимых»⁴⁹¹. В произведениях писателей этой школы критик обнаруживает «смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности, напряжения с бессильем»⁴⁹².

Объектом внимания Григорьева в одной из статей вновь становятся сапоги из повести Буткова «Невский проспект», превратившиеся в критике в своего рода символ бездарности: «...мы не напоминаем этих странных, чудовищных снов г. Буткова и иных, у которых, наконец, сапоги получают физиономию и являются фантастическими существами, которых юмор вдается в описание зловонных углов, и главное, что всего хуже, которые всякую микроскопическую претензию микроскопической личности возводят на степень права»⁴⁹³.

Это наводит нас на предположение о том, что реакция Анненкова на прозу Буткова обусловлена, в частности, тем, что к концу 1840-х гг. в критике сложилась традиция характеризовать талант этого литератора как «дагерротипический». По всей видимости, первым применил это определение к прозе Буткова Белинский — в рецензии на первый сборник писателя «Петербургские вершины» (1846): «По нашему мнению, у г. Буткова нет таланта для романа и повести, и он очень хорошо делает, оставаясь всегда в пределах им же созданного особенного

⁴⁹⁰ Дружинин А. В. Собр. соч.: В 8 т. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. С. 106.

⁴⁹¹ Григорьев А. А. Литературная критика. М.: Художественная литература, 1967. С. 52.

⁴⁹² Там же. С. 53.

⁴⁹³ Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году. Статья вторая // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 193.

рода дагерротипических рассказов и очерков. Это не творчество, не поэзия, но в этом есть свое творчество, своя поэзия. Рассказы и очерки г. Буткова относятся к роману и повести, как статистика к истории, как действительность к поэзии»⁴⁹⁴.

Подобным образом пишет о повести Буткова «Хорошее место» Майков: «Достоинство повести — чисто дагерротипическое, и описание мытарств, сквозь которые пробивал себе дорогу Терентий Якимович, занимательно, как глава из отличной статистики. Ум и наблюдательность г. Буткова даже заставляют забывать неудачные попытки его на гигантскую задачу — очеловечить, иными словами, художественно изобразить подлеца»⁴⁹⁵.

Уже в начале 1850-х гг. «дагерротипизм» и «псевдореализм», по всей видимости, настолько прочно ассоциировались друг с другом, что могли представляться одним и тем же литературным фактом. Так, Е. Н. Эдельсон, критически относившийся к «натуральной школе», в одном из обзоров «Отечественных записок» за 1852 г. упрекал Буткова и Ф. Достоевского за «дагерротипизм»: «Дагерротипность, как уже показывает само происхождение этого слова, есть чисто внешнее и противохудожественное списывание действительности со всею ее грязью и мелочностью. Известно всем и каждому, что этот род произведений введен был в нашу литературу “Отечественными записками”, за что они и были порицаемы в свое время и теперь порицаются весьма многими»⁴⁹⁶.

Эдельсон отмечает при этом, что время расцвета «школы дагерротипности» прошло: «...в последнее время “Отечественные записки” уже почти не помещают таких произведений, как рассказы г-на Буткова», изобилующие «описанием различных петербургских гарниров, грязных трактиров, добывания рублей и т. д.»⁴⁹⁷. Это означает, что молодая партия «Отечественных записок», представляющая сентиментально-фантастическое направление в литературе, в сознании некоторых участников литературного сообщества несла ответственность и за появление «дагерротипной» манеры письма.

Однако сами писатели-«псевдореалисты» и их защитник теоретик Майков неоднократно резко выступали против «дагерротипизма» в литературе и отказывались себя с ним ассоциировать. Так, в статье «Стихотворения Кольцова» (1846) Майков пишет: «Для кописта существуют одни бездушные формы жизни; между им и предметом, который он дагерротипирует, нет той тесной, органической связи, которая не позволяла бы ему оставаться к нему равнодушным и не побуждала бы его к изображениям, исполненным любви и негодования. Потому-то и черты, которыми думает он обрисовать какую-нибудь действительность, никак не

⁴⁹⁴ *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10. С. 39.

⁴⁹⁵ *Майков В. Н.* Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1985. С. 258.

⁴⁹⁶ [*Эдельсон Е. Н.*] Журналистика // Москвитянин. 1852. № 21. Отд. V. С. 14.

⁴⁹⁷ Там же.

сливаются в организм, в целое, от которого нечего было бы отнять и к которому ничего не хотелось бы прибавить...»⁴⁹⁸.

«Псевдореалист» Плещеев призывает современных ему писателей не довольствоваться «дагерротипизмом», а заглядывать «во внутренний мир своих героев», исследуя анатомию и психологию человеческой души⁴⁹⁹, в результате чего должен быть установлен точный диагноз болезни, которая является следствием тлетворного воздействия обстоятельств.

Как кажется, Анненков, Дружинин и Григорьев были весьма точны в определении главной отличительной черты «псевдореалистических» рассказов и повестей, печатавшихся в «Отечественных записках» на протяжении 1848 г.: эта проза действительно изобилует всевозможными подробностями и тщательно выписанными деталями, повторами на уровне композиции текста, а также многосоставными синтаксическими конструкциями — во всяком случае об этом свидетельствуют выбираемые критиками примеры, число которых мы могли бы, задавшись такой целью, многократно увеличить. Хотя некритическое использование языка метафор вслед за литераторами едва ли оправданно методологически, само возникновение этих метафор неслучайно и указывает на важные особенности восприятия художественного текста в рассматриваемую нами эпоху. Пользуясь замечательным выражением Козеллека, мы могли бы сказать, что «весь язык источников изучаемого периода представляет собой одну большую метафору той истории, которую хочет познать историк»⁵⁰⁰.

Удивительное следствие подобной детализированности — высокая степень «прозрачности» персонажного сознания, чаще достигаемая средствами внутреннего монолога. Писатели-«псевдореалисты», не прибегая (не умея прибегнуть?) к психологизации, дают доступ к внутреннему состоянию героя через внешнее его окружение, как бы доступное взгляду дагерротипа. Такой «дагерротип» прозревает не природу вещей, не истинный их смысл, а социальный или практический смысл происходящего. Ограничимся здесь небольшим примером из повести М. М. Достоевского «Дочка»: «Все <...> было расставлено на столе с соблюдением самой строгой симметрии и с необыкновенным расчетом. Так, например, на том месте, где на скатерти была дырочка, поставлен был графин, а утка стояла на небольшом пятнышке в пятак, так что постороннему человек и в голову бы не пришло подозревать скатерть в пятне и дырочке»⁵⁰¹. Отмечая характерную для «псевдореалистических» текстов перегруженность описательно-бытовым элементом, мы обнаруживаем вместе с тем, что повествователь разделяет

⁴⁹⁸ Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1985. С. 107–108.

⁴⁹⁹ [Плещеев А. Н.] Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. № 10, 15 янв.

⁵⁰⁰ Козеллек Р. Введение // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 24.

⁵⁰¹ Достоевский М. М. Дочка // Отечественные записки. 1848. № 8. Отд. I. С. 239.

с героем знание о дырочках и пятнах на скатерти, о которых не может быть известно постороннему человеку. Выбор такой точки зрения позволяет Достоевскому — как и писателям его круга — «солидаризироваться» со своими персонажами, показать свое знакомство с их бытом и сделать его более близким для читателей⁵⁰². Думается, что это реализация той установки, о которой писал Ф. Достоевский: «...я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду не в глубину, а разбирая по атомам, отыскиваю целое»⁵⁰³.

Эту установку на сочувствие и событие с персонажем, лежащую в основе «псевдореалистической» программы, можно соотнести с программой «Отечественных записок» конца 1840-х гг. в целом: проза «псевдореалистов» получила теоретическое обоснование в статьях В. Н. Майкова, ведущего в 1846 г. раздел критики в журнале. Если Анненков противопоставлял искусство природе и полагал, что последнюю художник должен «окультурить», творчески переработать в своем сознании, то Майков считал, что истинная художественность кроется непосредственно в неискаженной человеческой природе и ее необходимо изображать такой, какая она есть, со всеми ее несовершенствами⁵⁰⁴. Теорию Майкова (он, в свою очередь, опирался на работы Фейербаха) горячо поддерживал, например, «псевдореалист» Плещеев, который назвал «Современник» средоточием «людей, уничтожающих художественность, приносящих эстетические начала в жертву произвольным теориям» и противопоставил сотрудникам этого журнала Майкова как критика, которого «ждет теперь наше общество и в котором бы соединялись основательность, эрудиция и художественный такт»⁵⁰⁵.

Можно полагать, таким образом, что многие принципы прозы «Отечественных записок» конца 1840-х гг., пронизательно отмеченные критикой, были мотивированы не слабым умением писать, а стремлением писать *по-другому*, в «дагерротипной» манере. Согласно теории «археологии знания», предложенной Мишелем Фуко⁵⁰⁶, на рубеже XVIII и XIX вв. происходит смена эпистемологической парадигмы, в результате чего осуществляется постепенный переход от дескриптивного описания (репрезентации) к классификации — аналитическому описанию предмета, закрепляющему его место в мире. Разные случаи каталогизирования вещного мира в

⁵⁰² Поэтому, на наш взгляд, требует уточнения утверждение В. С. Нечаевой, которая определяет тон повествователя в произведениях «сентиментального натурализма» как «тон постороннего юмористически настроенного наблюдателя», который «готов с одинаковым вниманием и безразличием выписать и случайные детали внешней обстановки действия, и решающий поступок героя» (Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. С. 251).

⁵⁰³ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 118.

⁵⁰⁴ Майков В. Н. Литературная критика. Л.: Художественная литература, 1985. С. 74.

⁵⁰⁵ [Плещеев А. Н.] Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. № 181, 15 авг.

⁵⁰⁶ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. 488 с.

опосредовано восприятие литературного произведения и действительности, — о емкой метафоре, формуле или слове-сигнале, которые маркируют позицию автора по тому или иному вопросу и таким образом позволяют сократить промежуточные ходы мысли⁵¹⁰.

Особенность журнальных споров середины XIX в., таким образом, заключается в том, что они велись не только на языке философии, идет ли речь о немецкой классической метафизике, антропологических концепциях или о философии сенсуализма, — одним из важнейших языков, владение которым было условием полноценного участия в литературной полемике, являлся язык визуальной культуры.

Фельетон, несомненно, был частью этой культуры. Об этом свидетельствуют многочисленные сравнения фельетона с разного рода изображениями (ср.: «Талантливый художник наш В. Ф. Тимм, прибывший недавно из Севастополя, привез оттуда, говорят, очень много замечательных рисунков и портретов. Его “Русский художественный листок” и красноречивее, и уж разумеется изящнее всех фельетонов передает образованной публике все современное»⁵¹¹). Важнее, однако, что на декларативном уровне фельетон предлагал осуществлять наблюдение за окружающей действительностью, визуальную регистрацию ее явлений; на уровне дискурсивном — согласовывать язык описания с природой изображаемого явления; на уровне идеологии — в поиске истины руководствоваться тем, что можно засвидетельствовать собственными глазами.

⁵¹⁰ Подробнее об этом в связи с формированием эстетических канонов «натуральной» школы см.: *Leblanc Ronald D. Teniers, Flemish Art, and the Natural School Debate. Slavic Review. 1991. № 50 (3). P. 576–589.*

⁵¹¹ [Без подписи.] Внутренние известия // Современник. 1855. № 5. Отд. V. С. 145.

Заключение

Фельетон есть хорошая вещь⁵¹².

А. В. Дружинин

Подходя к завершению своей журналистской карьеры, один из главных героев нашей работы И. И. Панаев с некоторой горечью писал: «Нельзя винить бедные фельетоны <...> за их пустоту, ничтожность и пошлость. Фельетонисты отражают жизнь известного класса людей, ограниченный маленький мирок, в котором они вращаются и который кажется им целым миром... Когда узкие пределы современной жизни расширятся; когда из своих привилегированных кружков мы, избранные, выйдем на свежий и вольный воздух и убедимся, что прекрасный Божий мир создан не для нас одних <...>, тогда только поймем всю смешную мелочность и суету нашей узенькой теперешней жизни, или, вернее сказать, поймут это наши потомки, а мы, только что предчувствующие это будущее, останемся поневоле летописцами пошлостей нашей современной узенькой среды»⁵¹³.

Такое ощущение фельетониста, вошедшего в литературу в 1840-е гг. и спустя двадцать лет обнаружившего себя в мировоззренческой и профессиональной изоляции, весьма симптоматично: свидетельствуя о естественной смене литературных поколений, оно вместе с тем демонстрирует, как сильно изменился фельетон за без малого три десятилетия со времени своего широкого распространения. В начале 1860-х гг. границы «узенького» сословного мира, изображавшегося в фельетонах, должны были пошатнуться — если не рухнуть совсем. Со сменой формата и частотности выхода периодических изданий фельетону в прежнем смысле слова буквально *не оставалось места*. Авторам, продолжающим обращаться к этому жанру, нужно было радикально пересмотреть его.

За рамками нашего исследования осталось множество фельетонов — в том числе таких авторов «первого» ряда, как И. А. Гончаров или Ф. М. Достоевский, — текстов, содержащих элементы фельетонного дискурса, случаев обращения к фельетонной «оптике», понятий, близких «фельетону» по значению и особенностям употребления. История фельетона, как и история любого комплексного явления, не может быть сведена к целостному, непротиворечивому нарративу. Вместе с тем, надеемся, нам удалось проблематизировать этот жанр и указать на наличие у него особой идеологии: транслируя точку зрения субъекта повествования, он способствует становлению независимости фельетониста и литератора в целом и позволяет

⁵¹² [Дружинин А. В.] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1850. № 2. Отд. VI. С. 1.

⁵¹³ [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 7. Отд. II. С. 112.

литературе и журналистике приобщиться к социально-историческому контексту, воспринимаемому в личном опыте пишущего; история развития фельетона демонстрирует характерное для представителей рассматриваемой эпохи устремление к расширению визуального опыта и приоритизации уникального способа видения. Как кажется, именно это и был тот предложенный фельетоном формально-эстетический отклик на ситуацию стремительного развития прессы и литературы 1840–1860-х гг., — точнее, предложен он был не столько отдельными фельетонами, сколько широким распространением текстов этого жанра.

Парадоксальным образом мы в нашей работе мало касались содержания фельетонов — хотя и стремились описать это содержание в одноименной главе, анализируя корпус фельетонов Нового Поэта, или в разделах работы, посвященных отдельным фельетонным текстам (например, «Астраханским письмам» Н. В. Кукольника). Фельетон невозможно анализировать как повесть или роман: к нему слабо применимы такие традиционные элементы анализа, как, например, «художественный образ», «композиция» или «авторский замысел». Фельетон существует, пока его пишут и читают; в этом смысле он есть крайнее выражение идеи литературы как опыта, в равной степени относящегося до писателя и читателя. Ориентация на модель содружества между разными участниками литературного процесса, как мы надеялись показать, заметна и у Н. А. Добролюбова, предпочитающего роли авторитетного критика позицию самоироничного повествователя, который предлагает свое мнение образованной публике, и у В. А. Слепцова, совместно с читателями стремящегося выработать правила обращения с действительностью, и у авторов, «дагерротипирующих» ее в попытке уравнять свой опыт с опытом читательским. Фельетон в каждом из названных случаев оказывается как бы «неподалеку»: фельетонный модус служит моделью или даже повествовательной формой такого рода отношений, а само слово «фельетон», например, — ругательством или просто формулой, называющими их.

Траектория развития фельетона совпала с вектором, избранным авторами фикциональной прозы — в первую очередь романной. Как демонстрирует Х. Уайт, особую нарративную технику избирает Л. Н. Толстой для конструирования истории в романе «Война и мир», складывающейся из разрозненных впечатлений героев, которых воображение автора помещает в ту или иную историческую ситуацию. Логическая (телеологическая) схема развития сюжета отвергается Толстым в пользу перформативной деятельности повествователя, объединяющего собой слабо связанные элементы романного повествования⁵¹⁴. Подобным образом Уайт описывает историческое воображаемое модерного романа, работающего с изменчивой и не поддающейся однозначной интерпретации современностью: историческая наука с ее установкой на строгую

⁵¹⁴ Уайт Х. Против исторического реализма: читая «Войну и мир» // Новое литературное обозрение. 2024. № 2 (186). С. 49–66.

объективность больше не может претендовать на роль *magistra vitae* и уступает ее роману, которому доступно использование вымысла в описании исторических событий, отступление от строгой хронологии и т. п.⁵¹⁵ Наблюдения Уайта использует в анализе нарративной поэтики «Былого и дум» А. Корчинский. Книга А. И. Герцена описывается исследователем как особым образом организованная динамическая нарративная структура, открытая встречной читательской активности и предлагающая образ нового субъекта истории⁵¹⁶. Выявление предпосылок и траекторий развития прозы, вовлекающей читателя в формирование смысла, — на этот раз вне жанровой логики — представляется нам одним из наиболее продуктивных направлений будущего исследования.

⁵¹⁵ Уайт Х. Практическое прошлое. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 192 с.

⁵¹⁶ Корчинский А. «Былое и думы» А. И. Герцена: перформанс истории и диалектика не-отрицания // Новое литературное обозрение. 2024. № 2 (186). С. 67–82.

Список литературы

Печатные источники

- 1) [Авдеев М. В.] Письма «пустого человека» в провинцию о петербургской жизни // Современник. 1852. № 12. Отд. VI. С. 257–267.
- 2) [Алмазов Б. Н.] Стихотворения Эраста Благодрава // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 156–177.
- 3) Анненков П. В. Критические очерки / Сост., подгот. текста, вступ. статья и примеч. И. Н. Сухих. СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 2000. 416 с.
- 4) Антонович М. А. Избранные статьи. Философия. Критика. Полемика / Под ред. В. Е. Евгеньева-Максимова. Л.: Художественная литература, 1938. 584 с.
- 5) Антонович М. А. Предисловие // Новейшее образование, его истинные цели и требования: Сборник статей, в защиту научного воспитания проф-в Тиндаля, Даубени и др. / Сост. Э. Юманс. СПб.: Русская книжная торговля, 1867. С. I–XXVIII.
- 6) [Без подписи.] 1844-й театральный год // Репертуар и пантеон: театральное обозрение. 1845. Т. X. Кн. 4. С. 241–259.
- 7) [Без подписи.] Беллетристика // Русская мысль. 1889. Кн. 4. С. 133–148.
- 8) [Без подписи.] Внутренние известия // Современник. 1855. № 5. Отд. V. С. 130–146.
- 9) [Без подписи.] Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 8. Отд. IV. С. 89–124.
- 10) [Без подписи.] Журналистика // Пантеон. 1854. Т. XVII. Кн. 10. Отд. IV. С. 1–22.
- 11) [Без подписи.] Журнальные заметки // Москвитянин. 1849. № 2. Отд. VI. С. 55–60.
- 12) [Без подписи.] История Англии, рассказанная по газетным объявлениям // Современник. 1855. № 12. Отд. V. С. 142–169.
- 13) [Без подписи.] Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. № 199, 1 сент.
- 14) [Без подписи.] Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. № 2, 15 янв.
- 15) [Без подписи.] Петербургские письма // Литературная газета. 1847. № 24, 12 июня.
- 16) [Без подписи.] Разные известия // Отечественные записки. 1842. № 8. Отд. VIII. С. 100–112.
- 17) [Без подписи.] [Рец. на:] Женская правда, или Еще несколько советов молодым мужчинам. <...> СПб., 1849 // Современник. 1849. № 8. Отд. III. С. 45–48.
- 18) [Без подписи.] Смесь // Литературная газета. 1831. № 32.
- 19) [Без подписи.] Смесь // Литературная газета. 1845. № 5, 1 фев.
- 20) Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. / Под ред. Н. Ф. Бельчикова и др. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 4: Статьи и рецензии. 1840–1841. 675 с.; М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5: Статьи и рецензии. 1841–1844. 863 с.;

- М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 6: Статьи и рецензии. 1842–1843. 799 с.;
- М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 8: Статьи и рецензии. 1843–1845. 728 с.;
- М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 9: Статьи и рецензии. 1845–1846. 804 с.;
- М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 10: Статьи и рецензии. 1846–1848. 474 с.;
- М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 11: Письма. 1829–1840. 718 с.
- 21) «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. 816 с.
- 22) [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 142, 27 июня.
- 23) [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. № 164, 25 июля.
- 24) [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1843. № 256, 13 нояб.
- 25) [Булгарин Ф. В.] Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1844. № 39, 19 фев.
- 26) [Булгарин Ф. В.] Tutti frutti (Письмо Ф. Б. к Н. И. Гречу, за границу) // Северная пчела. 1843. № 132–134, 150, 151.
- 27) *Бурдин Ф. А.* Воспоминания артиста об императоре Николае Павловиче // Исторический вестник. 1886. № 1. С. 144–153.
- 28) *Бутков Я. П.* Повести и рассказы / Вступ. статья и примеч. Б. С. Мейлаха. М.: Художественная литература, 1967. 400 с.
- 29) Василий Слепцов. Неизвестные страницы / [Ред. С. А. Макашин; вступ. статья К. И. Чуковского]. М.: Изд-во АН СССР, 1963. (Серия «Литературное наследство»; т. 71). 547 с.
- 30) *Вельтман А. Ф.* Картины света: Энциклопедический живописный альманах на 1836 г.: В 2 ч. М.: В тип. С. Селивановского, 1837. Ч. 2. 452 стб.
- 31) *Водовозова Е. Н.* На заре жизни; Мемуарные очерки и портреты: В 2 т. / Подгот. текста и коммент. Э. С. Виленской. М.: Художественная литература, 1987. Т. 2. 510 с.
- 32) *Вожик Е. И.* Корпус публикаций журнала «Современник» (1847–1866) // Репозиторий открытых данных по русской литературе и фольклору. 2023. V1. <https://doi.org/10.31860/openlit-2023.11-C006>.
- 33) [Гаевский В. П.] Выставка в имп. Академии художеств. Октябрь, 1849 // Современник. 1849. № 11. Отд. II. С. 58–84.
- 34) *Галахов А. Д.* «Бедная невеста», комедия А. Островского // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд.

- подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 242–251.
- 35) [Галахов А. Д.] Комедия В. Шевича «Женихи» // Отечественные записки. 1852. № 10. Отд. VI. С. 71–85.
- 36) [Галахов А. Д.] [Рец. на:] Сочинения Измайлова (Александра Ефимыча). Издание Смирдина // Современник. 1850. № 10. Отд. III. С. 53–100.
- 37) Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. / Под ред. В. П. Волгина и др. М.: Изд-во АН СССР, 1959. Т. 16: Статьи из «Колокола» и другие произведения 1862–1863 годов. 529 с.
- 38) Гессе Г. Игра в бисер / Пер. С. Апта // Гессе Г. Избранное. М.: Радуга, 1984. С. 77–474. (Серия «Мастера современной прозы»).
- 39) Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. / Под ред. Н. Л. Мещерякова и др. М.: Изд-во АН СССР, 1938. Т. 3: Повести. 728 с.
- 40) Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Под ред. В. А. Туниманова и др. СПб.: Наука, 1997. Т. 1: Обыкновенная история; Стихотворения; Повести и очерки; Публицистика, 1832–1848. 832 с.
- 41) Григорьев А. А. Литературная критика / Сост., вступ. статья и примеч. Б. Ф. Егорова. М.: Художественная литература, 1967. 631 с.
- 42) Григорьев А. А. Русская литература в 1851 году. Статья вторая // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 181–210.
- 43) Дагерротип: Издание литературно-дагерротипных произведений: В 12 тетр. СПб.: Типография А. Бородина и К°, 1842.
- 44) Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: В тип. Т. Рис, 1866. Т. 4: Р–V. 1619 с.
- 45) Данилов В. Мелочи литературного прошлого // Русский архив. 1915. Вып. 2. С. 159–170.
- 46) [Де Роберти Л. Ф.] Трое. Повесть // Современник. 1860. № 1. Отд. I. С. 33–176 (подпись: «П. Волгонский»).
- 47) Детский мир и хрестоматия: книга для классного чтения, приспособленная к постепенным умственным упражнениям и наглядному знакомству с предметами природы: (назначается для детей от 8 до 12 лет): В 2 ч. / Сост. К. Ушинский. СПб.: В тип. товарищества «Общественная польза», 1861.
- 48) Н. А. Добролюбов в воспоминаниях современников / Сост., подгот. текста и коммент. С. А. Рейсера. М.: Художественная литература, 1986. 421 с.

- 49) *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. / Под ред. Б. И. Бурсова и др. М.; Л.: ГИХЛ, 1961. Т. 1: Статьи, рецензии, юношеские работы. Апрель 1853 — июль 1857. 595 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 2: Статьи и рецензии. Август 1857 — май 1858. 573 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 3: Статьи и рецензии. Июнь—декабрь 1858. 552 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 4: Статьи и рецензии. Январь—июнь 1859. 504 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1962. Т. 5: Статьи и рецензии. Июль—декабрь 1859. 624 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 6: Статьи и рецензии. 1860. 585 с.; М.; Л.: ГИХЛ, 1963. Т. 7: Статьи и рецензии. 1861. «Свисток» и «Искра». 644 с.; М.; Л.: Художественная литература, 1964. Т. 8: Стихотворения, проза, дневники. 724 с.; М.; Л.: Художественная литература, 1964. Т. 9: Письма. 724 с.
- 50) *Достоевский М. М.* Дочка // Отечественные записки. 1848. № 8. Отд. I. С. 233–306.
- 51) *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. / Под ред. В. Г. Базанова и др. Л.: Наука, 1979. Т. 19: Статьи и заметки, 1861. 359 с.; Л.: Наука, 1985. Т. 28. Кн. 1: Письма, 1832–1859. 572 с.
- 52) *Дризен Н. В.* Очерк театральной цензуры двух эпох (1801–1856 гг.) // Исторический вестник. 1900. № 8. С. 572–580.
- 53) [*Дризен Н. В.*] Цензура в царствование императора Николая I // Русская старина. 1903. № 4. С. 176–177.
- 54) *Дружинин А. В.* Литературная критика / Сост., подгот. текста и вступ. статья Н. Н. Скатова; примеч. В. А. Котельникова. М.: Советская Россия, 1983. 384 с.
- 55) [*Дружинин А. В.*] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1849. № 4. Отд. VI. С. 153–177.
- 56) [*Дружинин А. В.*] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1849. № 12. Отд. V. С. 192–224.
- 57) [*Дружинин А. В.*] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике // Современник. 1850. № 2. Отд. VI. С. 1–63.
- 58) [*Дружинин А. В.*] Письма Иногороднего Подписчика в редакцию «Современника» о русской журналистике. Октябрь 1850 // Современник. 1850. № 11. Отд. VI. С. 47–71.
- 59) *Дружинин А. В.* Прекрасное и вечное / Сост., вступ. статья Н. Н. Скатова; коммент. В. А. Котельникова. М.: Современник, 1988. 541 с.
- 60) [*Дружинин А. В.*] Русская журналистика. Вступительное письмо Иногороднего Подписчика. Декабрь 1853 года // Современник. 1854. № 1. Отд. VI. С. 65–75.
- 61) *Дружинин А. В.* Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. Н. В. Гербеля. СПб.: В тип. Императорской Академии наук, 1865. Т. 6. 814 с.

- 62) *Дудышкин С. С.* Журналистика // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 399–408.
- 63) *Дудышкин С. С.* О журнальной полемике, о критике, о нападках на нее и доброе слово в ее защиту // «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. С. 536–552.
- 64) [*Елисеев Г. З.*] Внутреннее обозрение // Современник. 1861. № 10. Отд. II. С. 333–354.
- 65) Живописное обозрение достопамятных предметов из наук, искусств, художеств, промышленности и общежития. М.: В тип. А. Семена, 1835. Т. 1. 396 с.;
М.: В тип. А. Семена, 1836. Т. 2. 396 с.
- 66) Живопись и живописцы главнейших европейских школ: Настольная книга для любителей изящных искусств / Сост. по лучшим современным изд. А. Н. Андреевым. СПб.: Издание М. О. Вольфа, 1857. 580 с.
- 67) Записки Рафаила Михайловича Зотова // Исторический вестник. 1896. № 12. С. 765–796.
- 68) [*Зотов Р. М.*] Александринский театр // Северная пчела. 1844. № 82, 13 апр.
- 69) Императорская Эрмитажная галерея, литографированная лучшими артистами Франции. Тетр. 1–30 / Изд. П. Ф. Гойе-Дефонтен и П. Пети. СПб.: В тип. М. Ольхина; В тип. А. А. Плюшара, 1844–1847.
- 70) Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. СПб.: Издание Н. Кирилова, 1846. Вып. 2. 324 с.
- 71) Картины Эрмитажа: Для посетителей этой галереи сост. А. [И.] Сомов. СПб.: В тип. А. Якобсона, 1859. 179 с.
- 72) *Коменский Я. А.* Избранные педагогические сочинения: В 3 т. / Пер. Ю. Н. Дрейзина; под ред. и со вступ. статьей А. А. Красновского. М.: Государственное учебно-педагогическое издательства Наркомпроса РСФСР, 1941. Т. 3: Мир чувственных вещей в картинках, или Изображение и наименование всех главнейших предметов в мире и действий в жизни. 352 с.
- 73) *Кукольник Н. В.* Сержант Иван Иванович Иванов, или Все заодно // Сказка за сказкой. СПб.: В тип. К. Крайя, 1841. Т. 1. С. 1–55.
- 74) Курс эстетики, или Наука изящного. Сочинение В. Ф. Гегеля: [В 3 ч.] / Пер. В. Модестов. СПб.: В тип. В. Полякова, 1847. Ч. 1. 217 с.
- 75) *Майков В. Н.* Литературная критика / Сост., подгот. текста, вступ. статья, примеч. Ю. С. Сорокина. Л.: Художественная литература, 1985. 407 с.
- 76) *Межевич [В. С.]* Фельетон // Репертуар русского и пантеон иностранных театров. 1843. Т. IV. Кн. 11. С. I–XIX.

- 77) *Меншиков П. Н.* Старый литератор // *Современник*. 1852. № 4. Отд. I. С. 149–193.
- 78) [*Михайлов М. Л.*] Хроника петербургских новостей и увеселений // *Современник*. 1852. № 5. Отд. VI. С. 135–143.
- 79) *Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. / Под ред. М. В. Храпченко. Л.: Наука, 1981. Т. 2: Стихотворения 1855–1866. 447 с.;
Л.: Наука, 1984. Т. 8: Художественная проза 1841–1856. 782 с.;
Л.: Наука, 1984. Т. 9. Кн. 2: Три страны света. 383 с.;
СПб.: Наука, 1995. Т. 12. Кн. 1: Статьи. Фельетоны. Заметки. 1841–1861. 506 с.
- 80) [*Некрасов Н. А., Милютин В. А.*] Современные заметки // *Современник*. 1847. № 7. Отд. IV. С. 29–70.
- 81) [*Некрасов Н. А., Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // *Современник*. 1855. № 1. Отд. VI. С. 63–79.
- 82) [*Некрасов Н. А., Панаев И. И.*] Литературный маскарад накануне нового (1852) года. (Заметки Нового Поэта) // *Современник*. 1852. № 1. Отд. VI. С. 153–173.
- 83) *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. / Подгот. текста, вступ. статья и примеч. И. Я. Айзенштока. Л.: ГИХЛ, 1955. Т. 1. 543 с.
- 84) *Омулевский [И. В.]* Без крова, хлеба и красок. Очерк из мира забытых талантов // *Художественный журнал*. 1883. Т. 5. № 3. С. 157–171.
- 85) [*Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики // *Современник*. 1852. № 2. Отд. VI. С. 280–297.
- 86) [*Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Ноябрь 1852 // *Современник*. 1852. № 12. Отд. VI. С. 268–288.
- 87) [*Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Сентябрь и октябрь 1852 // *Современник*. 1852. № 11. Отд. VI. С. 117–134.
- 88) [*Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русской журналистики. Февраль 1852 // *Современник*. 1852. № 3. Отд. VI. С. 105–116.
- 89) [*Панаев И. И.*] Заметки и размышления Нового Поэта по поводу русского фельетона // *Современник*. 1852. № 10. Отд. VI. С. 239–255.
- 90) [*Панаев И. И.*] Литературные гномы и знаменитая актриса (фантастическая сцена из подземной литературы) // *Современник*. 1854. № 3. Литературный ералаш. С. 25–31.
- 91) [*Панаев И. И.*] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // *Современник*. 1855. № 12. Отд. V. С. 235–268.
- 92) [*Панаев И. И.*] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // *Современник*. 1860. № 7. Отд. II. С. 111–146.

- 93) [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 11. Отд. III. С. 107–136.
- 94) [Панаев И. И.] Петербургская жизнь. Заметки Нового Поэта // Современник. 1860. № 12. Отд. II. С. 383–407.
- 95) Панаев И. И. Собр. соч.: В 6 т. М.: Издание В. М. Саблина, 1912. Т. 2: Повести, рассказы и очерки (1840–1844). 523 с.;
М.: Издание В. М. Саблина, 1912. Т. 5: Очерки из петербургской жизни. Стихотворения и пародии. 827 с.
- 96) Панаев И. И. Среды Н. Кукольника // Литературные салоны и кружки. Первая половина XIX века / Ред., вступ. статья и примеч. Н. Л. Бродского. М.; Л.: Academia, 1930. С. 237–245.
- 97) Панаева А. Я. Воспоминания / Вступ. статья К. И. Чуковского; примеч. Г. В. Краснова и Н. М. Фортунатова. М.: Правда, 1986. 508 с.
- 98) [Панаев И. И., Штрэндман Р. Р.] Современные заметки // Современник. 1847. № 3. Отд. IV. С. 49–80.
- 99) [Пекарский П. П.] [Рец. на:] Дневник камер-юнкера Берхгольца. Пер. с нем. И. Аммон. Часть первая. М., 1857 // Современник. 1857. № 9. Отд. IV. С. 12–20.
- 100) Писарев Д. И. Полн. собр. соч. и писем: В 12 т. / Под ред. Ф. Ф. Кузнецова и др. М.: Наука, 2000. Т. 1: Статьи и рецензии (1858–1859). 510 с.;
М.: Наука, 2001. Т. 3: Статьи и рецензии 1861 (июнь–декабрь). 524 с.;
М.: Наука, 2002. Т. 5: Статьи 1863–1864 (январь–март). 547 с.;
М.: Наука, 2003. Т. 7: Статьи, 1865 (январь–август). 669 с.;
М.: Наука, 2012. Т. 11: Письма, 1851–1868. 597 с.
- 101) Письма гр. А. Х. Бенкендорфа к Н. В. Кукольнику // Русская старина. 1871. № 6. С. 793–794.
- 102) [Плетнев П. А.] К читателю «Современника» // Современник. 1846. Т. 44. С. 243–250.
- 103) [Плещеев А. Н.] Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. № 10, 15 янв.
- 104) [Плещеев А. Н.] Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. № 181, 15 авг.
- 105) Полевой К. А. Записки. СПб.: Издание А. С. Суворина, 1888. 588 с.
- 106) Призраки со всех сторон. Необыкновенная русская фантастическая проза XIX века / Сост. В. Бабенко. М.: V-A-C, 2023. 599 с.
- 107) Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. / Ред. комитет: М. Горький, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, В. Д. Бонч-Бруевич, Г. О. Винокур, А. М. Деборин, П. И. Лебедев-Полянский, Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Д. П. Якубович. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. Т. 5: Поэмы, 1825–1833. 513 с.;

- М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937. Т. 6: Евгений Онегин. 700 с.
- 108) Русская сатирическая проза XVIII века: Сб. произведений / Сост., вступ. статья и коммент. Ю. В. Стенника. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. 448 с.
- 109) Русский театральный фельетон / Сост. и примеч. Е. Ю. Хваленской; вступ. статья З. С. Паперного. Л.: Искусство, 1991. 512 с.
- 110) Русский фельетон / Сост., подгот. текста, вступ. заметки и коммент. А. В. Западова и Е. П. Прохорова. М.: ГИПЛ, 1958. 456 с.
- 111) *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. / Под ред. С. А. Макашина и др. М.: Художественная литература, 1965. Т. 3: Невинные рассказы. 1857–1863. Сатиры в прозе. 1859–1862. 651 с.;
М.: Художественная литература, 1966. Т. 4: Рассказы. Повести. Очерки. Пьесы. 1857–1865. 611 с.;
М.: Художественная литература, 1966. Т. 5: Критика и публицистика. 1856–1864. 711 с.
- 112) *Сандо Ж.* Искатель приключений. Роман // Современник. 1849. № 8. Отд. I. С. 259–402.
- 113) [*Свиньин П. П.*] Первое письмо из Москвы. Частные библиотеки, галереи, разные кабинеты и русские художники // Отечественные записки. 1820. Ч. 1. № 1. С. 59–83; № 2. С. 195–238 (подпись: «П. С.»).
- 114) Свисток: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник», 1859–1863 / Изд. подгот. А. А. Жук, А. А. Демченко. М.: Наука, 1982. (Серия «Литературные памятники»). 591 с.
- 115) [*Сенковский О. И.*] Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. 1839. Т. 34. Отд. III. С. 59–90.
- 116) Сказки мятежей и трюфлей. Небывалая русская фантастическая проза XVIII–XIX веков / Сост. В. Бабенко. М.: V-A-C, 2022. 533 с.
- 117) [*Слепцов В. А.*] Петербургские заметки // Современник. 1863. № 4. Отд. II. С. 249–256.
- 118) *Слепцов В. А.* Соч.: В 2 т. / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. К. И. Чуковского. М.: Гослитиздат, 1957.
- 119) *Соллогуб В. А.* Дагерротип, или Знакомые все лица. Оригинальная шутка-водевиль в одном действии // Сочинения графа В. А. Соллогуба: В 5 т. СПб.: Издание А. Смирдина, 1856. Т. 4. С. 59–121.
- 120) [*Сорокин М. П.*] Журнальные отметки. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1843. № 234, 21 окт.
- 121) [*Сорокин М. П.*] Смесь. Небольшое объяснение // Русский инвалид. 1843. № 235, 22 окт.
- 122) Сочинения Измайлова (Александра Ефимовича): [В 2 т.] СПб.: В тип. экспедиции заготовления государственных бумаг, 1849.

- 123) Сочинения, переводы и подражания, в стихах. Константина Масальского. СПб.: В тип. Императорской Российской академии, 1831. 93 с.
- 124) Справочный энциклопедический словарь: В 12 т. / Под ред. А. В. Старчевского. СПб.: В тип. К. Крайя, 1848. Т. 10. 692 с.
- 125) *Стасов В. В.* О голландской живописи. По поводу статьи г. М. Д. М. в «Русской беседе» 1856 г. (книжка I) // *Стасов В. В.* Избранные сочинения: В 3 т. М.: Искусство, 1952. Т. 1. С. 31–36.
- 126) *Е. Ст—жо.* Осташков // Северная пчела. 1840. № 251, 5 нояб.
- 127) *Толль Ф. Г.* Наша детская литература: Опыт библиографии современной отечественной детской литературы, преимущественно в воспитательном отношении. СПб.: В тип. Э. Веймара, 1862. 332 с.
- 128) *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. / Под ред. В. Г. Черткова и др. М.: ГИХЛ, 1935. Т. 19: Анна Каренина. Ч. 5–8. 520 с.;
М.: ГИХЛ, 1953. Т. 62: Письма 1873–1879. 575 с.
- 129) *Трубочев С. С.* Фельетонный беллетрист (По поводу полного собрания сочинений И. И. Панаева) // Исторический вестник. 1889. № 4. С. 160–173.
- 130) *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. / Под ред. М. П. Алексеева и др. М.: Наука, 1980. Т. 5: Повести и рассказы 1853–1857 годов; Рудин; Статьи и воспоминания, 1855–1859. 543 с.;
М.: Наука, 1981. Т. 6: Дворянское гнездо; Накануне; Первая любовь. 495 с.
- 131) [*Ушинский К. Д.*] Иностранные известия // Современник. 1854. № 2. Отд. V. С. 146–178.
- 132) *Фет А. А.* Соч. и письма: В 20 т. / Под ред. А. В. Ачкасова и др. СПб.: Фолио-Пресс-Антон, 2007. Т. 4: Очерки: Из-за границы; Из деревни. 555 с.
- 133) *Флобер Г.* Лексикон прописных истин / Пер. Т. Ириновой // Флобер Г. Госпожа Бовари. Повести. Лексикон прописных истин. М.: Художественная литература, 1989. С. 381–412.
- 134) [*Фонвизин Д. И.*] Письма Щеголихи к издателю «Живописца» // Русская сатирическая проза XVIII века: Сб. произведений. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1986. С. 206–209.
- 135) *Хомяков А. С.* Полн. собр. соч.: В 8 т. М.: Университетская типография, 1900. Т. 3. 504 с.
- 136) *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. / Под ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина и др. М.: ГИХЛ, 1949. Т. 2: Статьи и рецензии. 1853–1855. 944 с.;
М.: ГИХЛ, 1947. Т. 3: Очерки гоголевского периода русской литературы. Статьи и рецензии 1856 года. 884 с.;
М.: ГИХЛ, 1950. Т. 5: Статьи 1858–1859 годов. 1008 с.;
М.: ГИХЛ, 1939. Т. 11: Что делать? Юношеские беллетристические произведения. 699 с.

- 137) *Шевырев С. П.* [Рец. на:] Сказка за сказкой // Москвитянин. 1841. № 12. Отд. VI. С. 424–428.
- 138) [*Шелгунов Н. В.*] Литературные рабочие // Современник. 1861. № 10. Отд. II. С. 189–210.
- 139) [*Эдельсон Е. Н.*] Журналистика // Москвитянин. 1852. № 21. Отд. V. С. 9–18.
- 140) Эрмитажная галерея, гравированная штрихами с лучших картин, оную составляющих: В 2 т. / Изд. Ф. И. Лабенским. СПб.: В тип. Шнора, 1805. Т. 1. 42 с.
- 141) *Biographie universelle ancienne et moderne: histoire par ordre alphabétique de la vie publique et privée de tous les hommes qui se sont fait remarquer par leurs écrits, leurs actions, leurs talents, leurs vertus ou leurs crimes.* Nouvelle éd. Paris: Chez madame C. Desplaces; Leipzig: Librairie de F. A. Brockhaus, 1843. Т. 41: Tarabolous–Tory. 714 p.
- 142) *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff.* Saint Pétersbourg: De l'Imprimerie impériale, 1793. 84 p.
- 143) *Chasles Ph.* Variétés // Journal des débats. 1838. 30 janvier.
- 144) *Chasles Ph.* Variétés // Journal des débats. 1839. 21 novembre.
- 145) *Cours d'esthétique, par W.-Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Benard.* Première partie. Paris: Chez Aimé André, 1840. 348 p.
- 146) *Cuvillier-Fleury [A. A.]* Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1853. 28 août.
- 147) *Dictionnaire historique des peintres de toutes les écoles depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, par A. Siret.* Bruxelles: Librairie encyclopédique de Périchon, 1848. 527 p.
- 148) *Edwards P.* Je hais les photographes. Textes clés d'une polémique de l'image. Paris: Anabet, 2006. 421 p.
- 149) *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers.* Paris: Chez Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, MDCCLV. Т. 5. 1012 p.
- 150) [*Janin J.*] Feuilleton du Journal des débats // Journal des débats. 1849. 26 novembre.
- 151) *Les musées d'Europe / Édité par L. Viardot.* Paris: Chez L. Maisson, 1855. 512 p.
- 152) [*Non signé.*] Beaux-arts // Journal des débats. 1831. 26 mai.
- 153) [*Non signé.*] Théâtre français // Journal des débats. 1835. 21 octobre.
- 154) [*Non signé.*] Paris // Journal des débats. 1853. 19 janvier.
- 155) *Sandeau J.* La chasse au Roman. Bruxelles: Meline, Cans et compagnie, 1849. 224 p.
- 156) [*Schnitzler G. H.*] Notice sur les principaux tableaux au Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg. St.-Pétersbourg: Chez J. Brieff, 1828. 156 p.
- 157) [*Unsigned.*] Teniers // The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge. 1834. № 145. July 5. P. 257–258.

Архивные материалы

- 158) РГИА. Ф. 472. Оп. 17. Внутр. оп. 99/936. № 45.

- 159) РГИА. Ф. 772. Оп. 1. № 1509.
 160) РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 35.
 161) РО ИРЛИ. Ф. 371. № 78.

Исследования

- 162) *Аветян Н. Ю.* Зеркало, которое сохраняет все впечатления // Эпоха дагерротипа. Ранняя фотография в России: Каталог выставки. СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2011. С. 9–20.
- 163) *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. В. Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2001. 288 с.
- 164) *Арсеньев К. К.* Законодательство о печати. СПб.: П. П. Гершунин и К°, 1903. 264 с.
- 165) *Ауэрбах Э.* Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. М.: Прогресс, 1976. 556 с.
- 166) *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Сост., ред. и вступ. статья Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 615 с.
- 167) *Бархатова Е. В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Альянс, 2009. 399 с.
- 168) *Баршт К. А.* Философское эссе В. П. Буренина и статья Родиона Раскольникова в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Вопросы философии. 2017. № 5. С. 112–123.
- 169) *Бахтин М. М.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Языки славянской культуры, 2002. Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского, 1963; Работы 1960–1970-х гг. 799 с.
- 170) *Беньямин В.* Озарения / Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. 376 с.
- 171) *Богданова О. А.* Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М.: Наследие, 1997. С. 9–36.
- 172) *Боград В. Э.* Журнал «Современник». 1847–1866: Указатель содержания. М.; Л.: ГИХЛ, 1959. 827 с.
- 173) *Бройде А. М. А. В.* Дружинин: Жизнь и творчество. Copenhagen: Rosenkilde & Bagger, 1986. 533 с.
- 174) *Брумфилд У. К.* Социальный проект в русской литературе XIX века. М.: Три квадрата, 2009. 269 с.
- 175) *Вайсман М., Вдовин А., Клигер И., Ошоват К.* Введение. «Реализм» и русская литература XIX века // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 5–66.

- 176) *Вайсман М.* «Писатель другого пошиба»: теория и практика литературного реализма в романе А. Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863) // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 476–502.
- 177) *Вацуро В. Э.* Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2004. 823 с.
- 178) *Вдовин А. В.* Загадка народа-сфинкса. Рассказы о крестьянах и их социокультурные функции в Российской империи до отмены крепостного права. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 560 с.
- 179) *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов: [Дис. ... д-ра философии / Тартуский университет]. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. 237 с.
- 180) *Вдовин А. В.* Литераторы в роли ориенталистов на службе у империи: случай А. Ф. Писемского // «Идеологическая география» Российской империи: пространство, границы, обитатели: Коллективная монография. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2012. С. 109–124.
- 181) *Вдовин А. В.* Добролюбов: разночинец между духом и плотью. М.: Молодая гвардия, 2017. (Серия «Жизнь замечательных людей»). 297 с.
- 182) *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* Введение. «Не литература сама по себе, а ее социальное бытование»: институты литературы в Российской империи // Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 7–34.
- 183) *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* Генеалогия школьного историзма: литературная критика, историческая наука и изучение словесности в гимназии 1860–1900-х годов // Новое литературное обозрение. 2020. № 4 (164). С. 161–176.
- 184) *Венедиктова Т. Д.* Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 280 с.
- 185) *Виноградов В. В.* Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX веков. Изд. 3-е. М.: Высшая школа, 1982. 529 с.
- 186) *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 511 с.
- 187) *Виноградов В. В.* Тургенев и школа молодого Достоевского (Конец 40-х годов XIX века) // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М.: Наука, 2003. С. 99–123.
- 188) *Вожик Е. И.* Альманах в эпоху журналов: «Дагерротип» (1842) Нестора Кукольника // Русская литература. 2023. № 2. С. 89–99. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2023-2-89-99>.

- 189) *Вожик Е. И.* «Вечные фламандцы»: язык описания фламандской живописи в 1830–1850-е гг. // *Словесность и история.* 2024. № 1. С. 54–79. <https://doi.org/10.31860/2712-7591-2024-1-54-79>.
- 190) *Вожик Е. И.* Дети «большие» и «малые»: «детский» фельетон Василия Слепцова в контексте полемики о детской литературе и воспитании 1860-х годов // *Детские чтения.* 2024. № 25 (1). С. 178–200. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2024-1-25-178-200>.
- 191) *Вожик Е. И.* Из истории понятия «дагерротипизм» в русской критике 1840-х гг. // *Материалы XX открытой конференции студентов-филологов: Науч. эл. издание.* СПб.: СПбГУ, 2018. С. 112–116.
- 192) *Вожик Е. И.* Наблюдать и сочувствовать: «Псевдореализм» и литературная программа «Отечественных записок» на рубеже 1840–1850-х гг. // *Литературный факт.* 2019. № 1 (11). С. 416–430. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2019-11-416-430>.
- 193) *Вожик Е. И.* «...Показать себя людям хочу!»: «я» в корпусе критических статей Н. А. Добролюбова // *Летняя школа по русской литературе.* 2022. № 3–4. С. 278–297. <https://doi.org/10.48612/sum-2022-18-3-4-278-297>.
- 194) *Вожик Е. И.* «Псевдореализм» и «дагерротипизм»: к вопросу о языке литературной критики рубежа 1840–1850-х гг. // *Текстология и историко-литературный процесс: VII Междунар. конференция молодых исследователей: Сб. статей / Под ред. У. В. Башко, А. О. Бурцевой, О. А. Воробьевой и др.* М.: Буки Веди, 2018. С. 62–76.
- 195) *Вожик Е. И.* Театральные рецензии и придворная цензура в 1843–1844 гг. // *Цензура в России: история и современность: Сб. науч. трудов.* СПб.: Изд-во РНБ, 2025. [Публикация готовится к выходу.]
- 196) *Вожик Е. И.* Фельетоны журнала «Современник» и формирование публичной сферы в 1850-е годы // *Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография / Под ред. А. В. Вдовина и К. Ю. Зубкова.* М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 151–173.
- 197) *Вожик Е. И., Лисюков Р. А.* Тематика фельетонов о Новом Поэте и ее диахронические трансформации // *Шаги/Steps.* 2024. № 3. С. 178–206. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2024-10-2-178-206>.
- 198) *Газиева К. Т.* «Фламандской школы пестрый сор» в контексте романа в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // *Методология, теория и практика в современной филологии, культурологии, искусствоведении, истории: Материалы Междунар. научно-практической конференции.* Новосибирск: Центр содействия развитию научных исследований, 2013. С. 98–105.

- 199) *Гинзбург Л. Я.* «Библиотека для чтения» в 30-х годах. О. И. Сенковский // Очерки по истории русской журналистики и критики: В 2 т. Л.: Изд-во ЛГУ, 1950. Т. 1: XVIII век и первая половина XIX века. С. 324–341.
- 200) *Гинзбург Л. Я.* Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. 399 с.
- 201) *Гинзбург Л. Я.* О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 224 с.
- 202) *Гордеева М. М.* Журналистика России и Франции в первой половине XIX века. Взаимосвязи и взаимовлияния. Ростов-на-Дону: Изд-во Южного федерального ун-та, 2011. 213 с.
- 203) *Грачева А. А.* «Картины света» А. Ф. Вельтмана — опыт издания энциклопедического живописного альманаха (1836–1837) // Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2021): Сб. науч. трудов 21-й конференции. СПб.: СПбГУПТД, 2022. С. 26–30.
- 204) *Григорьев С. И.* Придворная цензура и образ верховной власти. 1831–1917. СПб.: Алетейя, 2007. 476 с.
- 205) *Гудков Л., Дубин Б.* Литература как социальный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1994. 352 с.
- 206) *Д'Амелия А.* Тексты-прогулки и панорамы в русской культуре начала XIX в. // Евроазиатский межкультурный диалог: «Свое» и «чужое» в национальном самосознании культуры / Под ред. О. Б. Лебедевой. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2007. С. 202–222.
- 207) *Димьяненко А. А.* «Первый труд неопытной писательницы»: Е. П. Привалова о книге М. Гладковой // Детские чтения. 2021. № 2 (20). С. 230–257. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2021-2-20-230-257>.
- 208) *Доманский В. А.* «Теньеризм» в творчестве русских писателей (1790–1840) // Евгений Александрович Маймин и его время: Материалы Междунар. науч. конференции. Псков: Изд-во ПсковГУ, 2017. С. 163–168.
- 209) *Дризен Н. В.* Драматическая цензура двух эпох. 1825–1881: В 2 ч. / Вступ. статья, примеч., указ. Е. Г. Федяхиной. СПб.: Чистый лист, 2017–2019.
- 210) *Евгеньев-Максимов В. Е.* «Современник» в 40–50-х гг.: От Белинского до Чернышевского. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. 454 с.
- 211) *Егоров Б. Ф.* Избранное. Эстетические идеи в России XIX века. М.: Летний сад, 2009. 663 с.
- 212) *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. 471 с.
- 213) *Журбина Е. И.* Искусство фельетона. М.: Художественная литература, 1965. 287 с.
- 214) *Зарецкий Ю., Левинсон К., Ширле И.* Предисловие // Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т. М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 5–23.
- 215) *Зенкин С. Н.* Теория литературы. Проблемы и итоги. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 362 с.

- 216) *Зубков К. Ю.* Повесть и свидетельство: нарративные тексты о семинаристах 1850–1860-х гг. // Новое прошлое / The New Past. 2024. № 1. С. 207–216. <https://doi.org/10.18522/2500-3224-2024-1-207-216>.
- 217) *Зубков К. Ю.* «Прилично ли такое представление на театре»: моральные категории и социальное воображаемое в деятельности драматической цензуры середины XIX в. // Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография / Под ред. А. В. Вдовина и К. Ю. Зубкова. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 177–228
- 218) *Зубков К. Ю.* «Случайная действительность» в эпоху реформ: «Губернские очерки» М. Е. Салтыкова-Щедрина и проблема литературной репутации // Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 181–209.
- 219) *Зубков К. Ю.* Сценарии перемен: Уваровская награда и эволюция русской драматургии в эпоху Александра II. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 602 с.
- 220) *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. 200 с.
- 221) *Игнатова И. Б.* Литературно-критическая деятельность В. П. Буренина: генезис, эволюция, критический метод: Дис. ... канд. филол. наук / МПГУ. М., 2010. 341 с.
- 222) *Ипатов С. А.* Об одной стихотворной пародии Нового Поэта (И. И. Панаева) на Фета (1847) // Русская литература. 2020. № 4. С. 21–31. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2020-4-21-31>.
- 223) История русской журналистики XVIII–XIX веков / Под ред. А. В. Западова. М.: Высшая школа, 1973. 518 с.
- 224) История русской литературной критики. Советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 406 с.
- 225) *Каверин В. А.* Барон Брамбеус. История О. Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». М.: Наука, 1966. 239 с.
- 226) *Кагарлицкий Ю., Маслов Б.* Между Фреге и Фуко: методологические ориентиры исторической семантики // Понятия, идеи, конструкции: Очерки сравнительной исторической семантики. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 9–38.
- 227) *Казакова Е. О.* Герой-просветитель и меняющиеся модели передачи знания в советской детской нонфикшен-литературе 1920-х годов // Детские чтения. 2023. № 2 (24). С. 408–427. <https://doi.org/10.31860/2304-5817-2023-2-24-408-427>.
- 228) *Касториадис К.* Воображаемое установление общества / Пер. Г. Волкова, С. Офертас. М.: Гнозис, 2003. 479 с.

- 229) *Клигер И. С.* Дисциплинарное государство и горизонты социальности: «Обыкновенная история» и поэтика европейского реализма // *Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей.* М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 152–180.
- 230) *Ключкин К.* Реализм и культурная экономика русской прессы середины XIX века // *Русский реализм XIX века: Общество, знание, повествование: Сб. статей.* М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 378–405.
- 231) *Козеллек Р.* Введение // *Словарь основных исторических понятий: избранные статьи в 2 т.* М.: Новое литературное обозрение, 2014. Т. 1. С. 23–44.
- 232) *Комарович В. Л.* Петербургские фельетоны Достоевского // *Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева / Под ред. Ю. Г. Оксмана.* М.; Л.: Academia, 1930. С. 89–124.
- 233) *Конечный А. М.* «Путешествия» и «прогулки» по Невскому проспекту // *Конечный А. М. Былой Петербург: проза будней и поэзия праздника.* М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 245–269.
- 234) *Корчинский А.* «Былое и думы» А. И. Герцена: перформанс истории и диалектика не-отрицания // *Новое литературное обозрение.* 2024. № 2 (186). С. 67–82. https://doi.org/10.53953/08696365_2024_186_2_67.
- 235) *Костюхина М. С.* Золотое зеркало: русская литература для детей XVIII–XIX веков. М.: ОГИ, 2008. 220 с.
- 236) *Кошелев В. А.* Из истории полемики вокруг первых статей Некрасовского «Современника» // *Некрасовский сборник.* Т. X. Л.: Наука, 1988. С. 7–18.
- 237) *Кошелев В. А., Новиков А. Е.* «Закусившая удила насмешка» // *Сенковский О. И. Сочинения Барона Брамбеуса.* М.: Советская Россия, 1989. С. 3–22.
- 238) *Крэри Д.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / Пер. Д. Потемкина. М.: V-A-C, 2025. 264 с.
- 239) *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1982. 239 с.
- 240) *Лавджой А. О.* Великая цепь бытия / Пер. В. Софронова-Антони. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. 372 с.
- 241) *Лейбов Р., Орехов Б. В.* Между политикой и поэтикой: топика Крыма в современной русскоязычной наивной лирике // *Шаги/Steps.* 2022. Т. 8. № 2. С. 205–232. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2022-8-2-205-232>.
- 242) *Лемке М. К.* Николаевские жандармы и литература 1826–1855 гг. СПб.: Издание С. В. Бунина, 1909. 614 с.

- 243) *Лемке М. К.* Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб.: Изд-во М. В. Пирожкова, 1904. 427 с.
- 244) *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. 479 с.
- 245) *Лотман Ю. М.* Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
- 246) *Лучкина О. А.* Силуэты руководителей детского чтения: священник, министр, генерал и другие // Детские чтения. 2012. № 2 (2). С. 115–135.
- 247) *Мазур Н. Н.* «Ты видел деву?»: Поэтика и психология романтического экфрасиса // Русская литература. 2018. № 3. С. 141–153. <https://doi.org/10.31860/0131-6095-2018-3-141-153>.
- 248) *Макеев М. С.* Николай Некрасов. М.: Молодая гвардия, 2017. (Серия «Жизнь замечательных людей»). 461 с.
- 249) *Макеев М. С.* Николай Некрасов: поэт и предприниматель. М.: МАКС Пресс, 2008. 234 с.
- 250) *Макеев М. С.* Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым: от «чистого искусства» к реалиям литературной жизни // Институты литературы в Российской империи: Коллективная монография. М.: Издательский дом ВШЭ, 2023. С. 275–293.
- 251) *Манн Ю. В.* Поэтика русского романтизма. М.: Наука, 1976. 377 с.
- 252) *Манн Ю. В.* Факультеты Надеждина // Надеждин Н. И. Литературная критика. Эстетика. М.: Художественная литература, 1972. С. 3–46.
- 253) *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М.: Наука, 1969. С. 241–306.
- 254) *Манчестер Л.* Поповичи в миру: духовенство, интеллигенция и становление современного самосознания в России. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 439 с.
- 255) *Маркович В. М.* Дыхание фантазии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820–1840 гг.): Сб. произведений. Л.: Изд-во ЛГУ, 1990. С. 5–47.
- 256) *Мельгунов Б. В.* Некрасов, Панаев — Новый поэт (к истории создания журнальной маски) // Русская литература. 1986. № 3. С. 153–169.
- 257) *Мильчина В. А.* «В наши дни большинство уток вывозится из Российской империи»: об одной газетной новости 1844 года // Мильчина В. А. «С французской книжкой в руках...»: Статьи об истории литературы и практике перевода. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 152–182.
- 258) *Мильчина В. А.* «Кодекс литератора и журналиста» (1829) — манифест «промышленной литературы» // Мильчина В. А. «С французской книжкой в руках...»: Статьи об истории литературы и практике перевода. М.: Новое литературное обозрение, 2024. С. 46–70.

- 259) *Миролюбова Г. А.* Русская литография. 1810-е — 1890-е годы: Очерки истории, мастера, печатные центры, издательства. М.: ЗАО Центрполиграф, 2006. 301 с.
- 260) *Митропольский А. С.* «Реэстр книг, читанных мною...»: Круг чтения Н. А. Добролюбова 1849–1853 гг. и первые литературные опыты. Нижний Новгород: Упрполиграфиздат, 1991. 188 с.
- 261) *Михайлов А. В.* Языки культур. М.: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
- 262) *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.
- 263) *Новик А.* Мотив «воображаемого путешествия» в панорамных представлениях первой половины XIX века в России // Актуальные проблемы теории и истории искусства. 2018. № 8. С. 280–290. <https://doi.org/10.18688/aa188-3-26>.
- 264) *Оксман Ю. Г.* Пушкин — литературный критик и публицист // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 6: Критика и публицистика. С. 441–469.
- 265) *Отрадин М. В.* «Блуждающая пристальность» петербургского «зевачи» // Отрадин М. В. «На пороге как бы двойного бытия...»: о творчестве И. А. Гончарова и его современников / Под ред. А. А. Карпова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2012. С. 320–328.
- 266) *Охотин Н. Г.* [Примеч. к:] Наши, списанные с натуры русскими: Факсимильное издание. М.: Книга, 1986. 120 с.
- 267) *Паперно И.* Семиотика поведения: Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 208 с.
- 268) *Паперный З. С.* О злободневном и долговечном // Русский театральный фельетон / Сост. и примеч. Е. Ю. Хваленской; вступ. статья З. С. Паперного. Л.: Искусство, 1991. С. 5–23.
- 269) *Печерская Т. И.* Разночинцы шестидесятых годов XIX века: феномен самосознания в аспекте филологической герменевтики: мемуары, дневники, письма, беллетристика. Новосибирск: Нонпарель, 1999. 299 с.
- 270) *Привалова Е. П.* Социальная проблема на страницах журнала Новикова «Детское чтение для сердца и разума» // XVIII век. Сборник 11: Н. И. Новиков и общественно-литературное движение его времени. Л.: Наука, 1976. С. 104–112.
- 271) *Рейтблат А. И.* От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 447 с.
- 272) *Рейтблат А. И.* Переписка Булгарина: прагматика, поэтика, сохранность // «Благо разрешился письмом...»: Переписка Ф. В. Булгарина / Сост. А. И. Рейтблат; подгот. текста и коммент. Н. Н. Акимовой и А. И. Рейтבלата. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 5–29.
- 273) *Рейтблат А. И.* Фаддей Венедиктович Булгарин: идеолог, журналист, консультант секретной полиции: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 630 с.

- 274) *Рейтблат А. И.* Цензурование театральных рецензий в Николаевскую эпоху // *Цензура в России: история и современность: сб. научных трудов. Вып. 4.* СПб.: Изд-во РНБ, 2008. С. 64–80.
- 275) *Роботи Т.* Литература «путешествий» // *Русская проза: Сборник статей / Под ред. Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова.* Л.: Academia, 1926. С. 42–73.
- 276) *Рублева Л. И.* Василий Нарежный и Давид Теньер: К вопросу о том, как изображать «низкую действительность» // *Филологический журнал.* 2016. № 21. С. 35–38.
- 277) *Русские книги. С биографическими данными об авторах и переводчиках (1708–1893): В 3 т. / Под ред. С. А. Венгерова.* СПб.: Издание П. В. Юдина, 1898. Т. 2. 472 с.
- 278) *Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 год.* СПб.: В тип. Морского министерства, 1862. 482 с.
- 279) *Семанова М. Л.* Цикл фельетонов для «Современника» (1863) // *Василий Слепцов. Неизвестные страницы / [Ред. С. А. Макашин; вступ. статья К. И. Чуковского].* М.: Изд-во АН СССР, 1963. С. 153–162. (Серия «Литературное наследство»; т. 71).
- 280) *Семчук А.* Современник конца 1840-х и начала 1850-х годов и т. н. литература факта // *Cahiers du monde russe et soviétique.* 1987. Vol. 28. № 2. P. 145–153.
- 281) *Скабичевский А. М.* Очерки истории русской цензуры. (1700–1863). СПб.: Издание Ф. Павленкова, 1892. 498 с.
- 282) *Скатов Н. Н.* А. В. Дружинин — литературный критик // *Дружинин А. В. Прекрасное и вечное.* М.: Современник, 1988. С. 5–29.
- 283) *Скиннер К.* Значение и понимание в истории идей // *Кембриджская школа. Теория и практика интеллектуальной истории.* М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 53–122.
- 284) *Смирнов-Сокольский Н. П.* Русские литературные альманахи и сборники XVIII–XIX вв. М.: Книга, 1965. 592 с.
- 285) «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / Изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. 872 с.
- 286) *Todd III У. М.* Литература и общество в эпоху Пушкина / Пер. А. Ю. Миролубовой. СПб.: Академический проект, 1996. 293 с.
- 287) *Третьякова Н. Е.* От Картинной галереи Голицынской больницы до Голицынского музея на Волхонке: Художественные собрания князей Голицыных второй половины XVIII–XIX веков: Дис. ... канд. искусствовед / МГАХИ им. В. И. Сурикова. М., 2005. 188 с.
- 288) *Туниманов В. А.* Повести и очерки Ивана Панаева // *Панаев И. И. Повести. Очерки.* М.: Советская Россия, 1986. С. 3–20.

- 289) *Турьян М. А.* Сказки Ириней Модестовича Гомозейки // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки: Факсимильное издание. М.: Книга, 1991. С. 3–32.
- 290) *Уайт Х.* Практическое прошлое / Пер. К. Митрошенкова, А. Арамяна. М.: Новое литературное обозрение, 2024. 192 с.
- 291) *Уайт Х.* Против исторического реализма: читая «Войну и мир» / Пер. А. Кудалиной под ред. А. Олейникова // Новое литературное обозрение. 2024. № 2 (186). С. 49–66. https://doi.org/10.53953/08696365_2024_186_2_49.
- 292) Фельетон: Сб. статей / Под ред. Ю. Н. Тынянова, Б. В. Казанского. Л.: Academia, 1927. (Серия «Вопросы современной поэтики»). 96 с.
- 293) Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева / Под ред. Ю. Г. Оксмана. М.; Л.: Academia, 1930. 367 с.
- 294) *Царькова Т. С.* Фельетоны и рецензии Некрасова в газетах 1844 года (новые атрибуции) // Н. А. Некрасов и его время. Межвузовский сборник. Калининград: Калининградский государственный университет, 1976. Вып. II. С. 58–66.
- 295) *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. М.: Наука, 1965. 319 с.
- 296) *Чуковский К. И.* В. А. Слепцов, его жизнь и творчество // Слепцов В. А. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1957. С. 3–39.
- 297) *Чумаченко Е. И.* Готический роман и «Сентиментальное путешествие Ивана Чернокнижника по петербургским дачам» // Русская филология. Сб. науч. работ молодых филологов. Т. 27. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2016. С. 36–44.
- 298) *Шартье Р.* Культурные истоки Французской революции / Пер. О. Э. Гринберг. М.: Искусство, 2001. 253 с.
- 299) *Шапкова Е. В.* Журнально-критическая деятельность И. И. Панаева: Дис. ... канд. филол. наук / СПбГУ. СПб., 2007. 259 с.
- 300) *Шенле А.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий. 1790–1840. СПб.: Академический проект, 2004. 271 с.
- 301) *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр / Пер. С. Н. Зенкина. М.: Едиториал УРСС, 2010. 192 с.
- 302) *Шкловский В. Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М.: Советский писатель, 1990. 544 с.
- 303) *Шкловский В. Б.* К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Переиздание 1929 года. М.: Захаров, 2000. С. 229–234.
- 304) *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 311 с.

- 305) Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977. 488 с.
- 306) Хеллман Б. Сказка и быль: история русской детской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 555 с.
- 307) Чижевский Д. И. Гегель в России. СПб.: Наука, 2007. 409 с.
- 308) Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Мастерская СЕАНС, 2012. 343 с.
- 309) Armstrong N. Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 338 p.
- 310) Belknap R. L. Survey of Russian journals, 1840–1880 // Literary journals in Imperial Russia / Ed. by D. A. Martinsen. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 91–116.
- 311) Berman R. A. Between Fontane and Tucholsky: Literary Criticism and the Public Sphere in Imperial Germany. New York; Berne; Frankfurt on the Main: Peter Lang, 1983. 176 p.
- 312) Brooks P. The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess. New Haven; London: Yale University Press, 1976. 235 p.
- 313) Brunson M. Russian Realisms: Literature and Painting, 1840–1890. DeKalb: NIU Press, 2016. 264 p.
- 314) Cohn D. Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1978. 331 p.
- 315) Darnton R. The Forbidden Best-Sellers of Prerevolutionary France. New York: Norton, 1995. 440 p.
- 316) Dianina K. The Feuilleton: An Everyday Guide to Public Culture in the Age of the Great Reforms // The Slavic and East European Journal. 2003. Vol. 47. № 2. P. 187–210. <https://doi.org/10.2307/3219943>.
- 317) Eagleton T. The Function of Criticism from «The Spectator» to Post-Structuralism. London: Verso, 1984. 133 p.
- 318) Habermas J. The Structural Transformation of the Public Sphere. Cambridge: MIT Press, 1991. 301 p.
- 319) Hohendahl P. U. The Institution of Criticism. Ithaca; London: Cornell University Press, 1982. 287 p.
- 320) Haskell F., Penny N. Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500–1900. New Haven: Yale University Press, 1981. 376 p.
- 321) Frazier M. Romantic Encounters: Writers, Readers, and the Library for Reading. Stanford: Stanford University Press, 2007. 246 p.

- 322) *Jameson F.* The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981. 320 p.
- 323) *Janson H. W.* Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London: The Warburg Institute; University of London, 1952. 384 p.
- 324) *Jockers M. L.* Macroanalysis: Digital methods and literary history. Urbana: University of Illinois Press, 2013. 208 p.
- 325) *Kliger I.* Sovereign Fictions: Poetics and Politics in the age of Russian Realism. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2024. 312 p.
- 326) *Klioutchkine K.* Between Ideology and Desire: Rhetoric of the Self in the Works of Nikolai Chernyshevskii and Nikolai Dobroliubov // *Slavic Review*. 2009. Vol. 68. № 2. P. 335–354. <https://doi.org/10.2307/27697962>.
- 327) *Leblanc Ronald D.* Teniers, Flemish Art, and the Natural School Debate. *Slavic Review*. 1991. № 50 (3). P. 576–589. <https://doi.org/10.2307/2499854>.
- 328) *Maguire R.* Introduction // *Literary journals in Imperial Russia* / Ed. by D. A. Martinsen. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1997. P. 1–8.
- 329) *Paperno I.* The Liberation of the Serfs as a Cultural Symbol // *The Russian Review*. 1991. Vol. 50. № 4. P. 417–436. <https://doi.org/10.2307/131013>.
- 330) *Potolsky M.* Mimesis. London: Routledge, 2006. 192 p.
- 331) *Rancière J.* The Politics of Literature // *SubStance*. 2004. Vol. 33. № 1. P. 10–24. <https://doi.org/10.2307/3685460>.
- 332) *Roberts M. E., Stewart B. M., Tingley D.* STM: An R Package for Structural Topic Models // *Journal of Statistical Software*. 2019. Vol. 91. № 2. P. 1–40. <https://doi.org/10.18637/jss.v091.i02>.
- 333) *Schöch Ch.* Topic modeling genre: An exploration of French classical and Enlightenment drama // *Digital Humanities Quarterly*. 2017. Vol. 11. № 2. URL: <https://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000291/000291.html>.
- 334) *Somoff V.* The Imperative of Reliability: Russian Prose on the Eve of the Novel, 1820s–1850s. Evanston: Northwestern University Press, 2015. 238 p.
- 335) *Spitzer L.* Essays in Historical Semantics. New York: Vanni, 1948. 316 p.
- 336) *Struve G.* Monologue Intérieur: The Origins of the Formula and the First Statement of Its Possibilities // *PMLA*. 1954. Vol. 69. № 5. P. 1101–1111. <https://doi.org/10.2307/459771>.
- 337) *Taylor C.* Modern Social Imaginaries. Durham; London: Duke University Press, 2004. 232 p.
- 338) *Terras V.* Belinskij and Russian Literary Criticism. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1974. 305 p.

- 339) *Thorstensson V.* «All Sorts» of Fires: Suvorin's Roman-Feuilleton *Vsiakie* and the Russian Polemical Novel of the 1860s // *Russian Literature*. 2020. Vol. 113. P. 61–86. <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2020.04.005>.
- 340) *Wellek R.* *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963. 403 p.
- 341) *Wordsworth J., Jay M. C., Woof R.* *William Wordsworth and the Age of English Romanticism*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1987. 261 p.

Список иллюстративного материала

- 1) Рисунок 1 — Пропорции тем в корпусе фельетонов Нового Поэта (Глава 2, с. 51)
- 2) Рисунок 2 — Динамика пропорций тем, связанных с литературой и искусством, во времени (Глава 2, с. 54)
- 3) Рисунок 3 — Динамика пропорций тем, пиковые значения которых приходятся на 1856–1858 гг., во времени (Глава 2, с. 55)
- 4) Рисунок 4 — Динамика пропорций тем, пиковые значения которых приходятся на 1860–1861 гг., во времени (Глава 2, с. 55)
- 5) Рисунок 5 — Распределение пропорций тем в фельетонах Нового Поэта (Глава 2, с. 57)