



Энн Лонсбери

•

Скудная культура,
высокое искусство
Гоголь, Готорн
и профессиональное
писательство в России
и Америке в XIX веке



Anne Lounsbery

•

Thin Culture,
High Art

Gogol, Hawthorne,
and Authorship
in Nineteenth-Century
Russia and America

Harvard University Press / Cambridge, Massachusetts

2007

Энн Лонсбери

•

Скудная культура, высокое искусство

Гоголь, Готорн
и профессиональное
писательство в России
и Америке в XIX веке



Academic Studies Press

Библиороссика

Бостон / Санкт-Петербург

2021

УДК 82.091
ББК 83.3(0)52
Л81

Перевод с английского И. Буровой, А. Разина

Серийное оформление и оформление обложки Ивана Граве

В оформлении обложки использован фрагмент картины Т. Икинса
«The Writing Master», 1882. John Stewart Kennedy Fund, 1917

Лонсбери Э.

Л81 Скучная культура, высокое искусство: Гоголь, Готорн и профессиональное писательство в России и Америке в XIX веке / Энн Лонсбери ; [пер. с англ. И. Буровой, А. Разина]. — СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 456 с. — (Серия «Современная западная русистика» = «Contemporary Western Rusistika»).

ISBN 978-1-6446945-3-4 (Academic Studies Press) (hardback)

ISBN 978-5-6044709-3-0 (Библиороссика) (электронное издание)

ISBN 978-1-6446966-8-2 (open access)

В первые десятилетия XIX века ощущение отсутствия собственной национальной литературы как в России, так и в Америке привело к тому, что искусство слова в этих странах стали придавать исключительное значение. Из книги Э. Лонсбери читатели узнают о том, как две разные литературные традиции пытались восполнить этот культурный пробел — не отрицая, а подчеркивая его и превращая кажущийся недостаток в источник эстетического преимущества. Сравнивая творчество Гоголя и Готорна, автор обнаруживает неожиданные параллели между русской и американской традициями, которые, казалось бы, практически не взаимодействовали.

Книга предназначена для всех, кому интересна история отечественной и всемирной литературы XIX века.

УДК 82.091
ББК 83.3(0)52



С 31 марта 2021 года эта книга распространяется в соответствии с лицензией CC-BY-NC. Ознакомиться с условиями можно на сайте <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>. Помимо оговоренных в данной лицензии случаев, никакая часть книги не может быть использована без разрешения правообладателя.

ISBN 978-1-6446945-3-4
ISBN 978-5-6044709-3-0
ISBN 978-1-6446966-8-2

© Anne Lounsbery, text, 2007
© Harvard University Press, 2007
© И. И. Бурова, А. В. Разин,
перевод с английского, 2021
© Academic Studies Press, 2019
© Оформление и макет
ООО «Библиороссика», 2021

Посвящается Джону

Je ne puis me lasser d'admirer ce vide et cette solitude étonnante de notre existence sociale. Il y a là certainement la part d'une destine inconcevable¹.

П. Я. Чаадаев (1829)

¹ Я не перестаю удивляться этой пустоте, этой удивительной оторванности нашего социального бытия [Чаадаев 1991, 1: 330–331].

Благодарности автора

В первую очередь я должна выразить благодарность Уильяму Миллзу Тодду III, Дональду Фангеру и Сэквэну Берковичу — консультантам, без которых не родился бы замысел этого проекта. Книга начала создаваться в Гарварде с презентации на семинаре по истории американской литературы для магистрантов, который вел профессор Беркович; далее мои идеи продолжили развиваться под влиянием множества курсов и бесед с профессорами Тоддом и Фангером. Помимо идейного руководства, не менее важными для меня были их интерес и вера в это необычное академическое начинание, за что я всегда буду испытывать к ним глубокую признательность.

В Нью-Йоркском университете мне исключительно повезло встретить коллег, интеллект, теплое отношение, юмор и великодушные которых помогли мне на завершающих стадиях работы над этой книгой. Невозможно представить лучшего друга, работающего в соседнем кабинете и схватывающего все на лету, чем Элиот Боренстайн, который в процессе работы был для меня источником и сведений, и вдохновения. И если бы несколько лет назад кто-нибудь сказал мне, что моей коллегой будет Нэнси Руттенбург, я бы не поверила, что мне повезет работать бок о бок с ученым, чьи труды по русско-американским литературным связям так помогли мне продвинуться в написании собственного. И Элиот, и Нэнси, несмотря на великое множество собственных дел, читали различные фрагменты этой работы — и от них я узнала столько, что едва ли смогу должным образом выразить им свою благодарность.

За эти годы у меня, кажется, развился талант получать столь необходимую интеллектуальную и эмоциональную поддержку от большого количества друзей, которые оказывали ее с безграничным великодушием. Стивен Мёллер-Солли, чьи труды и идеи о Гоголе столь важны для моей собственной работы, был необычайно любезен, уделяя мне время и делясь своими знаниями и опытом. Джастина Бейнек, Атенаид Доллетт, Катя Дианина, Мелинда Грей, Стефани Ле-Менажер, Сэра Крайв, Бетси Мёллер-Солли, Кристен Пейнтер, Кэти Ричмен и Моника Уодмен — все они приходили на помощь в ответственные моменты. Хотя сферы научных интересов Фрэнсис Бернстайн и Антонию Лэнт далеки от моей собственной, их знания и творческий подход служили мне такой же опорой, как и их дружеское расположение ко мне. Джери Тис, как представительница неакадемического мира и моя старейшая подруга, присматривала за мной на протяжении всего процесса работы так же, как тогда, когда в четвертом классе мы переходили от письма печатными буквами к письменным; без нее я была бы совсем другим человеком. Наконец, я с благодарностью получала разнообразную редакторскую и творческую помощь от Сьюзен Хэйес, Майи Хоптмен, Моника Конвинской, Джейсона Хилла, Робина Грюндера, Кэти Барбер и Клэр Кейн, которые также ободряли меня в моменты производственных кризисов. Проницательными и вдохновляющими были замечания, сделанные Дейлом Петерсоном, читавшим рукопись перед ее публикацией в серии «*Harvard Studies in Comparative Literature*».

Я не смогла бы поступить в магистратуру без поддержки моих родителей, Кеннета и Доркас Лонсбери. Я очень благодарна им за поддержку, которую они оказывали мне на всем протяжении этой эпопеи, но еще больше — за годы бесед за обеденным столом, которые заложили основу моей интеллектуальной любознательности.

Чтобы написать книгу, требующую многолетней работы с двумя литературными традициями, нужна не только моральная поддержка, это также требует денег: неспроста Эмиль Золя убеждал писателей признать «*la puissance, la justice et la dignité de*

l'argent»¹. При написании этой книги я пользовалась поддержкой многих организаций. Во время обучения в магистратуре стипендии Совета по международным исследованиям и обмену, Гарвардского центра российских и евразийских исследований имени Дэвиса, а также грант на поездку от Фонда Фредерика Шелдона позволили мне посвятить довольно много времени исследованиям в России. Уайтинговская стипендия во время написания диссертации и другие гранты Гарвардского университета, а также ряд премий от фондов изучения иностранных языков и страноведения (и два гранта по программе поддержки исследователей от Филантропической образовательной организации) поддерживали меня в течение длительного периода работы по созданию докторской диссертации в области сравнительного литературоведения. В Орегонском университете я получила грант для профессионального становления молодых преподавателей, а в Нью-Йорке — грант на Шоффовскую публикацию от семинаров Колумбийского университета. Я многим обязана этим организациям, но больше всего — моему мужу, Джону Скейфу, к которому я испытываю огромную благодарность за многолетнюю материальную поддержку: не будь ее, я не смогла бы заниматься наукой.

Я посвящаю эту книгу Джону — но не за то, что он оказывал мне материальную поддержку, а за его любовь и терпение, без которых она никогда не была бы написана. Она также посвящается моим сыновьям Уильяму и Джорджу, без которых она могла бы быть завершена гораздо быстрее, но я не чувствовала бы себя такой счастливой.

¹ «...власть, справедливость и достоинство денег» (*фр.*) — цитата из статьи Э. Золя «Деньги в литературе», вошедшей в сборник критических статей «Экспериментальный роман». — *Примеч. пер.*

Вступительные примечания

Часть главы «Неглубокое прочтение и глубокий смысл в “Мертвых душах”» изначально была опубликована в журнале «Slavic Review» в виде статьи под названием «“Russia! What Do You Want of Me?”: The Russian Reading Public in “Dead Souls”» (Vol. 60, № 2, Summer 2001). Я благодарна издателю, Американской ассоциации содействия славянским исследованиям, за разрешение перепечатать ее в этой книге.

Полезными для идей, представленных в этой работе, оказались их обсуждения в университетском семинаре по славянской истории и культуре Колумбийского университета. Я высоко ценю помощь университетского семинара, оказанную при публикации книги.

Введение

Книги без литературы: Россия и Америка, писатели и общественные институты, 1800–1850

Николай Васильевич Гоголь и Натаниель Готорн, скорее всего, ничего не знали друг о друге. Будучи современниками, они тем не менее никогда не были знакомы с творчеством друг друга, и каждый из них мало задумывался (если задумывался вообще) о культурном развитии далекой империи, в которой жил другой. Такое положение дел едва ли можно считать удивительным, поскольку при жизни Гоголя и Готорна русские и американские литературные элиты были слабо связаны и плохо осведомлены друг о друге. Удивительным скорее является неоспоримое сходство между этими двумя писателями — настолько сильное, что кажется сверхъестественным, — как в плане идей, которые их занимали, так и в отношении траекторий их творчества. В основе данного исследования лежит именно этот неожиданный факт: в определенный исторический момент интересы двух, возможно, самых влиятельных писателей, живших в совершенно разных обществах — разных по политическим системам, классовым структурам, экономике, географическим особенностям, идеологиям, — совпадали в столь многих отношениях. Такое сходство следует объяснять не результатом влияния, а скорее определенными параллелями между историческими ситуациями, в которых жили писатели. Главной из этих параллелей является парадоксальное сочетание тенденций, обнаруживающихся в обеих

странах: это всеохватное чувство культурной недостаточности, которое, как ни странно, только усугублялось, а не компенсировалось постоянным увеличением количества печатных текстов.

Гоголь и Готорн писали во времена, когда определяющие черты национальных литературных традиций, к которым они принадлежали, все еще не проявили себя и когда мало что можно было сказать о диалоге между писателями и читательской аудиторией. Гоголь родился в 1809-м, умер в 1852 году; Готорн родился в 1804-м, умер в 1864 году. В эти годы в периодической печати обеих стран часто публиковались тревожные размышления по поводу (многого) отсутствия национальной литературы. Подобные сетования отражали не только обеспокоенность двух нарождающихся интеллектуальных элит по поводу текущего состояния национальной литературы, но также видение ее будущего: образованные россияне и американцы полагали, что при создании литературы, которая одновременно была бы национальной, современной, классической и широко читаемой, крайне важна художественная проза, отвечающая требованиям высокого искусства¹. Эти требования, предъявлявшиеся к вожделенному корпусу текстов — который, как горячо надеялись критики, обеспечит каждой нации восхождение к высокой культуре, — были путанными и туманными. Поскольку и Гоголь, и Готорн играли ключевые роли в определении моделей авторства (то есть представлений о том, какими должны быть авторы и чем они должны заниматься), которые предстояло усвоить их преемникам, их сопоставительное чтение акцентирует внимание на некоторых особенностях того, как писатели понимали свою особую роль в обществе. И хотя в этой книге исследуется точка схождения в русской и американской

¹ Конечно же, в обеих странах были писатели, которые никогда не претендовали на создание «высокого искусства» в этом смысле, но здесь я концентрируюсь на тех писателях, которые стремились, и вполне осознанно, к созданию литературы, которая была бы со всей очевидностью высокой. Таким образом, в центре моего внимания находится то, что я называю «образованным меньшинством». Это образованное меньшинство в Америке составляло гораздо большую долю населения, чем в России, как станет ясно далее при обсуждении уровней грамотности и количества читателей в каждой из стран.

литературной истории, в ней также ставится задача показать, как в конечном итоге авторство приняло на себя совершенно разные функции в этих двух традициях, — поскольку, сталкиваясь с множеством одних и тех же вопросов, Гоголь и Готорн отвечали на них по-разному, их последователи также выбрали различные пути.

Неудивительно, что эти писатели разделяли постоянное беспокойство по поводу периферийного положения их культур по отношению к европейскому центру. Гораздо больше поражает то, что каждый из них выражал не только огорчение по поводу скудости собственной национальной культуры, но и надежду, пусть слабую и робкую, на то, что эта скудость сама по себе может каким-то образом превратиться в преимущество при создании литературы. В целом, Гоголь и Готорн не только не преуменьшали предполагаемую скудость своих национальных культур, но и, наоборот, сосредотачивались на ней и даже преувеличивали ее. При этом они иногда доходили до крайности — порой их оценка кажется ошибочной, но в конечном счете открывает новые возможности (и даже способствует повышению собственной значимости). «У нас ничего нет, — как бы говорит каждый из них, — ни литературы, ни культуры, ни традиций: но поглядите, как я превращаю это ничто в искусство». Каждый из них предпочел позиционировать себя как вещающего из своего рода вакуума, и этот выбор находит выражение в конкретных стилистических соответствиях. Постоянно возвращаясь к вопросительной интонации, их произведения становятся не просто вопросами, но вопросами, *на которые невозможно ответить*. Тем самым оба автора умудряются намекнуть — лукаво, в какой-то мере парадоксально, но так, чтобы дать нам понять, — то, что они хотят выразить, в конечном итоге может оказаться слишком глубоким, чтобы вообще быть переданным словами. И, намекая на связь между загадочными глубинами собственных сочинений и загадочным образом страны, к которой каждый из них принадлежал, Гоголь и Готорн добиваются ассоциаций своего искусства со значимостью народа своей страны, даже не утруждая себя объяснением этой таинственной связи.

Между тем ни один из этих писателей не сумел вообразить себе устойчивые и продуктивные отношения с читательской аудиторией. В действительности их творчество свидетельствует об обостренном страхе как безвестности, так и славы, о колебаниях в оценках способностей и достоинств их читателей, а также о постоянной потребности вообразить, переосмыслить и установить контакт со своей трудной для понимания аудиторией — потребности, которая находит выражение в повторяющихся попытках авторов обрести непосредственный доступ к читателю через предисловия и другие формы прямого обращения. В самом деле, возможно, самое поразительное сходство их творчества заключается в склонности ассоциировать своих читателей с отвлеченной идеей взгляда, с силой, одновременно испытующей и бездушной, угрожающей уязвимому автору разоблачением и позором.

Очевидно, что происхождение отмеченных выше параллелей коренится в потребности создания национальной и высокой литературы; такая потребность сопровождается формированием образа публики и импровизацией авторской идентичности в обществе, которое не предлагало никаких готовых рецептов. Таким образом, сходство между Гоголем и Готорном становится более понятным и потому более значительным — иными словами, оно становится объяснимым, а не воспринимается как сверхъестественное, когда мы можем рассматривать его как результат исторических совпадений. В оставшейся части этой вступительной главы проводятся некоторые ключевые параллели (и, разумеется, основные различия) между условиями, в которых находились русские и американские писатели в первой половине XIX столетия; затем Гоголь и Готорн рассматриваются конкретно в контексте этих условий. После введения следует основная часть книги, состоящая из трех разделов, посвященных анализу текстов, причем в каждом разделе одна глава посвящается преимущественно Гоголю, а другая — Готорну. Каждый из этих трех разделов завершается обобщенным очерком, цель которого заключается в уточнении связей между текстами, которые рассматривались в двух предшествующих главах. Часть первая («Первые произведения и институциональные вопросы») посвя-

щена анализу моделей авторской и читательской идентичности, складывающихся в ранних, более коротких работах каждого из писателей (то есть в украинских повестях и «Арабесках» Гоголя и ранних произведениях Готорна) в свете институциональных ограничений, с которыми столкнулся каждый из них. Этот раздел завершается обсуждением разных типов творчества, которые в конечном счете были сформированы литературными институтами на основе ранних сочинений Гоголя и Готорна. В части второй («Скудная культура, высокое искусство») проводится анализ «Мертвых душ» Гоголя и «Дома о семи фронтонах» Готорна как попыток критики недостаточности культуры, даже при использовании ее в эстетических целях. В этом разделе рассматривается, как в данных произведениях писатели акцентируют внимание на недостаточности соответствующей национальной культуры; таким образом, осуществляется взаимосвязь этих текстов о скудости, недостаточности культуры, и стремлений Гоголя и Готорна к глубине смыслов. Раздел завершается рассуждениями о ключевой роли, которую сыграла манипуляция повествовательной перспективой в обеих книгах, и высказывается предположение, что такая тактика объясняется опасениями авторов о том, что их материал является незначительным в качестве предмета высокого искусства. Часть третья («Традиция и современность, или Что Гоголь и Готорн нашли в Риме») посвящена «Петербургским повестям», повести «Рим» и сборнику «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя и последнему роману Готорна «Мраморный фавн» — всем текстам, которые могут быть истолкованы как реакция на тревожащее распространение печатных изданий в современную эпоху. Кроме того, в этом разделе рассматривается, как Гоголь и Готорн совершенно по-разному конструируют образ Рима (являющегося местом действия и в «Риме», и в «Мраморном фавне») и европейской идентичности в целом. Наконец, книга завершается кратким эпилогом, в котором рассматриваются различные процессы, посредством которых происходила канонизация писателей; особое внимание уделяется отличиям, которые могут многое рассказать нам об общественной роли автора в России и в Америке.

Культурный вакуум и потрясающая возможность: перспективы русской и американской литературы

Игнорировать связь между литературой и национальностью русским и американским писателям было сложнее, чем авторам, работавшим в других местах и в другие времена, — во многом потому, что эпоха романтизма дала новые определения тому, что подразумевалось под терминами «литература», «культура» и «история»². Благодаря этому новому определению ситуация в России и Америке производила особенно тоскливое впечатление. В частности, как только идея «литературы» стала подразумевать произведения художественной литературы, созданные гениальными творцами в той или иной степени ради самого искусства, обе традиции показались существенно ослабевшими, что поощряло радикальные (и сомнительные) высказывания о том, что у наций не было ни литературы, ни истории; возможно, не было даже социальных институтов и прошлого вообще — в том смысле, который требовался для подлинной национальной традиции. На протяжении XVIII века относительно широкое понимание литературы не только позволяло рассматривать практически все написанные в России или Америке тексты как факты национальной литературы: принципы неоклассицизма позволили русским и американцам увериться в существовании у них национальной литературы (пусть даже и не выдающегося качества), поскольку люди сочиняли, скажем, оды, строго ориентированные на клас-

² Американский филолог Роберт Вайсбух спрашивает: «Почему бы поэту не считать себя просто и величаво поэтом, а не американским поэтом?.. Разве серьезные писатели, особенно те, у кого есть далеко идущие намерения, не участвуют левыми руками в такой [националистической] распре, оставляя свои славные правые руки свободными, чтобы ухватиться за мир? Не в Америке. Здесь несколько сил объединились для того, чтобы сделать такую столь явно банальную и периферийную проблему, как литературный национализм, абсолютно центральной для того, что Гарольд Блум называет “писатель в писателе”» [Weisbuch 1986: 57]. Абсолютно то же самое можно было бы сказать о России того периода, который рассматривается в этой работе.

сические модели³. Русский термин «словесность», как правило, переводимый просто как «литература», изначально охватывал такой широкий спектр письменных текстов, что в эту категорию преспокойно вписывался даже такой текст, как эссе Н. И. Тургенева о налогах.

Но к 1834 году критик В. Г. Белинский уже определял литературу в рамках совершенно новых понятий. Вопреки прежним представлениям, он доказывал, что литература — не «весь круг умственной деятельности (народа. — *Пер.*), проявившейся в письменности», охватывающий все, от историографии до «брошюрки о клопах и тараканах», но и не «известное число изящных произведений». Скорее, литература — это «собрание такого рода художественно-словесных произведений, которые суть плод свободного вдохновения и дружных (хотя и безусловных) усилий людей, созданных для искусства, дышащих для одного его», произведений, выражающих «дух... народа» [Белинский 1953–1959, 1: 22–25]. Заявляя о своем желании видеть русскую литературу рожденной «свободным вдохновением» только «для искусства» и выражающей «дух народа», Белинский решительно встает на сторону современных представлений об искусстве и о связи между искусством и народом. Как становится понятным из его заявления, новая концепция литературы совпала с новой концепцией нации — идеей о том, что нация (или народ) есть и, конечно же, должна быть чем-то, что обладает «духом».

В 1832 году, используя почти те же слова, что и Белинский, Г. У. Лонгфелло выступил с призывом создать американскую литературу, которая была бы национальной в новом понимании — то есть литературой, отражающей «дух нации». Лонгфелло признавал, что «в самом широком значении слова» националь-

³ Как пишет Майкл Холквист, «интернационализм, имплицитно присутствующий в классицистической теории», предполагал, что «если вы строго применяете нормативные требования для написания оды или эпического произведения... то вы создаете литературу». Подобные идеи служили для «утверждения некоторых текстов в качестве *литературы*, не поднимая опасный вопрос о национальных традициях» — или об их отсутствии [Holquist 1977: 5–6].

ная литература «охватывает все умственные усилия, предпринимаемые населением страны посредством печати» (возможно, даже «брошюрку о клопах и тараканах», упомянутую Белинским). Однако он утверждал, что «более оригинальное и подобающее определение» этой литературы предполагает корпус текстов, который «несет на себе отпечаток национального характера». Мы подразумеваем те отличительные черты, которые литература приобретает за счет «духа нации» [Ruland 1972, 1: 252]. Все тексты, которые упоминал Лонгфелло, являются произведениями художественной литературы. Понятно, что он не разделял точку зрения XVIII века, подразумевавшую, что литература должна включать в себя и такие жанры, как проповеди, речи и политические памфлеты (они были в течение долгого времени широко представлены в Новом Свете) [Weisbuch 1986: 5; Spencer 1957: 32]⁴.

Кроме того, в Америке, как и в России, до XIX века люди были склонны рассматривать литературу как выражение общечеловеческих ценностей, а не национальной сущности. Русские, жившие в XVIII веке, рассматривали создание литературных произведений как способ, позволяющий России влиться в европейскую («общечеловеческую») культуру. И, как доказывает М. Уорнер, в Америке XVIII века, когда раздавались призывы к согражданам поддержать «национальную литературу» (иначе говоря, покупать американские книги), то, что подразумевалось под этим выражением, отличалось от того, понималось под этими словами в 1830-е

⁴ Их исследование показывает, что и Лонгфелло, и Белинский внимательно читали Фридриха фон Шлегеля. Хотя это исследование не ставит задачу проследить истоки литературного национализма в России и Америке, очевидно, что многие подобные идеи восходят к немецким романтическим текстам, которые попали в обе страны в начале XIX века. Для моих целей происхождение идей менее важно, чем их взаимодействие с конкретным набором местных условий, которое придало им определенные значения в России и Америке. Например, в обеих странах интерес к немецким идеям мог служить не только подтверждением «новизны» собственной мысли, но и того факта, что народ больше не находится в рабстве у определенной зарубежной культуры (русские — у французской, американцы — у британской), чье продолжительное влияние считалось самым что ни на есть подавляющим и вредным.

годы. В республиканский период большинство американцев просто не стремились к «самобытности культуры автохтонного народа»: национальная литература была американской в том смысле, что она должна создаваться в Америке и способствовать укреплению гражданских добродетелей в Америке [Warner 1990: 119, 149]⁵. Но к 1837 году, когда Ч. Ингерсолл написал: «Дайте нам *национальность*... дайте нам ее в избытке», он явно думал о чем-то ином (или, как он, возможно, сказал бы, о чем-то *большем*), нежели книги, которые были написаны и напечатаны в Соединенных Штатах. Цит. по: [Spencer 1957: 73]. Таким образом, в Америке наблюдалось то же, что и в России: потребность в «национальном духе» в контексте высокой культуры совпала с усвоением более строго сформулированных художественных представлений о литературе⁶. Новое — и более узкое — определение литературы помогло убедить русских и американских интеллектуалов в том, что у них таковой не было и что это обстоятельство имело серьезное значение (хотя мало кто рассматривал эту проблему просто как недостаток текстов, или даже как недостаток только хороших текстов, или художественных текстов, как будет показано ниже).

В результате этих перемен, начиная приблизительно с 1820 года бесконечные рассуждения на страницах журналов по поводу

⁵ На самом деле в период между двумя войнами подобные взгляды не отвергались повсеместно. Еще в 1839 году историк Д. Л. Мотли убеждал своих читателей в том, что, несмотря на политическую независимость, международные ценности, присущие высокой культуре, означают, что «в социальном и нравственном отношении мы будем оставаться европейцами». Здесь, как и повсеместно, «европейское» является синонимом «всеобщего». Цит. по: [Weisbuch 1986: 63].

⁶ В своих замечаниях по поводу «новой эстетизации и националистического восприятия книги» [Warner 1990: 121] в XIX веке Уорнер отмечает, что такое слияние — нового понимания эстетики и нового понимания нации — не было совпадением, поскольку обе идеологии зависят от определенного взгляда на частное лицо. Идеология, которая позволяет этой личности воспринимать литературу как «повод для особо личного вида субъективности», также позволяет человеку участвовать в своего рода мысленной идентификации себя с нацией, что является условием современного национализма, «конструирующего американскую идентичность как черту отличительную, но принадлежащую личности» [Warner 1990: 151, 149].

отсутствия национальной литературы и ее значения для национальной идентичности стали до такой степени многочисленными, что практически превратились в один из жанров российской и американской периодики; как отметил один из исследователей американской литературы, «начало смущать даже количество написанного по поводу отсутствия написанного» [Weisbuch 1986: 10]⁷. Неважно, верим мы всем этим негативным оценкам или нет; куда важнее, что большинство современников им верили и что у этой веры были последствия. Изрядное количество текстов о (потенциальной) литературе каждой нации — о том, какой она должна была быть, чем должна была бы заниматься, — предшествовало появлению самой литературы. В результате литература стала рассматривать процесс своего формирования как национальное и современное явление, постоянно отслеживая и критикуя собственный прогресс, тем самым придавая огромное значение текстам, которые пока еще не существовали.

Американцы составляли длинные перечни, в которых писатели перечисляли все необходимые условия для появления литературных произведений, отсутствующих в молодом государстве. Характерен список, составленный в 1828 году Ф. Купером: «Для историка нет летописей; для сатирика нет глупых поступков (кроме самых вульгарных и заурядных); для драматурга нет нравов; для романистов нет туманных вымыслов; для моралиста нет вопиющих и дерзких нарушений правил приличия; нет и ничего из богатых вычурных вспомогательных средств поэзии». Цит. по: [Spencer 1957: 199]. Если в XVIII веке американцы могли видеть в отсутствии определенного типа литературы признак глубинной добропорядочности нации (фактически подразумевая при этом, что молодая республика была слишком счастливой и здоровой, чтобы породить нечто, обладающее столь сомнительной пользой и добродетелью, как литература), то к 1820-м годам это отсутствие, вероятно, оплакивалось более откровенно. Как писал в 1839 году О. Браунсон, «в литературном плане мы не создали ничего, чем

⁷ Дональд Фангер посвящает раздел своей книги о Гоголе этим сетованиям в России; см. [Fanger 1979: 25–35].

могли бы похвастаться». Цит. по: [Rutland 1972: 278]. Даже в характерных для этой эпохи воинственных декларациях литературной независимости печальные ноты звучат более отчетливо, чем оптимистические, как, например, в адресованном соотечественникам призыве Ингерсолла «любить пока еще бесплодные холмы нашей собственной литературы». Цит. по: [Spencer 1957: 73].

Когда в 1834 году Белинский спрашивал своих русских современников: «Или и в самом деле — *у нас нет литературы?*» — этот вопрос уже неоднократно задавался и до него, причем на протяжении более чем десяти лет [Белинский 1953–1959, 1: 22]. В первые десятилетия XIX века отсутствие национальной литературы часто принималось как данность: как в 1824 году писал А. С. Пушкин, «у нас еще нет ни словесности, ни книг» [Пушкин 1937–1959, 11: 21]. Почти десять лет спустя критик Н. И. Надеждин говорил о «пустоте и дикости» в российской литературной жизни; его современник Дмитрий В. Веневитинов оценивал положение в русском литературном мире как «совершенно отрицательное». Цит. по: [Fanger 1979: 25–26]. Такое отсутствие, как правило, объяснялось как следствие тонкости культурного слоя и отклонения от европейских норм, весьма похожих на то, что Купер и многие другие отмечали в Америке. В своем «Первом философическом письме», написанном в 1836 году, П. Я. Чаадаев доказывал, что если большинство наций питается памятью об «увлекательной эпохе в [их] истории», то русские «не имели ничего подобного», у них не было «никаких чарующих воспоминаний, никаких пленительных образов в памяти, никаких действенных наставлений в национальной традиции» [Чаадаев 1991, 1: 324–325]. Критики П. А. Плетнев, В. П. Андросов и В. Г. Белинский дружно соглашались: русской литературе не хватает «серьезного общественного интереса» (слова Плетнева, 1842 год), и это потому, что русское общество не предоставило ей ничего, с чем можно было бы работать [Плетнев 1842: 55; Андросов 1836: 120; Белинский 1953–1959, 10: 11].

Чаадаев решительно заявляет: «Мы (русские. — Э. Л.) составляем пробел в интеллектуальном порядке», но за этим меланхолическим и предсказуемым утверждением следует другое, гораздо более многообещающее: «Я не устаю удивляться этой пустоте».

А если Чаадаев не испытывает усталости, размышляя о фундаментальном недостатке своей страны, то это происходит потому, что «в самой этой пустоте, наверное, отчасти повинна наша непостижимая судьба» [Чаадаев 1991, 1: 331–332]. Его прочувствованное созерцание культурной пустоты, которую представляет собой Россия, указывает на важное направление в русской и американской мысли XIX века, согласно которому именно тогдашняя скудость культурного слоя в Америке и России поможет будущей литературе обеих стран обрести то метафизическое значение, которого достигли европейцы, опиравшиеся на свою богатую историю и культуру. Действительно, в обеих странах рефлексия по поводу отсутствия литературы и культуры привела к появлению поистине грандиозных представлений о значении искусства и способности литературы влиять на действительность. В эссе 1838 года, посвященном американской словесности, Браунсон писал: «Если уж философ пожелает где-нибудь поэкспериментировать над человеческой природой, то пусть экспериментирует здесь». Цит. по: [Ruland 1972: 276]. По словам одного американиста, «недостатки (превратились в. — Э. Л.) достоинства», поскольку недостатки предполагали возможности; или, как отмечают слависты, чувство «фундаментальной возможности литературы» порой способствовало восприятию «любой лакуны как возможности»⁸.

По словам Д. Р. Лоуэлла, недостаток устоявшихся общественных институтов в Америке должен был позволить писателям опираться на «стихию универсальной человеческой природы», которую не смогли осознать представители более старых культур. Цит. по: [Spencer 1975: 1939]. Подобными общественными институтами частенько пренебрегали, как, например, пренебрег ими в 1825 году У. К. Брайант, когда предложил понимание самой культуры как обыкновенных «*пут*, от которых избавляется понастоящему одаренный писатель, исследователь человеческого сердца» (курсив мой. — Э. Л.). Согласно Лонгфелло, ресурсы,

⁸ См.: [Weisbuch1986: xiv; Fanger 1979: 18; Morson 1974: 30] (Морсон цитируется по: [Wachtel 1994: 136]).

необходимые для создания национальной литературы, следовало искать не в институтах, «не в мире вокруг нас, но в мире *внутри нас*» (курсив мой. — Э. Л.). Цит. по: [Ruland 1972: 218; 243]⁹. Его современник Корнелиус Мэтьюс утверждал, что «вполне можно ожидать, что сама нагота нового состояния [американцев] приведет нас к более глубокому описанию *внутренней жизни*» (курсив мой. — Э. Л.). Цит. по: [Spencer 1957: 139]. Таким образом, «Американский ученый» и «Доверие к себе» Ральфа У. Эмерсона являются лишь наиболее известными выражениями представления о том, что недостаточность культуры является преимуществом Америки: согласно лаконичной формулировке Э. Дикинсон, «темы мешают разговору»¹⁰.

К 1830-м годам некоторые русские, используя понятия, до боли знакомые читателям Эмерсона, начали доказывать, что недостаточность культуры их нации предоставляет завидную свободу. В 1837 году сам Чаадаев, незадолго до этого шокировавший читателей обвинением России в культурном бесплодии, похоже, пересмотрел свою позицию в «Апологии сумасшедшего». В этой работе он переосмысливает отсутствие истории в России как форму свободы. «Мы никогда не жили под роковым давлением логики времен, — пишет он, — никогда мы не были ввергаемы всемогущей силой в те пропасти, какие века вырывают перед народами. Воспользуемся же огромным преимуществом, в силу которого мы должны повиноваться только голосу просвещенного разума, сознательной воли». Благодаря отсутствию общественных институтов русские встречают каждую новую идею «девственным умом». В результате в России «ничто не противится немедленному осуществлению всех благ, какие Провидение предназначает человечеству». Согласно Чаадаеву,

⁹ Лонгфелло написал эти слова в статье, посвященной «Защите поэзии» сэра Филипа Сидни (1832).

¹⁰ Письмо № 397 в [Dickinson 1965]. Эмерсон пишет: «Добрый великан, призванный уничтожить старое или создать новое, появляется не из тех, на кого системы образования обрушили всю свою культуру; из нашей необузданной, дикой природы, из ужасных друидов и берсеркеров приходят в конце концов Альфред и Шекспир» [Emerson 1981: 62].

«большая часть мира подавлена своими традициями и воспоминаниями», но соотечественники Чаадаева имеют большое преимущество в том, что могут двигаться вперед, повинаясь «только голосу просвещенного разума, сознательной воли» [Чаадаев 1991, 1: 535]¹¹. Сравните это со словами Эмерсона в «Американском ученом» и «Доверии к себе», в которых он прославляет жизнь в такую эпоху и в том месте, «когда старое и новое стоят бок о бок и позволяют сравнивать их друг с другом»: «К чему цепляться за это безжизненное тело?.. Вынесите прошлое на суд тысячеокому настоящему и всегда живите новым днем» [Emerson 1981: 68; 145].

Опираясь на идеи, подобные тем, которые выдвинул Чаадаев, поколение славянофилов продолжало доказывать, что предполагаемая культурная юность России была знаком того, что вскоре она унаследует и после вдохнет новую жизнь в цивилизацию Запада, пришедшую в упадок. Так, в 1852 году И. В. Киреевский заявил, что «Европа высказалась вполне» [Киреевский 1861: 237]. Разумеется, в этом процессе переоценки ценностей большую роль сыграла немецкая романтическая мысль. Если немецкое «варварство» можно было считать энергичным и благотворным по сравнению с западным (читай: французским и английским) «упадком», то, как отметил И. Берлин, русским оставалось только продвинуться в этом утверждении еще на один шаг: «(Русские. — Э. Л.) небезосновательно рассудили, что если молодость, варварство и недостаток образования являются критериями славного будущего, то перед ними открываются еще более радужные перспективы, чем перед немцами» [Berlin 1988: 120]. В очерке Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» целый ряд российских недостатков превращается в преимущества: бедность России является результатом ее предпочтения духовных устремлений, а не погони за материальными благами; ее самодержавное госу-

¹¹ Хотя Чаадаев подвергся преследованию после публикации «Первого философического письма» (правительство объявило его сумасшедшим и подвергло его аресту), в «Апологии» он пришел к таким взглядам не ради собственного спасения; подобные идеи он выражал еще в письмах, написанных в 1833 году.

дарство — доказательство того, что в нравственном отношении русский народ слишком чист, чтобы идти на компромиссы, необходимые для участия в политической жизни; отсутствие в стране систематической богословской и философской мысли указывает на похвальный отказ от европейских «общежительных утонченностей» в пользу «общей цельности быта», и т. д. [Киреевский 1861: 271]. Да, очень похоже на тех американцев, которые критиковали британских мыслителей так, как Эмерсон критиковал Т. Карлейля (за сочетание «величия его гения [с] убожеством его целей») или как он осуждал викторианских романистов (за то, что писали они великолепно, но не имели перед собой «высочайших целей»). Киреевский умудрился представить сильные стороны Европы (культурные, экономические, политические, религиозные) либо как не имеющие особого значения, либо как ведущие в конечном счете к гибели. Чаадаев ликовал по поводу того, что Россия свободна от «узких тропинок местных идей» [Чаадаев 1991, 1: 526]; Эмерсон критиковал Ч. Диккенса и У. Хогарта за сосредоточенность на «локальном и преходящем»¹². Предполагалось, что высокая культура, к которой стремились русские и американцы, должна была преодолеть узость «локального» — даже в том случае, если оно выражало нечто специфически национальное. Неудивительно, что это оказалось сложной задачей.

Сложность этой задачи была отчасти связана с тем, что тревога по поводу отсутствия национальной литературы парадоксальным образом уживалась с не менее острым беспокойством по поводу внезапно возникшего избытка печатных текстов. В России и Америке стремление к исключительно национальной литературе совпало с бурным расцветом печатной культуры, то есть с распространением книг, газет и журналов среди беспрецедентно широкой и разнообразной читательской публики. Я использую термин «печатная культура» для обозначения не только этого почти не поддающегося количественному измерению прироста, но и сложной сети общественных отношений, которая формиро-

¹² Эмерсон цитируется по [Weisbuch 1986: 22, 25].

валась по мере того, как печатные тексты становились частью обширной системы обмена. Как и в других странах, литературная жизнь и общество в целом в России и Америке менялись под влиянием распространения печати, и к началу 1830-х годов люди в обеих странах начали отмечать, что их буквально «завалили» текстами. Однако это новое изобилие не удовлетворяло страстного желания иметь национальную литературу: пессимизм, проявлявшийся по ее поводу, не исчез с расцветом печати, поскольку русские и американцы жаждали не просто книг, но литературной традиции, то есть набора текстов, органично связанных друг с другом, с предшествующими текстами и с культурой в широком смысле (в том числе высокой). В Западной Европе писатели также боролись с колоссальным приростом печатной продукции, но, по большей части, не пытались при этом доказать, что их литературы действительно существуют и что эти литературы являются подлинно «национальными»¹³. В России и Америке широкое распространение текстов (и читателей), похоже, только усилило беспокойство по поводу культурной недостаточности, акцентировав отсутствие единой национальной литературной культуры.

Новое доминирование прозы, вероятно, усугубило тревогу русских и американцев по поводу «недостаточной национальности» их литературы¹⁴. Еще в 1827 году некий американец отметил,

¹³ Когда, например, английские романтики выражали беспокойство по поводу судьбы поэзии в эпоху дешевых книг и бесчисленности потребителей массовой литературы, они уже обладали корпусом текстов, свидетельствующих о реальном существовании их национальной литературы. См. [Klancher 1987].

¹⁴ В первой половине XIX века те различия, которые в настоящее время мы делаем между жанрами прозы, еще не были кодифицированы; ни в России, ни в Америке не было четкого определения, что такое «роман» (*novel*). Так, исследования показали, что вызывающее столько разговоров различие между американскими романами *romances* и европейскими *novels* не являлось последовательно общепризнанным во времена создания этих американских романов и во многом является более поздним изобретением литературной критики (зачастую имплицитно националистической). См. [Baum 1984: 224–235] и [Brown 1996: 11–43]. Русские представления о жанрах прозы

что «типографии ежедневно, если не ежечасно, обрушивают на нас художественную прозу»; к 1840-м годам в США заговорили о том, что такие книги «[кишат], как саранча в Египте», «десятки тысяч плохо написанных и скверно напечатанных романов... засыпают нас слоем брошюр, сравнимым по толщине со слоем опавших на землю осенних листьев». Цит. по: [Baum 1984: 26–27]¹⁵. Русский критик С. П. Шевырев точно так же связывал этот новый избыток печатной продукции с возвышением прозы: «С тех пор, как Поэзия стала Повестью, кто не Поэт? кто не Автор? кто не печатает? <...> Дело идет, кажется, к тому, что все люди земного шара будут Авторами, всякой захочет рассказать жизнь свою...» [Шевырев 1835b: 121–122]. В России и Америке, как и в Европе, потребность в художественной прозе была очевидной: в эпоху, когда мнения читателей стали придавать большее значение, эта потребность привела к робкой надежде, что голос нации заговорит прозой. Но и у русских, и у американцев такие надежды вызывали чувство неловкости. С одной стороны, в первой половине века статус художественной прозы как высокого искусства не вполне устоялся, а национальная литература, о которой мечтали эти запоздавшие, определенно должна была быть высоким искусством. (Отсюда — нервные выступления в защиту художественной прозы как орудия, достойного гения: как отметил Надеждин в 1832 году, произведение художественной прозы может быть чем-то гораздо большим, чем источником праздного раз-

были печально известны своей нестабильностью, не предлагая никаких конкретных способов различения таких терминов, как роман (*novel*), повесть (*tale, long tale, novella, story*) и рассказ (*story*). Так, в одном из выпусков «Телескопа» за 1832 год один журналист высказался в том смысле, что роман и повесть сходны по всем ключевым характеристикам, отличаясь только размером. Этот журналист отстаивал художественное достоинство художественной прозы, ее статус как высокого искусства, но те, кто сожалел о возвышении прозы, также были склонны смешивать ее различные жанры (самый известный пример содержится в «Словесности и торговле» С. П. Шевырева [Шевырев 1835a: 5–29]).

¹⁵ Из июльского выпуска 1827 года «North American», майского выпуска 1847 года «Ladies' Repository» и апрельского выпуска 1843 года «American Review».

влечения, современная проза доказала свою способность создавать поистине «художественное представление жизни»¹⁶). Более того, русские и американские читатели выработали вкус к текстам иностранного происхождения, от которых они зависели в течение долгого времени, с тем результатом, что отечественное происхождение художественной прозы само по себе вызывало некоторые подозрения. Подобно сифилису — «итальянской болезни» для французов, «французской болезни» для англичан и русских и т. д., — романы были склонны рассматривать как нечто иностранное, как заразный жанр, поступающий откуда-то извне, чтобы заразить читающую публику¹⁷. (В 1840-е годы один американец жаловался на то, что «континентальные» романы были «рассеяны повсюду, как болезнетворная зараза»¹⁸.) Подражатель-

¹⁶ Рецензия на «Вечера на хуторе близ Диканьки» (т. 2) Гоголя в: *Телескоп*. 1832. № 17. С. 100, 97. Надеждин использует термин «повесть» (приблизительно означающий длинный рассказ), но, как отмечалось выше, в этот период у русских не было последовательности в использовании названий жанров, применявшихся для определения разновидностей художественной прозы.

¹⁷ Примеры такого мышления можно найти в разные времена и в разных странах. Один французский автор XVII века объяснял популярность романа как результат англо-голландского заговора, целью которого было «тайно возобладать над французами, экспортируя к ним так много романов»; он также обвинял в падении Римской империи распространение греческой и сирийской художественной прозы. См. [DiPiero 1992: 2]. Немцы в XVIII столетии связывали отказ своего века от «основательных и глубоких трудов» с тайным и коварным влиянием «переводов с английского и французского одних только романов». Примерно в то же время английские писатели осуждали влияние французских романов в Британии, представляя дело так, будто этот жанр еще предстоит англоязычить (на это претендовали Г. Филдинг и С. Ричардсон), чтобы взять его под контроль. Сведения о Германии см. [Ward 1974: 177 n25]; об Англии см. [Siskin 1996: 431–432].

¹⁸ Американцы больше всего жаловались на то, что их буквально завалили британскими романами, которые зачастую воспринимались как несоответствующие ценностям демократической республики. Эта «груда мусора» из Европы, изобилующая «формами, обычаями и атрибутами старых средневековых монастырей», могла питать лишь «болезненные и извращенные вкусы погрязших в роскоши богачей и аристократов» (выражаясь словами Стивена Симпсона в «Руководстве рабочего человека» (1831)). Цит. по: [Spencer 1957: 87–89].

ные доморощенные сочинения не слишком способствовали утверждению жанра в отечественной литературе. В 1832 году один из обозревателей охарактеризовал русскую прозу как смешение всех европейских идиом, которые стремительно пустили корни в преемственных слоях дикой массы неразвитого русского мира [Fanger 1971: 30]. Бесчисленное множество американцев выражало ту же обеспокоенность, вторя осуждению «отмеченных болезненной и аффектированной имитацией» усилий подражателей, высказанному Брайантом. Цит. по: [Weisbuch 1986: 4].

Как можно заключить, ориентируясь на подобные замечания, русские и американцы реагировали на то, что они воспринимали как сходные тенденции в литературной жизни, несмотря на очевидные различия в масштабах русской и американской печатной культуры. (Так, согласно оценкам, в 1844 году в России более 90 процентов населения было неграмотным, тогда как в Америке к 1850 году, наоборот, свыше 90 процентов белого населения было грамотным, тем самым представляя собой самую большую читательскую аудиторию, которая когда-либо существовала в мире¹⁹.) Подобное различие делает еще более интересным сходство в том, как наиболее образованные слои русского и американского общества реагировали на постоянно растущее количество печатной продукции, не похожей на *литературу*. Именно такое восприятие перемен (а не фактическое количество книг, журналов и читателей) больше всего повлияло на то, что писатели думали о своей аудитории и своем ремесле — в частности, высказывая беспокойство по поводу уязвимости текстов, по-

¹⁹ Статистические данные по России заимствованы из [Maguire 1968; repr. 1987, 37]; статистические данные по Америке — из [Gilmore 1985: 4]. Между 1800 и 1834 годами 0,5 процента населения России обучалось в каких-либо образовательных учреждениях; в 1844 году неполные статистические данные, собранные Министерством народного просвещения, показали, что в Саратовской губернии, где школ и учеников было намного больше, чем в большинстве других регионов России, «только 4 процента мужского населения (за исключением священнослужителей и дворянства) умело читать» [Todd III 1986: 100]. Более подробно об истории печати в России см. [Богданов 1964: 20; Гриц 1929; Куфаев 1972; Рашин 1951: 50–52] и [Вацуро 1972]. Об Америке см. [Gilmore 1985], а также [Tebbel 1987].

скольку их повсеместное распространение разрушило благоговение читателей перед печатным словом. Это помогает объяснить, почему русские и американские тексты второй трети XIX века, в том числе произведения Гоголя и Готорна, избилуют образами выброшенных и разодранных книг: печатные страницы никогда не подвергались большому риску «уснуть», по выражению Джона Драйдена²⁰, «на пыльных полках книжной лавки» (пер. В. Потаповой)²¹. В предисловии Гоголя к сборнику повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831) писатель представляет себе, как простодушный читатель возражает по поводу появления еще одной книги: «Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее»²². Готорн посвящает целую повесть фантастическому костру, в котором сгорает вся печатная макулатура, заполонившая его эпоху («Огненное искупление Земли», 1844).

Во времена Гоголя число находившихся в обращении текстов было — по американским меркам — совсем невелико, но изменение их количества оказалось особенно заметным, поскольку в этот период Россия прошла путь от почти полного отсутствия читателей печатных текстов (и очень малого числа печатаемых авторов) до появления процветающей периодической печати, что

²⁰ У Драйдена: «*Martyrs of Pies, and Reliques of the Bum*» (ст. 101) — «Жертвы [форм для] пирогов и святыни задницы» (намек на двоякое использование книжных страниц в быту — при выпечке и в качестве туалетной бумаги). — *Примеч. пер.*

²¹ Эта строка из сатирической поэмы «Мак-Флекно», написанной в 1682 году, подчеркивает тот факт, что британцы испытывали беспокойство по поводу проблематичной и уязвимой материальности печатных текстов задолго до русских и американцев, поскольку печатная культура развилась в Британии раньше. Сходные оговорки встречаются во множестве по мере начала распространения текстов: как сетовал в 1784 году один из лейпцигских журналистов, «книги высочайшего нравственного содержания часто служат лишь в качестве оберточной бумаги в лавках, торгующих сыром и маслом». Цит. по: [Ward 1974: 177 n26].

²² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 1. С. 103; далее в главе ссылки на это издание даются в тексте ([Гоголь 1937–1952]) с указанием номера тома и страниц цитирования.

неопровержимо свидетельствовало о наличии массовой читающей публики. Еще в последние годы XVIII века масштабы литературной жизни были ничтожными: в одном источнике, относящемся к этому периоду, указывается 108 писателей и издателей, работающих в Петербурге и Москве [Meunieux 1966: 29–30]. В основном это были переводчики и, возможно, графоманы, написавшие одно-два стихотворения; иными словами, они точно не были профессиональными литераторами, которые зарабатывают на жизнь, продавая широкой публике свои сочинения, и поэтому они не вызывали беспокойства у узкой элиты, определявшей состояние высокой культуры в первую четверть XIX века. В 1820-е годы почти все русские писатели были дворянами и могли быть признаны писателями исключительно той публикой, которая из них же самих и состояла; таким образом, они обращались к тем, кто был им ровней в однородном культурном пространстве салона.

Салоны представляли собой собрания в частных домах, где утонченные мужчины (а зачастую и женщины) создавали обстановку, которая была одновременно и доверительной, и требующей строгого соблюдения условностей. Салоны культивировали это ощущение доверительности благодаря неписаным правилам, определявшим буквально все — от того, как следует поднимать уроненный платок, до того, как нужно писать сонет; впечатление непринужденной естественности, которое более всего ценилось в салонном обществе, создавалось благодаря интенсивному приобщению к салонной культуре. Хотя целью была остроумная беседа, а не глубокие размышления, в салонах часто декламировались, писались, читались, озвучивались в качестве импровизаций и распространялись в виде рукописей стихотворения и другие литературные произведения. Эта однородная и преимущественно аристократическая среда много сделала для формирования современного русского литературного языка и кодификации эстетических стандартов, а также создала предпосылки для пышного расцвета поэзии, которому предстояло войти в историю как Золотой век русской литературы. Таким образом, сочинения, которым суждено было сформировать основу современной

русской литературной традиции, появились в среде, где не было четкой границы, отделяющей читателей от писателей²³. Писатели этого поколения не полагались на признание их печатных произведений незнакомыми читателями. Для них «подлинной» читательской публикой было крохотное количество грамотного населения, светское и однородное — определено, это была не та масса анонимных и непредсказуемых читателей, которых будет завоевывать через печать следующее поколение русских писателей²⁴.

С одной стороны, салонный идеал джентльмена-любителя явно работал против развития общественных институтов (самодостаточных журналов, издательств, принципиальной критики), которые позволили бы писателям воспитывать более широкую аудиторию; но, с другой стороны, тем, кто принадлежал к салонному обществу, эта структура предоставляла колоссальное преимущество, позволяя писателям иметь четкое представление о своих читателях. Если американские писатели в первые десятилетия XIX века редко могли быть уверены в том, что написанное ими вообще найдет своего читателя, то для поколения русских писателей, сформированных салонной культурой, представление своих произведений читающей публике не было единственным

²³ Подробный анализ влияния салонной культуры на развитие русской литературы приводится в [Todd III 1994].

²⁴ Эти две формы распространения (распространение рукописного текста в культурных кругах в противоположность печатному тексту, предназначенному для широкой и разнообразной публики, которая платит за его прочтение) были наполнены совершенно разным смыслом и имели очень разные последствия. Это различие можно продемонстрировать с помощью такого примера. На протяжении нескольких лет в начале 1830-х годов философ П. Я. Чаадаев распространял в рукописях экземпляры своего «Первого философического письма» (написанного по-французски) среди друзей из салонного общества. Несмотря на содержащуюся в письме крайне негативную оценку культурной и исторической бедности России, у его автора не было никаких проблем. Но когда в 1836 году письмо было напечатано в русском переводе в журнале «Телескоп», разразился скандал, и власти приняли меры, чтобы заставить Чаадаева замолчать, объявив его сумасшедшим и поместив под домашний арест.

способом быть услышанными. А. С. Пушкин (1799–1837) представляет собой именно такой пример. На протяжении всего своего творческого пути Пушкин очень серьезно относился к проблемам, возникавшим в связи с усилением профессионализации литературы, и с радостью ухватился за возможность зарабатывать литературным творчеством. Но даже притом, что он ориентировался на платежеспособную публику, те связи, которые он выстроил со своими читателями, основывались на модели авторства, связанной с ценностями света. Его представления о восприятии читательской аудиторией его произведений формировались на основе концепции художественного творчества, в которой «роли сочинителя и публики, персонажа и читателя не полностью дифференцированы и потенциально взаимозаменяемы, как в салоне» [Greenleaf 1994: 23–24]²⁵. Такое понимание своей аудитории отличало Пушкина и его современников от подрастающего поколения.

К концу жизни Пушкина более молодые литераторы, включая Гоголя, делали себе карьеру почти исключительно в рамках печатной культуры, и этот сдвиг наделил читающую публику в некотором роде беспрецедентной властью. Результаты этого сдвига очевидно сказались на отношении Пушкина к своим читателям. Только в 1820-е годы, когда салонное общество еще процветало, а его книги хорошо продавались лишь в узком кругу читателей (который был узким в прямом смысле слова), Пушкин пожелал назвать литературу «моим ремеслом, отраслью честной промышленности», культивируя дружеские отношения с осведомленным читателем (как он делал это в «Евгении Онегине»), хотя и утверждал при этом, что пишет стихи, «как булочник печет, портной шьет <...> — за деньги, за деньги, за деньги»²⁶.

²⁵ В данном контексте У. Тодд предложил удобный перевод русского слова «общество» — *polite society*. Тодд обсуждает сложность определения светского общества, а также значение слова «вкус» в первые десятилетия XIX века. См. [Todd III 1994], главы 1–3.

²⁶ Из писем Пушкина А. И. Казначееву (24 мая 1824 г.) и Л. С. Пушкину (январь-февраль 1824 г.). См. [Пушкин 1937–1959, 13: 93, 86].

После 1830 года (или примерно в это время), когда стало понятно, что центр литературной культуры перемещается из отживающих свой век салонов в сферу печати (то есть переходит во власть публики, которую он не знал и которой не доверял), отношение Пушкина к читателям и своему писательскому ремеслу изменилось. В это время оно принимает оттенок священнодействия, который отражается в таких знаменитых стихотворениях, как «Пророк» и «Поэт и толпа», где поэзия выступает не столько как ремесло, сколько как священное призвание, а со стороны глупой толпы поэта может ожидать только непонимание и враждебность. Как показывает этот пример, модель авторства, в которой роли сочинителя и публики «взаимозаменяемы, как в салоне», подходит только для художника, который верит, что читатели, в сущности, являются ровней ему или, по крайней мере, обладают достаточной утонченностью, чтобы их можно было считать творческими партнерами. Однако писатели, которые полагают, что их основная публика — это самые разные читатели печатных текстов, бесчисленные и неизвестные (иными словами, массовая аудитория), не могут позволить себе такое допущение.

Как показывает пример Пушкина, когда в начале XIX века Россия начала осознавать рост количества печатных изданий, первая реакция литераторов на эти перемены была спокойной. На рубеже столетий Н. М. Карамзин (прозаик, официальный историк государства Российского и представитель знатного дворянского рода), комментируя рост числа книг и читателей, выразил один лишь энтузиазм по поводу наблюдаемых им перемен («я радуюсь, лишь бы только читали!») [Карамзин 1802: 57–60]²⁷. Тиражи первых российских журналов были так малы, что образованная публика по-прежнему могла рассматривать печать как продолжение их собственного культурного круга в литературных салонах. Даже в 1831 году у пушкинской «Литературной газеты» «едва ли была сотня подписчиков»; в следующем году у «Европейца» Киреевского было 50 подписчиков,

²⁷ Факсимиле оригинального текста Карамзина воспроизводится в [Meunіeux 1966].

а «Телескоп» Надеждина достиг примечательного успеха: у него их было 700. В то время ближе всего к «грошовой» газете с массовым тиражом была «Северная пчела», служившая развлечением для неприхотливых городских читателей и рупором государственной пропаганды; благодаря государственной поддержке и склонности к угодничеству в 1830 году «Северная пчела» могла гордиться тиражом в 3000 экземпляров [Fanger 1971: 272 n56].

Книги также издавались очень маленькими тиражами. В 1831–1832 годах было опубликовано 1200 экземпляров двухтомного издания «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголя, и это был типичный размер тиража [Fanger 1971: 147]. Второе издание было опубликовано только в 1836 году, и его экземпляры можно было приобрести и четыре года спустя. Считалось, что второе издание «Евгения Онегина» Пушкина (1837) имело большой успех, поскольку тираж 5000 экземпляров был быстро распродан [Todd III 1994: 231 n147]²⁸. В 1842 году тираж издания «Мертвых душ» — произведения, которого ожидали с особым нетерпением, что было внове для русской литературы, — составил 2400 экземпляров; это издание было распродано только в 1846 году²⁹. Показатели продаж для небольшого числа книг, которые приближались к статусу бестселлера, были лучше, но ненамного. Первый тираж одной такой книги, «Иван Выжигин» (1829) Ф. В. Булгарина, был, по словам издателя, распродан за семь дней, однако в дальнейшем за два года было продано только 7000 экземпляров [Гриц 1929: 227]. Такие цифры помогают понять шок, связанный с появлением в 1834 году русского журнала «Библиотека для чтения». «Библиотека для чтения» гордилась тиражом 5000 экземпляров — просто ошеломляющим для 1830-х годов; он наглядно свидетельствовал о существовании читающей публики за пределами Петербурга и Москвы. Успех «Библиотеки» можно было частично отнести на счет замечательного профессионализма; в русском издательском мире журнал, который платил своим авторам и выходил в положенное время, был поистине редким явлением.

²⁸ Данные по «Евгению Онегину» Тодд приводит по [Куфаев 1927: 135].

²⁹ См. комментарии в [Гоголь 1939–1952, 6: 891; 12: 142–143].

Однако его популярность держалась на совершенно беспринципном эклектизме, а также на нескрываемом желании быть тем, что один из современников описал как «складочное место всех изделий письменной производительности, периодической выставкой современной русской словесности»³⁰.

Новый журнал вызвал острое раздражение среди крохотного меньшинства высокообразованных русских, которые давно доминировали в литературной жизни страны (раздражение, которое явно усиливалось тем, что предприниматели от литературы, которые первыми решили воспользоваться преимуществами нарождающегося рынка печатных изданий, в основном были малокультурными выскочками, а не интеллектуалами из господствующей элиты)³¹. После 1834 года большинство комментариев по поводу избытка печатных текстов в России можно воспринимать как реакцию на «Библиотеку для чтения» — издание, которому, как оказалось, суждено было открыть период стремительного развития периодической печати. К началу 1840-х годов эта пресса уже вступала в свои права. «Отечественные записки», образцовый толстый журнал 1840–1850-х годов, увеличил число подписчиков с 1200 в 1839 году до 4000 к 1847 году. Толстые журналы быстро заняли доминирующее положение в литературной жизни, вытесняя более старые периодические издания и практически не встречая конкуренции со стороны газет или книг³². Гоголь создал большинство своих произведений в период, когда эти новые издания преобразовали русскую литературную жизнь, выводя ее за пределы привычных салонов — в печать. К 1847 году Белинский мог с уверенностью заявить:

³⁰ Фангер цитирует [Козмин 1912: 453].

³¹ Например, первые профессиональные журналисты-писатели Ф. В. Булгарин (1789–1859) и О. И. Сенковский (1800–1858) были поляками по происхождению; журналист Н. И. Греч (1787–1867), редактор-издатель «Сына Отечества» и «Северной пчелы» и автор одной из первых историй русской литературы, был сыном чиновника; Н. А. Полевой (1796–1846), историк, критик и один из издателей «Московского телеграфа», был сыном купца и самоучкой.

³² К началу 1860-х годов ведущий толстый журнал «Современник» мог похвастаться тиражом 6658 экземпляров [Maguire 1994: 49, 36 n2].

«Произведение, которое нравится знатокам и не нравится большинству [читателей], может иметь свои достоинства; но истинно хорошее произведение есть то, которое нравится обеим сторонам или, по крайней мере, нравясь первой, читается и второю» [Белинский 1953–1959, 10: 41]³³.

В Америке никогда не было институтов (ни известных салонов, ни изысканных альбомных стихов и т. п.), необходимых для того типа светского литературного общества, которое в России служило опорой поэтам романтической поры. И хотя в начале XIX века кое-кто из американцев поддерживал (на словах) идеал джентльмена-писателя (любителя), не было особых причин отстаивать модель авторства, которая породила слишком мало произведений — явно недостаточно для того, чтобы в дни Готорна ее сочли достойной осознанного сохранения. Хотя идеология «светской литературы», отдаленно напоминающей русскую салонную, и имела сторонников в ряде «мелких очагов беллетристической культуры в (американском. — Э. Л.) колониальном обществе», эти круги не породили множества текстов, которые ценились бы в последующие десятилетия, а их концепция литературы была основана на идеологии, которая была враждебна добродетелям, считавшимся наиболее важными в молодой республике. «Светскость» в Америке подразумевала слегка подозрительный вид ролевой игры, и считалось, что «светский» человек подвергается риску «отойти от нравственных устоев» [Warner 1990: 134]. Эта «светскость проявлялась в соревновании с добродетелью» [Warner 1990: 134], и такое ее восприятие исключало вероятность того, что американские писатели будут разрабатывать представление о читательской аудитории, основанное на том крохотном, утонченном сегменте более широкой публики, который сыграл ключевую роль в развитии профессионального авторства в России. Таким образом, в отличие от русских салонных писателей, которые имели возможность обнародовать свои со-

³³ Как отмечает один критик, «читательская чернь» становилась «и объектом иронии, и своеобразным мерилом писательского успеха, с которым нельзя не считаться» [Акимова 1996: 15].

чинения, передавая их из рук в руки лицам, равным с ними по положению, американцам оставалось лишь представлять себе свою читательскую аудиторию практически исключительно как читателей печатных книг и журналов. Хотя предполагалось, что эти читатели одновременно являются и покупателями, такая постановка вопроса практически не оставляла авторам возможности заработать на жизнь. Число читателей было невелико, поскольку книги почти во всех случаях публиковались и распространялись на региональном, а не национальном уровне, а журналы выплачивали своим авторам ничтожные гонорары. Ввиду печально известной нестабильности издательского бизнеса в первые десятилетия XIX века писателям приходилось самим принимать на себя риски, связанные с изданием и продажей книг. Издатели, публиковавшие иностранные книги, не выплачивали гонорар их авторам; такая практика книгопечатания не способствовала желанию рисковать, публикуя сочинения местных, отечественных авторов [Charvat 1992: 31]³⁴.

Однако в период с 1820 по 1850 год технологический прогресс, совершенствование методов распространения печатной продукции и увеличение числа грамотных людей в совокупности создали беспрецедентный массовый книжный рынок. К концу 1840-х годов стоимость книг, напечатанных и проданных в Америке (12,5 млн долларов), в пять раз превышала показатель 1820 года [Gilmore 1985: 4]³⁵. Если, по воспоминаниям одного издателя, в 1820-е и 1830-е годы цифры продаж любой книги редко превышали 2000, то к 1850 году ни один роман, проданный меньше чем в 5000 экземплярах, не мог считаться успешным [Kelley 1984: 13; Charvat 1992: 241]. Роман Кэтрин Седжвик «Дом», опубликованный в 1835 году, за два года переиздавался 12 раз, а в 1846 году

³⁴ Первое издание монографии Чарвата было опубликовано в 1968 году издательством Университета Огайо (Колумбус, штат Огайо).

³⁵ Источником этих цифр для Гилмора послужил [Hart 1950: 67, 90]. Классический обзор издательского дела в XIX веке и его влияния на профессиональное авторство дается в двух книгах У. Чарвата: цитировавшейся выше [Charvat 1992] и [Charvat 1993], впервые опубликованной в 1959 году издательством Пенсильванского университета (Филадельфия).

вышло в свет его 20-е издание [Kelley 1984: 13]. К середине XIX века ошеломляющие показатели были достигнуты романами-бестселлерами, большинство из которых было написано женщинами. Более 40 000 экземпляров романа Сьюзен Уорнер «Широкий, широкий мир», опубликованного в 1850 году, были раскуплены менее чем за год; в итоге, по утверждениям издателя, продажи превысили миллион экземпляров [Kelley 1984: 5]. Столь же поразительным был рост периодической печати, особенно в 1840-е годы. Если в 1825 году выходило менее 125 американских журналов, то к 1850 году их было около 600, и в них публиковались — и таким образом распространялись — малая художественная проза и романы, печатавшиеся по частям [Ваум 1984: 14]³⁶. К 1850-м годам некоторые журналы преодолели отметку в 100 000 подписчиков [Ваум 1984: 14].

Между тем ставшие теперь классикой тексты писателей американского возрождения продавались гораздо хуже. «Алая буква», с большим отрывом лидировавшая по популярности среди таких сочинений, в течение шести месяцев была выпущена тремя тиражами, в совокупности составившими 6000 экземпляров — что не слишком далеко ушло от тиража «Мертвых душ». При жизни Готорна «Алая буква» в Америке была издана всего в количестве 7800 экземпляров³⁷. В течение пяти лет с момента первой публикации «Моби Дика» было продано 2500 экземпляров [Charvat 1992: 241]. Таким образом, американские авторы, которых мы теперь считаем классиками, должны были довольствоваться только относительно узким кругом читателей, а также страдать от осознания того, что произведения совсем иного качества привлекают гораздо большую читательскую аудиторию. Поскольку американские издатели начали осуществлять деловые функции и нести финансовые риски, которые прежде писатели принимали на себя, возникло вмешательство в творческий процесс: издатели буквально заставляли «своих» авторов «прислу-

³⁶ В качестве источника этих цифр Бэйм цитирует [Mott 1930].

³⁷ См. комментарий к «Алой букве» Готорна в [Hawthorne 1962: xvi–xviii]; далее в главе даются ссылки на это издание с указанием номеров томов и страниц.

шиваться к мнению (общественности. — Э. Л.) и вести себя как производители товара» [Charvat 1993: 56].

Такое давление обозначило новую гегемонию рыночных сил во всех сферах американской жизни. К 1830 году то, что для среднего класса и верхушки общества было относительно стабильным общественным устройством, основанным на семье и земле, начало уступать место рыночной экономике, и «для многих американцев побудительным мотивом стала прибыль, а не самодостаточность» [Gilmore 1985: 2]³⁸. Представители среднего класса, обремененные экономической необходимостью и культурным императивом «состояться» в условиях рыночной конкуренции, в случае неудачи сталкивались с перспективой не просто бедности, но и реального уничтожения как класса. В последующие годы такие общественные институты, как университеты и профессиональные ассоциации, пришли на защиту представителей среднего класса от худших и непредсказуемых последствий такой экономики, но на протяжении большей части периода между двумя войнами эти институты оставались слабыми. В результате назрела проблема обретения профессиональной идентичности. В частности, начинающие писатели — многие из которых, подобно Готорну, принадлежали к классу, «находящемуся в опасном положении между приходящим в упадок статусом джентри и профессионалами», — прекрасно осознавали шаткость своего положения [Millington 1992: 28; см. также Leverenz 1989: 4].

Хотя мужчины-писатели, стремившиеся к созданию произведений высокой литературы, имели основания опасаться того, что превратятся в литературных поденщиков, если попытаются соревноваться с не претендующими на высокую интеллектуальность романами (создававшимися преимущественно женщинами) — именно такие и привлекали широкую читательскую публику, — но и совсем отказываться от попыток привлечь к себе

³⁸ На протяжении XVIII века большинство американцев существовали за счет местных систем обмена — систем, в которых зачастую не были задействованы деньги и которые предусматривали не столько получение прибыли, сколько приобретение необходимых товаров из рук в руки.

такую аудиторию тоже было весьма рискованно. Дело обстояло так не только потому, что в Америке никогда не было альтернативы салонам, в которых можно было бы обратиться к лицам своего круга; проблема была еще и в том, что, смирившись с маленькой читательской аудиторией, писатель мог лишиться конкретной связи с широкой читательской публикой, которая отождествлялась, пусть и в самых общих чертах, с «народом». Поскольку американцы склонны были считать, что романы читают «все», то, вероятно, они полагали, что этот круг читателей в некотором смысле был тем же, что и «народ». Здесь, по выражению одного критика, «мы сталкиваемся с типично американской неопределенностью» — то есть с неточностью, которая заметна во многих рассуждениях по поводу абстрактных понятий-близнецов «публика» и «народ» [Baum 1984: 47]. Американцы зачастую предпочитали не делать того различия, которое делал, например, такой английский поэт, как У. Вордсворт, предостерегая от смешения понятий «народ» и «публика»: первое он принимает, последнее — осуждает как результат пагубного заблуждения: «Это небольшая, хотя и крикливая часть общества, всегда поддающаяся безумному влиянию, которая под именем *публики* по недомыслию выдает себя за *народ*» [Wordsworth 1989, 1: 374–375]³⁹. Таким образом, несмотря на страхи, испытываемые некоторыми американскими писателями по поводу того, что попытка привлечь более широкую публику может привести к снижению стандартов, американская политическая идеология в конце концов утвердилась во мнении, что читатель как таковой — важный (если не главный) судья литературных достоинств [Wordsworth 1989: 1, 374–375]⁴⁰.

³⁹ Преднамеренное размывание понятий отражает идею популистов джексоновского толка о «двойственном характере народа». Различие между «волей народа» и «голосами колеблющегося большинства» (при отказе от точного определения, что в действительности представляет собой воля народа) облегчало урегулирование политических конфликтов [Meyers 1957: 13, 14].

⁴⁰ В Америке «уважение к общественному мнению [существовало] в неразрешимом противоречии с усилиями критиков, направленными на воспитание у публики более утонченного вкуса» [Baum 1984: 45].

Американская ситуация показывает, насколько понятия нации и публики — огромные, отвлеченные, расплывчатые абстракции, которые часто сливались друг с другом, — сами по себе были продуктами печатной культуры⁴¹. В Америке и России, как и в других местах, печатная культура подпитывала убеждение, что литература, чтобы быть подлинно национальной, должна читаться публикой, поскольку эта публика в некотором смысле и являлась нацией. В результате писатели столкнулись с переоценкой значения вкуса публики; или, точнее, они были вынуждены признать существование у публики вкуса, явления, которое «само по себе было чем-то новым, поскольку в предшествующие эпохи вкус был прерогативой элиты» [Baum 1984: 29]⁴². Я процитировала исследователя американской литературы, но в России это проявилось с еще большей ясностью. В первые десятилетия XIX века у русских все еще отсутствовало четкое понимание «общественного вкуса» или «общественного мнения» (на самом деле, как будет показано в последующих главах, спорной была сама возможность такого явления в России).

⁴¹ Роман как жанр связан с идеей нации по разным причинам: романы привлекают большое количество читателей, в том числе и читателей, принадлежащих к разным общественным классам; они претендуют (как правило, имплицитно) на «подробное и всеохватное воспроизведение повседневной жизни»; и, наконец, «причастность к общественной практике чтения романов может дать читателю ощущение причастности к нации, которую они представляют собой как результат консенсуса». К XIX столетию такие факторы способствовали формированию убеждения в том, что распространенность и популярность романов является «показателем сущностной сплоченности нации» [Lynch 1996: 4]. Классическое представление о связях между национализмом и печатной культурой (включающей в себя романы, но не ограничивающейся ими) приводится в [Anderson 1983].

⁴² По словам Бэйм, во всех этих переменах люди замечали «не столько изменения вкуса у существующей публики, сколько изменения в составе аудитории потребителей написанного слова» (курсив мой. — Э. Л.). Об изменениях понятия «вкус» см. также [Klancher 1987: 36, 38, 136] (об Англии) и [DiPiero 1992: 226] (о Франции). В Европе (хороший) вкус стал рассматриваться как нечто, что действительно можно приобрести посредством обучения, только в XVIII веке и, в особенности, в XIX столетии; ранее вкус рассматривался просто как атрибут высших сословий, как непреложное свойство подлинного благородства.

Впрочем, это отнюдь не означало, что некто непременно обладает знанием, что такое публика. В большей части Западной Европы предположение о существовании читающей публики развилось на основе определенных социальных реалий. Например, в Англии и Франции с начала Нового времени существовала группа, состоявшая из образованных элит (изначально маленькая, но постоянно разраставшаяся), в распоряжении которых было свободное время, образование и свобода (в той или иной степени) читать ради самого процесса чтения. Представление о публике, опирающееся на общественный факт, было одним из условий, которые создали возможность для развития литературы как автономной общественной деятельности. Однако в Америке и в России, как мы убедились, категории «литература» и «публика» вызывали большие проблемы⁴³. Таким образом, даже в том случае, если русские и американские писатели стремились создать тексты, в которых каким-то образом воплощалась бы сущность нации, им также приходилось (опять-таки, каким-то образом) трансформировать представление о безликой толпе в идею о национальной аудитории.

⁴³ Г. Фрейдин пишет: «Современная литература, какой мы ее знаем, на самом деле представляет собой западноевропейское явление, которое было завезено в Россию» [Freidin 1993: 85]. Уорнер утверждает, что в Америке представления о (читающей) публике заметно изменились в первые годы XIX века, и описывает эту перемену как отход от республиканской гражданственности в сторону либеральной идеологии, которая требует разделения общественной и частной сфер. В XVIII веке, доказывает Уорнер, акт чтения понимался как акт участия в гражданской жизни; таким образом, «общественность» представляла собой коллектив читателей, чьи действия были направлены не на обретение «литературного» опыта (личного, эстетического), но на участие в публичных (политических) делах. Основной акцент делался не столько на отличительных особенностях литературы (будь то особенности самой изящной литературы или особенности, приобретенные отдельными читателями благодаря чтению такой литературы), сколько на распространении печатной продукции среди широкой группы населения. Независимо от того, принимаются доводы Уорнера полностью или нет, ясно, что в первые десятилетия XIX века отсутствие у американцев четкого представления о составе общественности усугубляло беспокойство по поводу статуса национальной литературы. См. [Warner 1990: особ. 118–127]. Критику Уорнера см. [Dillon 2004: 36–39].

Гоголь, Готорн и «великое око общественности»

Описанные выше проблемы повлияли как на тексты, которые написали Гоголь и Готорн, так и на тексты, которые они не написали. Творческие пути обоих писателей начались во времена, когда в обществах, где они жили, едва ли существовала проблема авторства как профессии, но завершили они их как образцовые «национальные писатели». Обоим пришлось пережить превращение из безвестного автора в знаменитость, поскольку оба еще при жизни обрели славу провозвестников литературы, которая выражала коллективную национальную идентичность и тем самым способствовала ее формированию. Они быстро превратились в вехи литературной топографии своих стран, своего рода точки отсчета, на которые десятилетиями ориентировались участники литературного процесса. Оба были признаны ведущими писателями еще до того, как создали свои главные произведения; и в том, и в другом случае основания для этого признания были выражены сходным образом. При их жизни, а зачастую и в ответ на подаваемый ими пример в Америке и России авторство стало профессией. Наблюдение Бориса Эйхенбаума, сделанное по поводу писательства во времена Гоголя («вопрос... как быть писателем и что означает быть писателем») [Эйхенбаум 1987: 430], могло бы быть применено и к эпохе Готорна. То, как они реагировали на эти вызовы в своем творчестве, является главным предметом изучения в данной работе.

В России и Америке вопрос о том, как быть писателем и что это означает, разумеется, включал в себя вопрос о том, что это могло значить в Европе. То, каким образом и Гоголь, и Готорн представляли себе Европу, подразумевало характеристику собственной страны. Поразительным совпадением является то, что оба провели годы в Риме (Гоголь прожил в Италии большую часть десятилетия между 1837 и 1847 годами; Готорн посещал ее в 1858 и 1859 годах). Для обоих произведения об Италии оказались попыткой рефлексии той роли, которую искусство играло в их родных культурах. Согласно концепции Готорна, Рим пред-

ставлял собой не только европейскую идентичность в ее концентрированном виде, но и само искусство, а вся Европа была квинтэссенцией прошлого — цивилизации, возможно исчерпавшей себя, но при этом в высшей степени авторитетной во всем, что касается эстетики. Действительно, реакция на Рим, описанная в его романе «Мраморный фавн», демонстрирует колебания между откровенной скукой и трепетным признанием достоинств, отражая одновременно восторженное и подозрительное отношение к европейскому искусству, присущее многим американцам. С другой стороны, для Гоголя Европа (представленная Парижем) отождествляется с отвратительным образом современности, тогда как Италия (в его восприятии — имеющая много общего с Россией) изображается как противоположность такой Европе. В неоконченной повести «Рим» Гоголь явно указывает на некоторые важнейшие оппозиции, которые скрыто намечены во многих его сочинениях: европейский мир, сформированный печатными текстами, противопоставляется русскому / итальянскому миру традиционной культуры; чистое искусство — коммерциализированному искусству; публика, чье восприятие складывается под влиянием чтения печатных текстов, — той, чье эстетическое и нравственное чувство рождается из потрясения, испытанного при созерцании шедевра; простой народ — светскому обществу, воспринимающему искусство, и т. д.

Даже притом, что эти писатели приписывали совершенно разный смысл культуре, с которой они столкнулись в Европе, оба сосредоточились на вопросе о том, какое искусство и, в особенности, какие шедевры, созданные в далеком прошлом, могли бы стать образцами для художников в их родных странах. Такая постановка вопроса не вызывает удивления, учитывая, что Гоголь и Готорн — писатели, которым присуще глубокое осознание того, что они не смогли получить от своего окружения: по словам Готорна, в нем не было «ни старины, ни тайны», только «банальное процветание» (4: 3); по словам Гоголя — никаких «дерзких див природы, венчаных дерзкими дивами искусства», только «открыто-пустынный» пейзаж и «бедная жизнь» (6: 220; 110). Возможно, еще более остро они ощущали отсутствие отзывчивой

публики и признания общественной роли автора. Они были сформированы не просто необходимостью создания искусства в литературной культуре, которая по-прежнему была постыдно «недостаточной», но также — и это более важно — тем, в какой степени они могли разумно использовать эту недостаточность, тонкость культурного слоя. Оба затрачивали огромные усилия для преобразования наблюдаемого дефицита культуры в нечто полезное с точки зрения эстетики, и их примеры впоследствии помогли молодым писателям увидеть культурную бедность своих стран как явление, которое нужно использовать, а не только оплакивать. Наконец, они оказали положительное влияние благодаря почти что извращенному использованию лакун, которые, как полагали, характеризуют жизнь в их родных странах: отсутствие читающей публики, отсутствие культуры в европейском смысле слова и, в особенности, отсутствие литературы.

Таким образом, их работа способствовала появлению уверенности в том, что национальная литература может интересоваться чем-то другим, кроме исторически обусловленных социальных реалий, как это происходило в случае с французской и английской прозой; иными словами, она могла взаимодействовать с чем-то более глубоким, нежели явления, постигаемые благодаря способности, которую Генри Джеймс назвал (в своем позднем очерке о Готорне) «обычным разумным взглядом»⁴⁴. Они оставили в наследство традициям своих стран вдохновляющую идею, которой было суждено лечь в основу значительной части классических произведений, созданных в России и Америке в XIX веке. Речь идет об утверждении, что, вопреки или даже *из-за* скудости культуры и ее несоответствия европейским стандартам, существовала — или могла существовать — нарождающаяся

⁴⁴ Генри Джеймс «Натаниэль Готорн» [James 1984: 459]. Данный очерк творчества Готорна был впервые опубликован в 1896 году в 12-м томе «Библиотеки шедевров древней и современной литературы». Также Джеймс опубликовал книгу о Готорне (1879) в серии «Английские литераторы»; Джеймс был единственным американским автором, участвовавшим в создании этой серии, а Готорн — единственным американским писателем, который удостоился чести быть включенным в нее. См. [McCall 1997: vii].

новая литература, которой суждено превзойти современную европейскую литературу по глубине, всемирному значению и пророческой силе. Последующие поколения писателей многому научились у Готорна и Гоголя, но, возможно, самой долговечной частью их наследия стало доказательство того факта, что дефицит культуры в прошлом не обязательно ограничивает значимость национальной литературы — под значимостью мы понимаем и общее признание, и способность передавать глубокие смыслы.

Основные произведения Гоголя и Готорна, ставящие вопросы слишком глубокие, чтобы дать на них исчерпывающий ответ с помощью текста, который читатель держит в руках, позволяют предположить, что есть глубинный смысл, скрытый под покровом скромной реальности, воспринимаемой «простым разумным взглядом»⁴⁵. Во вступительном очерке к «Алой букве» повествователь Готорна, обнаружив изношенный лоскуток с вышитой на нем буквой «А», немедленно заявляет, что «в ней явно таился какой-то глубокий смысл, настойчиво требующий объяснения». Читателю прямо говорится о необходимости искать «источаемый этим таинственным символом» смысл, который «неуловимо воздействовал на чувства, но не поддавался анализу ума» [Готорн 1982, 1: 63]. Разумеется, в «Алой букве» этот «глубокий смысл» так и не будет раскрыт, но остающиеся без ответа вопросы, связанные с «А», подобно безответным вопросам, связанным с фавном Праксителя в «Мраморном фавне» или с гоголевскими «безвестными и непостижимыми» крепостными в «Мертвых душах», убеждают нас: то, что мы читаем, «настойчиво требует объяснения». Способность этих текстов дать понять читателям, что практически рядом скрывается откровение — прямо под поверхностью, на расстоянии вытянутой руки, — позволяла русской и американской литературным традициям представлять славное будущее еще тогда, когда едва ли возникала мысль о существовании этих традиций.

⁴⁵ Гилмор пишет по поводу «Алой буквы»: «Весь текст — вопрошающий, требующий ответа на вопрос: “что означает алая буква?”» См. [Gilmore 1985: 79].

Для произведений Гоголя и Готорна характерна особая глубина, откровенно предполагающая вдумчивую интерпретацию. В то же время произведения ставят часто под сомнение сам акт интерпретации. Например, роман «Мертвые души», в котором повествователь (порой довольно высокопарно) призывает читателей относиться к книге как к произведению, исполненному глубокого смысла, скорее представляет собой тайную насмешку над публикой, которая попытается следовать этому призыву; таким образом, мы можем предположить, что будем разочарованы, если захотим прочесть текст так, как нам предлагается. Готорн также много говорит по поводу глубокого содержания истинного искусства (на принадлежность к которому откровенно претендует, например, «Мраморный фавн»), но при этом нивелирует собственные притязания, опасно приближаясь к отрицанию того, что в тексте именуется «тщательно продуманными мелочами искусства» (4: 145). В отрывках, посвященных квазимагической силе шедевров, утверждения Готорна о величии и духовной сущности искусства сводятся на нет намеками на то, что искусство, возможно, не является подлинным, что оно — подделка, что оно не глубоко, но банально, не вечно и трансцендентно, но является результатом мимолетных сближений вкуса и настроения. Гоголь не выражает таких принципиальных сомнений по поводу ценности искусства, но то, что его текст отказывается отвечать на какой-либо из вопросов, которые в нем задаются с такой настойчивостью, предполагает острую потребность подтвердить ценность искусства перед читателями, не готовыми принять подобные утверждения.

Эти писатели редко позволяют нам забыть о том, что их истории обладают *глубиной*. (В самом деле, оба постоянно употребляют такие слова, как «невыразимый», «неописуемый», «неизмеримый», «не поддающийся объяснению» и «таинственный».) В «Мраморном фавне» Готорн высказывает предположение, что мы созерцаем произведение искусства, стремясь прозреть в нем то, что повествователь называет «внутренней тайной работы гения». В редкие мгновения, когда смысл «открывается» пронизательному взору, физические объекты «оживают на

наших глазах, и весь их потаенный смысл выходит на поверхность» (4: 323–324). В «Мертвых душах» Гоголь претендует на «глубину душевную», которая позволяет ему «вызвать наружу всё, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи» (6: 134)⁴⁶. Цель искусства заключается в том, чтобы исследовать загадочные тайники, в которых, как полагают, скрывается истина, «устремить на что-нибудь глубокий взор» (Гоголь) и проникнуть в «мрачные пещеры... под поверхностью и призрачными радостями бытия» [Гоголь 1937–1952, 6: 245; Hawthorne 1962, 4: 262]. Подобно повествователю в «Таможне» (вступительном эссе к «Алой букве»), привлекающему наше внимание к «загадке» буквы «А», в «Мертвых душах» повествователь также неоднократно обещает нам выявить «скрытый смысл». Скоро последуют глубокие откровения, уверяет он читателей, им надо лишь «иметь терпение прочесть предлагаемую повесть, очень длинную», до конца [Гоголь 1937–1952, 6: 19]. Подобные обещания становятся все более экстравагантными по мере развития повествования, достигая кульминации в грандиозном обещании: «грозная вьюга вдохновенья подыметя из облеченной в святой ужас и в блистанье главы», из произведения искусства, которому суждено явить «несметное богатство русского духа» (6: 135; 223).

Тайны и глубокий смысл предлагаются читателю в основном в форме двусмысленных высказываний, обещаний и вопросов, тем самым привлекая внимание не только к художественной значимости текстов, но также и к их толкованию, необходимому для того, чтобы уловить эту значимость. Такая тактика преследует цель убедить читателей в том, что только те, кто читают правильно — проникая в глубины текста, — смогут обнаружить

⁴⁶ Аналогичным образом, в редакции повести «Портрет» (1842) Гоголь утверждает, что истинный художник обнажает «какую-то непостижимую, скрытую во всем мысль» [Гоголь 1937–1952, 3: 88]. Как отмечает один критик, по Гоголю, художник должен «проникнуть вглубь» своего предмета, чтобы явить его внутреннюю правду, никогда не забывая, что «блестящая поверхность может лишить [его] возможности видеть более истинные вещи, скрытые под ней» [Maguire 1994: 156, 168].

в нем потаенные смыслы. Как подметил Сэквэн Беркович, в «Алой букве» «практически каждая сцена... имеет символический смысл, практически каждый символ требует толкования и практически каждое толкование принимает форму вопроса, на который можно ответить по-разному, причем каждый ответ не будет ни слишком неправильным, ни сам по себе удовлетворительным» [Bercovitch 1991: 18–19]. И Гоголь, и Готорн намекают в отдельных местах, что их тексты вполне могут и не соответствовать глубине того смысла, который они в них закладывают. В «Мраморном фавне» повествователь Готорна предупреждает: «Сплетая эти таинственные высказывания в непрерывную сцену, мы беремся за задачу, которая по своей сложности напоминает сбор и совмещение обрывков письма, разорванного на клочки, которые разметало ветром. Многие слова, наделенные глубоким смыслом, — многие целые предложения, возможно самые важные, — отнесло на крыльях ветра слишком далеко, чтобы их можно было вернуть на место» (4: 92–93). Ближе к концу «Мертвых душ» гоголевский повествователь признает, что многое осталось необъясненным и что «еще тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме (эпическом повествовании в стихах. — Э. Л.)» (6: 242).

Сочинения обоих авторов изобилуют намеренно оставленными без ответов вопросами — от банальных до убийственно серьезных. В «Мертвых душах» повествователь спрашивает, что означает, если кучер почесывает в затылке. «Бог весть, не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке» (6: 215). Знаменитое окончание «Мертвых душ» предлагает не ответ, но ставит еще ряд вопросов, каждый из которых указывает на все еще остающийся потаенный смысл: «Что значит это наводящее ужас движение? <...> Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа» (6: 247). В результате такие торжественные вопросы заставляют нас еще раз вернуться к тем странным вопросам, которые задавались ранее (что означает, если кучер почесывает затылок?), мы не можем отделаться от них, вынужденные искать тот потаенный смысл, который, как нам сообщает повествование, скрывается под всеми

его гранями. В «Алой букве» Перл, дочь Эстер Прин, задает матери ряд вопросов: «Что означает эта буква, мама? И почему ты носишь ее? И почему пастор прижимает руку к сердцу?» И вновь, несколькими строками ниже: «Мама, — сказала Перл, — что означает алая буква?» А «наутро» опять: «Мама!.. Мама!!! Почему пастор прижимает руку к сердцу?» [Готорн 1982, 1: 171]. Ни на один вопрос не дается ответа, и ни один вопрос не имеет ответа. Повествование у Готорна, как и у Гоголя, ставит вопросы так, чтобы можно было оставить их без ответа, тем самым подтверждая (но не упоминая о нем) присутствие «потаенного смысла... не поддающегося рациональному анализу». «Мраморный фавн» также представляет собой тайну, слишком глубокою, чтобы ее можно было раскрыть. Как говорит один персонаж, признаваясь в своей попытке уловить ускользающий смысл: «Мне прекрасно известно... что мне не удастся произнести те несколько исполненных глубокого смысла слов, в которых (в этом вопросе или в других) заключена абсолютная истина» (4: 321).

Гоголь задает вопрос: «Что значит это наводящее ужас движение?» Готорн спрашивает: «Что означает алая буква?» Можно было бы развести руками и сказать вместе с Гоголем: «Бог весть, не угадаешь. *Многое разное значит* у русского народа почесывание в затылке» (курсив мой. — Э. Л.) [Готорн 1982, 1: 171; Гоголь 1937–1952, 6: 247; Hawthorne 1962: 4: 107]. Или можно вместе с Кеньоном, растерянным протагонистом «Мраморного фавна» Готорна, признать невозможность разобраться, что является важным, а что нет. Не в силах понять таинственный поступок, свидетелем которого он стал, Кеньон может знать только то, что «он был либо слишком малозначительным, чтобы упоминать о нем, либо же до такой степени таинственно-важным, что он с трудом мог поверить своим глазам» (4: 107). На этом — всё: то, что мы прочитали, означает «многое разное», и это многое «либо слишком малозначительно, чтобы упоминать о нем, либо... таинственно-важно». Строки, подобные этим, приобретают статус косвенных предупреждений о том, что каждое толкование небезупречно, возможно, даже ошибочно, однако ни Гоголь, ни

Готорн даже не останавливаются, вынуждая читателя интерпретировать их самостоятельно.

Настаивая на том, что существуют смыслы столь значительные, что их невозможно выразить словами ни в устной, ни в письменной форме, эти тексты наводят на мысль, что, возможно, лучше — по крайней мере, с точки зрения производимого эстетического эффекта — сохранить молчание. Или, иными словами, они намекают на то, что в некоторых ситуациях лучше предположить, будто те слова, которые вы намереваетесь сказать, слишком важны, чтобы произнести их вслух, и следует делать вид, что вы храните молчание. И Готорн, и Гоголь эффективно используют демонстративный отказ произносить то, что они имеют в виду, и такое решение дает им ряд преимуществ. С одной стороны, в стране, где отсутствует собственная «далеко уходящая вглубь» литературная традиция, такой отказ может послужить намеком на неисследованные глубины без упоминания о них; с другой стороны, в мире, до такой степени наводненном печатными текстами, что литературе и профессиональному авторству угрожает обесценивание, отказ от самих слов может оказаться способом изъятия собственных произведений из вечного цикла обесценивания. Возможно, главная польза состоит в том, что такое тактическое молчание может связать таинственность текста с предполагаемой таинственностью нации во всей ее пока еще не выраженной сути. Например, в «Мертвых душах» знаменитое рассуждение Гоголя о «метко сказанном русском слове» (рассуждение, которое занимает страницу, набранную мелким шрифтом) вдохновлено неназванным и, конечно же, непечатным нецензурным выражением⁴⁷. «Сердцеведением и мудрым познанием жизни отзовется слово британца; легким щеголем блеснет и разлетится недолговечное слово француза; затейливо придумает свое, не всякому доступное умно-худощавое слово немец; но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало,

⁴⁷ Выражаю свою признательность Д. Л. Райсу за то, что он подсказал мне эту идею в ходе личного общения.

как метко сказанное русское слово» (6: 109)⁴⁸. Это преднамеренно невысказанное слово становится поводом для пространного дифирамба русскости, который, безусловно, произвел бы гораздо меньшее впечатление, если бы нам было доподлинно известно, чем он был вдохновлен и о чем в нем говорится на самом деле.

В повести Готорна «Черная вуаль пастора» преподобный Хупер прикрывает лицо куском ткани, благодаря чему становится местной знаменитостью. Вуаль «оказывала благотворное действие: она делала того, кто ее носил, еще более ревностным пастырем. С помощью своего таинственного символа — ибо никакими другими средствами он этого, по-видимому, достичь не мог — он приобрел безграничную власть...» [Готорн 1982, 2: 104]. Хупер общается с людьми, отказываясь общаться, акцентируя недостаточность слов для того, что он должен сказать⁴⁹. Утверждая с помощью кусочка ткани, что не все может быть явлено, преподобный Хупер поддерживает в своей пастве желание большего. В печатной культуре успех автора, как и успех Купера, отчасти зависит от веры публики в то, что он оставил что-то невысказанным. В мире, заполненном печатными текстами (эта ситуация неоднократно возникает в повестях Готорна⁵⁰), было все труднее верить, будто что-либо важное осталось невысказанным. Более того, к середине XIX века новые механизмы публичности начали обнажать личную жизнь писателей, которых теперь просили, вопреки логике, продемонстрировать публике «глубину» своей натуры. В этих обстоятельствах Готорн, вероятно, счел полезным демонстрировать, что он пока сказал еще далеко не все.

⁴⁸ Наиболее вероятно, что здесь читатель должен опознать в этой непристойности чрезвычайно бранное слово, обозначающее мужской половой член.

⁴⁹ Очень краткий анализ этой повести приводится в [Kramer 1992: 170].

⁵⁰ К примерам повестей, в которых содержатся рассуждения по поводу избытка книг в мире и о сомнительной материальности печатных текстов, относятся «Огненное искупление Земли», «Мхи старой усадьбы», предисловия к «Дважды рассказанным историям» и «Снеговичке», а также (как доказывается в части III настоящей книги) роман «Мраморный фавн».

Между тем в «Черной вуали священника» нет ничего, позволяющего предположить, что преподобный Хупер скрывает нечто действительно важное. Скорее, сам акт сокрытия (чего?) заставляет публику полагать, что он что-то скрывает. Насколько нам известно, Хупер вполне может скрывать *отсутствие* значимости и тем самым совершать мошенничество, но его паства считает иначе. Повествования Гоголя так же часто предполагают возможность того, что весь наш интерес вызывается *отсутствием* подлинного смысла. В «Мертвых душах» и «Ревизоре» несладность рассказов главных героев (иными словами, их «таинственность») побуждает легковерную городскую публику — не изображающую ли нас, читателей Гоголя? — считать, что они столкнулись с великой тайной. В конце «Носа» (самой откровенно абсурдистской повести Гоголя, в которой нос покидает лицо чиновника и выступает в качестве высокопоставленного правительственного сановника) ряд совершенно глупых вопросов каким-то образом обретает способность внушить, что мы, возможно, столкнулись с настоящей тайной. Эти вопросы и подтверждают бессмысленность рассказанной истории, и подчеркивают глубину ее смысла.

Теперь только по соображении всего видим, что в ней есть много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника, — как Ковалев не смекнул, что нельзя чрез газетную экспедицию объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей. Но неприлично, неловко, нехорошо! И опять тоже — как нос очутился в печеном хлебе, и как сам Иван Яковлевич?.. нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, это то, как авторы могут брать подобные сюжеты.

...А всё однакоже, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают (3: 75).

Косвенным путем этот странный отрывок поднимает серьезные вопросы: что составляет смысл и содержание повествования? Каков сюжет? Имеет ли он смысл? Действительно ли истории рассказывают о том, что они рассказывают? Если вам нечего сказать — если, допустим, ваша культура не предоставляет вам никакого материала или если вы боитесь, что все уже сказано, — можете ли вы, вопреки этому, написать повесть? Можете ли вы, вопреки этому, создать произведение искусства? Подобно «Черной вуали священника», «Нос» можно прочесть как исследование о возможности того, что некоторые вещи, слишком глубокие, чтобы их можно было высказать, более важны, чем все, что можно выразить словами. Как показывает процитированный выше отрывок, возможность этого не отвергается полностью, но и не представляется как совершенно реальная. И хотя «Нос» убедительно характеризуется как манифест («“Нос” торжественно заявляет о своем существовании как об инструментарии в чистом виде»⁵¹), вплоть до того, что на самом деле эта повесть намечает в общих чертах программу искусства, это, конечно же, не та программа, которая дает писателю какие-то обнадеживающие указания относительно того, как (и зачем) писать.

Устремления, одновременно такие масштабные и такие неясные, могли оказаться сковывающими. Действительно, еще одна поразительная параллель между творческими путями Гоголя и Готорна заключается в том, что они оба в конце концов оказались как бы парализованы своими амбициями (а также ожиданиями читателей — эти два явления трудно отделить друг от друга, поскольку зарождающиеся литературные круги, жадные до классики, усиливали беспокойство обоих писателей тем, что

⁵¹ «“Нос” можно назвать манифестом, поскольку повесть в целом является насмешкой над серьезным отношением к сюжету (какое принято ожидать в случае значимого жанра), в ней содержится издевка над привычными представлениями об интенциональности (самим понятием языка как носителя информации), она откровенно упорствует в этой издевке и в конце концов побуждает ошарашенного читателя укрепиться во мнении, что «А однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то» [Fanger 1971: 122].

еще при жизни превращали их в «монументы») [Brodhead 1986, гл. 2 и 3]. Оба перестали писать, потому что требования, которые они предъявляли к написанному, были слишком высоки, чтобы считаться обоснованными или оправданными. Их карьеры завершились спадом творческой активности и разочарованием, а национальные литературы России и Америки получили в наследство фигуры отцов-основателей, которые, достигнув зрелости, не смогли продолжить традиции, основоположниками которых себя объявляли⁵². Готорн говорил, что в его жизни «много густого дыма и мало огня»; Гоголь, который в последнее десятилетие жизни занимался почти исключительно тем, что терзался сомнениями по поводу своего писательского призвания и пребывал в душевном смятении, жаловался на охвативший его творческий паралич так: «Я не могу сказать утвердительно, точно ли поприще писателя есть мое поприще» [Fields 1876: 117; Гоголь 1937–1952, 8: 438]⁵³.

Готорн был по-настоящему плодovit на протяжении всего двух лет после публикации «Алой буквы», один за другим создав в 1851 и 1852 годах два романа: «Дом о семи фронтонах» и «Счастливый дол: романтическая история». После этого его производительность резко снизилась, начался спад, продолжавшийся вплоть до его смерти в 1864 году. Готорн — в отличие от, например, Льва Толстого — не оставлял попыток сочинять романы. Он продолжал писать, но в последние годы жизни это занятие давалось ему с трудом. Не то чтобы он вовсе утратил способность работать (он опубликовал несколько очерков); скорее, он утратил способность писать художественную прозу, мастером которой он был. Его дневники и письма зафиксировали эту утрату, отразив также то, что он осознавал себя, как он выражался, «писателем-клячей». О «Романе о Долливере» (Готорн умер в разгар

⁵² Бродхед пишет: «Основатель традиции — это образ реализованного призвания в этой традиции. Однако готорновская традиция должна обращаться и к призванию, которое в значительной степени осталось нереализованным» [Brodhead 1986: 14].

⁵³ Письмо Готорна от февраля 1864 года.

работы над ним) он писал: «Я не смогу завершить его, если со мной не произойдет огромной перемены; а если я буду прилагать слишком большие усилия, чтобы завершить эту работу, это меня доконает». Цит. по: [Fields 1876: 117].

История страданий и угасания Гоголя сопоставима с историей его американского собрата по перу, если не превосходит ее по драматизму. Гоголь тоже был весьма плодовит на раннем этапе творческой деятельности. Однако ему было всего 33 года, когда в 1842 году были опубликованы «Мертвые души», и в этом же году началось его вызванное внутренними причинами мученичество. Гоголь умер десять лет спустя, фактически заморив себя голодом, в стремлении обрести духовную чистоту. По мере углубления переживаемого им кризиса ему становилось все труднее писать, хотя, подобно Готорну, он никогда не бросал это занятие. Наоборот, он упорно старался писать до конца своей жизни. Переживая страшные муки, Гоголь неоднократно сжигал продолжение «Мертвых душ», ожидаемое публикой с большим нетерпением. В конце концов он в отчаянии записал: «Мне, верно, потяжелей, чем кому-либо другому, отказаться от писательства, когда это составляло единственный предмет всех моих <по>мышлений, когда я всё прочее оставил, все лучшие приманки жизни и, как монах, разорвал связи со всем тем, что мило человеку на земле, затем, чтобы ни о чем другом не помышлять, кроме труда своего» [Гоголь 1937–1952, 8: 458–459].

Такие затяжные кризисы говорят не только о стремлении творить произведения искусства несомненно высокого, но также о желании близкого общения с сообществом читателей. Возможно, такие надежды утопичны, но они были особенно тщетными для русского или американского прозаика первой половины XIX века, когда в обеих странах природа массового читателя — его образованность или необразованность, его влияние, масштабы, пространственное распределение и вкус — была предметом напряженных размышлений, но сколько-нибудь конкретные представления о нем отсутствовали. Гоголь и Готорн дожили до развития довольно мощных литературных институтов, однако в годы их становления ни один из них не имел возможности

использовать преимущества этих институтов, что помогло бы создать ощущение общности между писателями и читателями. Самое непосредственное участие Гоголя в практике издательского дела (особенно в издании журналов) пришлось не на расцвет российской прессы в 1840-е годы, но скорее на предшествующее, переходное десятилетие, когда писатели все еще пытались — зачастую без особого успеха — открыть формулу, которая позволила бы им привлечь значительную читательскую аудиторию к серьезным литературным произведениям и при этом зарабатывать деньги. Аналогичным образом длительная зависимость Готорна от мелких журналов совпала не с эрой могучей и хорошо организованной прессы, а с более ранней эпохой, когда периодические издания мало платили авторам и распространялись среди гораздо меньшего количества подписчиков, причем зачастую проживающих в пределах определенного региона. Ранние повести Готорна выходили анонимно; только впоследствии они были объединены в сборники, публиковавшиеся вновь и вновь, особенно после публикации «Алой буквы», которая сделала Готорну имя. Когда он писал повести, которые рассматриваются в первом разделе этой книги, у него вообще не было *имени* и он не меньше Гоголя испытывал проблемы с тем, как обрести своего читателя.

У обоих авторов на представление о читательской публике и профессии писателя повлияли условия, в которых они начинали свою творческую деятельность. В результате им оставалось лишь постоянно надеяться на то, что один исследователь назвал «моментом живительной связи», устанавливаемым всеми предисловиями Готорна [Millington 1992: 15]. Действительно, на протяжении всей жизни они создали ряд текстов, с помощью которых пытались навести мосты между автором и читателями; в частности, это относится к предисловиям и другим формам прямого обращения к публике. Во вступлении к «Дважды рассказанным историям» Готорн сетует на «полное отсутствие сочувствия», с которым он столкнулся, будучи молодым писателем, «в возрасте, когда его мысли были естественным образом наиболее яркими», и приписывает свои скромные результаты отсутствию реакции

со стороны «Публики» (9: 3–4). Гоголь вторил этим жалобам на протяжении всего творческого пути. В 1834 году, в период недолгой службы в качестве адъюнкт-профессора всемирной истории в Санкт-Петербургском университете, он писал историку и издателю Михаилу Погодину, жалуясь на неотзывчивость своей аудитории: «Знаешь ли ты, что значит не встретить сочувствия, что значит не встретить отзыва? Я читаю один, решительно один в здешнем университете. Никто меня не слушает...» (10: 344). В конце жизни, в так называемой «Авторской исповеди» Гоголь вновь выражает разочарование по поводу неспособности его читателей ответить на его желание установить с ними контакт: «Я питал втайне надежду, что чтение Мерт<вых> душ наведет некоторых (читателей. — Э. Л.) на мысль писать свои собственные записки (и присылать их мне. — Э. Л.)», — и печально признается: «Но на мое приглашение я не получил записок» (8: 448).

Даже если, как пишет У. Онг, публика автора «всегда фикция», в печатной культуре задача литературных институтов заключается в создании этой необходимой фикции, ибо, когда публика кажется призраком, плодом воображения, автору грозит творческий паралич [Ong 1975: 9–21]. В начале творческой деятельности Гоголя и Готорна скудость литературной культуры и дезорганизованные литературные институты практически исключали установление той связи с читателями, которой они жаждали. Однако складывается впечатление, что под конец жизни каждого из них, когда в новых условиях начало формироваться такое общение, которого прежде не было, ни один из писателей не сумел воспользоваться этими переменами; вместо этого они испытывали болезненное чувство уязвимости, особенно со стороны суждений невежественной и непредсказуемой читательской публики. В «Мертвых душах» Гоголь страшится безразличия публики, которое могло бы оказаться убийственным для его дара, но складывается впечатление, что его ничуть не меньше страшит и внимание его читательской аудитории, их «полные ожидания очи» (6: 21; 221). В «Мертвых душах» публика изображается как суд, перед которым автор предстает для допроса и вынесения вердикта; действительно, в последние годы жизни Гоголь, каза-

лось, был способен представлять себе читателей только как «грозное и правдивое потомство, преследующее меня неотразимым вопросом: “Где же то дело, по которому бы можно было судить о тебе?”» (11: 78), как сообщает он в одном из писем⁵⁴. Готорн тоже страшится безвестности (которую он время от времени представляет равносильной смерти при жизни), но, кажется, еще больше его пугает беззащитность, которая наступает тогда, когда с его трудами знакомится широкая публика. «Таможня», описывая уязвимость политического назначенца, выявляет уязвимость автора в печатной культуре: «До чего же странно человеку гордому и чувствительному сознавать, что его благополучие — в руках людей, не питающих к нему ни симпатии, ни интереса...» [Готорн 1982, 1: 70].

Авторы печатных текстов были одними из первых, кто испытал на себе странное смешение славы и безвестности, ставшее возможным в современной жизни. И в России, и в Америке беспрецедентное сочетание авторской невидимости и известности отражало социальные изменения, с которыми столкнулись многие в современных обществах, когда люди не могут как следует узнать друг о друге из непосредственного общения в силу условий городской жизни. В этом смысле отношения между всеми людьми начинали напоминать отношения между автором и читателями, а в результате замечания по поводу отношений между автором и публикой могли бы послужить ключом к исследованию более

⁵⁴ В «Что такое губернаторша» (одной из наиболее экстравагантных частей «Выбранных мест из переписки с друзьями», 1847) Гоголь изображает аналогичные отношения между судимым и судящим, только с использованием красноречиво замененных понятий. Здесь его читатель — представленный вымышленным адресатом письма, женой губернатора — осуждается и преследуется автором: «Нужно, чтобы существо письма осталось всё в вас, вопросы мои сделались бы вашими вопросами, и желанье мое вашим желаньем, чтобы всякое слово и буква *преследовали бы вас и мучили* до тех пор, пока не исполните моей просьбы таким именно образом, как я хочу» [Гоголь 1937–1952, 8: 321; курсив мой. — Э. Л.]. Принимая во внимание страх, который Гоголь испытывал по поводу преследований и мучений со стороны читателя-обвинителя, этот отрывок представляется довольно отчаянной попыткой поменяться ролями.

широкого социального явления⁵⁵. Посмотрите на отчаянные попытки позднего Гоголя контролировать воспроизведение и распространение его портрета, который был выгравирован без его разрешения и выставлен на продажу. «Раз опубликованное, — сокрушается он, — изображение кого бы то ни было делается уже собственностью каждого» [Гоголь 1937–1952, 8: 223]⁵⁶, — и это явно воспринимается Гоголем как участь, наихудшая из возможных. (Впавший в религиозный фанатизм, Гоголь убеждал людей уничтожить эти его портреты и заменять их некой гравюрой, изображающей преображенного Христа!) Огорчение Гоголя по поводу того, что он оказался «собственностью каждого», заставляет вспомнить, как в период работы таможенным чиновником Готорн беспокоился, что его имя стало известным, поскольку фигурирует на официальном штампе, наносимом по трафарету «на мешках с перцем, на корзинах с плодами орлянки, на сигарных ящиках, на всех тюках с подлежащими обложению налогом товарами в знак того, что таможенный сбор за них уплачен», а не на титульной странице книги. «В столь странной колеснице славы, — рассуждает он, — весть о моем существовании — в той мере, в какой имя способно о чем-либо вещать, — достигала мест, где обо мне никто ничего не слышал раньше...» [Готорн 1982, 1: 59].

Став свидетелями появления современного профессионального авторства, эти писатели, похоже, боялись, что их полностью поглотит то, что Мишель Фуко называл «функцией автора» [Foucault 1979: 141–160], и в конце концов они останутся существовать только как напечатанные имена или выгравированные изображения. Более того, Гоголь и Готорн понимали, что автор, который предлагает широкой публике свою напечатанную книгу, практически не имеет возможности влиять на то, как она будет воспринята. И все же, отказавшись от возможности контроли-

⁵⁵ Полезное обсуждение этих перемен в Америке приводится в [Halttunen 1982], в особенности в главах 1 и 2. О России см. [Moeller-Sally 1998: 325–346].

⁵⁶ В написанной в 1847 году рецензии на «Выбранные места...» Белинский весьма жизнерадостно привлекает внимание к безумным высказываниям Гоголя по этому поводу. См. [Белинский 1953–1959, 10: 61].

ровать книгу, которую он выпускает в свет, автор наделяет эту книгу новой властью, поскольку тем самым позволяет ей распространяться и быть обсуждаемой невиданно широкой публикой. Это обоюдоострый меч для того, кого много читают: автор обретает власть, которая на самом деле ему не совсем принадлежит.

Такие парадоксы позволяют объяснить удивительное сходство чувства тревоги у Гоголя и у Готорна, которое они испытывали по поводу оценивающего взгляда публики, а также их склонность ощущать, что публика наблюдает за ними с помощью «великого ока общественности» (определение Готорна) [Hawthorne 1962, 4: 2]. Ощущение уязвимости у Гоголя проявилось уже в его первых сочинениях и лишь усиливалось с годами, о чем свидетельствуют те отчаянные вопросы, которые он задает своим читателям в конце «Мертвых душ»: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...» [Гоголь 1937–1952, 6: 221]. Сравните это с готорновской характеристикой женского писательства как акта демонстрации «обнаженной мысли перед глазами мира, с указаниями, по которым можно открыть ее самые сокровенные секреты» [Hawthorne 1962, 23: 67]⁵⁷. Как становится ясно из этих отрывков, люди начали приписывать тексту способность создавать глубокую близость между читателем и автором, то есть между двумя людьми, которые никогда не встретятся и никогда не узнают друг друга.

Действительно, с развитием печатной культуры появление анонимной, пестрой и разбросанной по большой территории читающей публики странным образом совпало с появлением *взгляда* на чтение как на сугубо доверительную практику, акцен-

⁵⁷ Например, и «Алая буква», и «Дом о семи фронтонах» открываются сценами, в которых персонаж оказывается на виду у всех и страдает от устремленных на него враждебных взглядов. Эстер Прин на эшафоте должна «выносить напор тысячи безжалостных глаз, устремленных на нее», а также страдать от «острого ощущения всеобщего недоброжелательного внимания» [Готорн 1982, 1: 81; 83]. В своей лавочке Гефсиба Пинчен вынуждена «предстать перед людьми», ее мог увидеть «каждый прохожий», «если он прельстится выставленными в окне безделицами» [Готорн 2015: 52, 53].

тирующую существование воображаемых личных уз между читателем и писателем. Складывается впечатление, что при таких обстоятельствах границы между личным и публичным размывались. По выражению одного из критиков, «литературный дискурс не может быть удовлетворительно разделен (на личный и публичный. — Э. Л.): условия его возникновения и восприятия... осложняют и спутывают различия между этими областями. И автор, и читатель находятся в одиночестве, первый — в момент создания произведения, второй — в процессе чтения. Автор обращается к читателю вообще; читатель знает автора только по его сочинениям» [Kramer 1992: 182–183]. Кажется, что в «Таможне» Готорн предупреждает себя против веры в то, что можно достигнуть какой-либо реальной близости с призрачными читателями благодаря «брошенной в шумный мир книге». Иронизируя по поводу писателей, которым простительно вообразить, что они «беседуют с другом» в надежде, что их книга «отыщет отделившуюся от автора половинку и, соединив его с нею, тем самым довершит круг бытия», Готорн выражает свою самую дорогую сердцу надежду [Готорн 1982, 1: 40]. Печатная культура способна сделать широко известными имя или образ писателя, всегда оставляя недоступным его или ее «я» и тем самым создавая иллюзию близости между двумя людьми, которые на самом деле никогда не познакомятся друг с другом — этот факт, по-видимому, заставлял Готорна и Гоголя чувствовать себя так, словно «великое око общественности» вторглось в их личное пространство. Для этих писателей, которым долгое время приходилось работать в условиях, когда они не могли понять, кем на самом деле были их читатели, обстоятельства как будто подпитывали лишнее ощущение публики, представлявшей собой лишь ясный, испытующий, бестелесный *взгляд*, не связанный ни с каким человеческим присутствием — лишь те «полные ожидания очи», которые наводят ужас на Гоголя в конце «Мертвых душ». Веря, что эти глаза неотступно следят за ними, Готорн и Гоголь старались писать такие тексты, которые породили бы традиции их национальных литератур.

Часть первая

ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ
ВОПРОСЫ

I

Ранний Гоголь в новой печатной культуре

Это что за невидаль: *Вечера на хуторе близ Диканьки*? Что это за вечера? И швырнул в свет какой-то пасичник! Слава богу! еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарали пальцы в чернилах! Дернула же охота и пасичника потащиться вслед за другими! Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее (1: 103)¹.

Предисловие повествователя к первому тому рассказов Гоголя («Вечера на хуторе близ Диканьки», 1831) открывается не словами самого повествователя, но возражениями со стороны раздражительного читателя. Этой цитатой гоголевский повествователь, украинский пчеловод Рудый Панько, пытается предотвратить возражения читателей, подобно тому, как сам Гоголь пытается переложить связанный с авторством риск на своего разговорчивого повествователя. Неудача, постигшая его юношескую поэму «Ганц Кюхельгартен» (1829), заставила Гоголя остро осознать опасность унижения, связанную с любым авторством, и это осознание нашло отражение во всех рассказах «Диканьки». Однако более важно то, что предисловие Гоголя к этому тому озвучивает обеспокоенность русских читателей, связанную с меняющимся статусом литературы и распространением печат-

¹ В этой главе произведения Гоголя цитируются по [Гоголь 1937–1952], указания номеров томов и страниц приводятся в тексте в круглых скобках.

ных текстов; процитируем вновь раздраженный вопрос критика Степана Шевырева: «...кто (сегодня. — Э. Л.) не Автор? кто не печатает?.. Дело идет, кажется, к тому, что все люди земного шара будут Авторами, всякой захочет рассказать жизнь свою...» [Шевырев 1835b: 121–120].

Опасения, высказанные воображаемым читателем Рудого Панька («Еще мало ободрали гусей на перья и извели тряпья на бумагу! Еще мало народу, всякого звания и сброду, вымарали пальцы в чернилах!»), являются непосредственным откликом на перемены в литературной жизни России. Как я отмечала выше, творчество Гоголя пришлось на период важной перестройки русских литературных институтов — период, когда печатные тексты получали все более широкое распространение среди все более увеличивающейся и разнообразной читающей публики. Значение салонов шло на спад. Писатели больше не могли полагаться на в своем роде однородную и утонченную публику, которую им предоставляли салоны в предыдущие годы XIX века, как не могли они рассчитывать и на то, что читатели будут мерить их по относительно одинаковым эстетическим меркам, которые культивировались в избранном салонном обществе. Рождалась современная читательская массовая публика — широкая, разнородная и совсем не обязательно утонченная. Кроме того, эти читатели были разбросаны по большой территории, и поэтому писателям было трудно установить контакт с ними. Теперь у писателя не было возможности знать, для кого он (или она) пишет.

По мере того как предприниматели начали зарабатывать, торгуя на этом новом рынке, литературные круги 1830-х годов забеспокоились по поводу коммерциализации литературы, отсутствия унифицированных культурных стандартов, неудовлетворительной способности элиты формировать читательские вкусы и того, что они воспринимали как тревожащую избыточность текстов². Когда начала формироваться читательская аудитория, состоящая из обывателей, образованные элиты были встревожены растущим

² Возможно, самым полезным исследованием исторического процесса, описываемого в этом параграфе, является [Todd III 1986].

влиянием обыкновенных читателей. Однако если элиты сталкивались с фактом существования читателей в гораздо больших количествах (и, следовательно, более разнообразных и распределенных по более широкой территории), чем они предполагали, то собственно характеристики «обычных» русских читателей оставались обескураживающе неопределенными вплоть до конца 1840-х годов. Так, в статье Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» доказывается, что писателям необходимо знать, кем на самом деле могут быть их читатели: «На какой степени образования стоит русская публика и *что такое русская публика?*» (8: 172) (курсив мой. — Э. Л.).

Многие работы, относящиеся к первому десятилетию творческой деятельности Гоголя, не просто демонстрируют его озабоченность подобными вопросами — они выстраиваются вокруг них. Основными из этих сочинений являются повести, собранные в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» и «Миргороде», некоторые статьи и художественные произведения из «Арабесок» (прежде всего «Портрет» и «Несколько слов о Пушкине») и «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году». Все эти тексты относятся к периоду наиболее прагматического интереса Гоголя к вызовам, связанным с нарождающейся российской массовой читательской аудиторией, но в них не обнаруживается ни систематического подхода к проблемам, стоящим перед русским писателем, ни очевидного продвижения в сторону их однозначного решения. Скорее, различия между ними отражают двойственное отношение Гоголя к тому, какой тип связей он должен попытаться выстроить между собой и своими читателями. Если читать их в сопоставлении, эти сочинения — все они были созданы между 1831 и 1836 годами — свидетельствуют прежде всего о беспокойстве их автора по поводу положения писателей и литературы в «дивном новом мире», создающемся благодаря распространению печатных текстов³.

³ Два тома «Вечеров на хуторе близ Диканьки» были опубликованы в 1831 и 1832 годах. Статья «Несколько слов о Пушкине» была напечатана в «Арабесках» в 1835 году, но написана в начале 1834 года. Статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» вышла в свет в первом номере пушкинского журнала «Современник» в 1836 году.

«Вечера на хуторе близ Диканьки» отражают беспокойство Гоголя по поводу современного авторства, исследуя то, как появление печатной культуры влияет на рассказывание историй в традиционном обществе. В «Диканьке» герои-повествователи Гоголя сталкиваются с тем, что статус сочинителя находится под угрозой, когда читатели получают доступ к текстам и право толковать и перетолковывать их, причем без необходимости личного присутствия героя-рассказчика. В «Миргороде», напротив, изображается среда, практически лишенная печатных текстов, архаичный мир, где акт чтения если вообще происходит, то имеет мало общего с тем, что понимается под практикой чтения в печатной культуре; в некоторых текстах из «Арабесок» действие также разворачивается в архаичной обстановке. И все же Гоголь знал, что русский автор, пишущий в 1830-е годы, живет в другом мире. Его рецензии на книги и небольшие очерки этого периода отражают понимание им того факта, что возврат к деревенским общественным отношениям и присущей им, в сущности, устной культуре не являлся выходом для современных русских писателей. Например, когда в 1830 году Гоголь рецензировал «Бориса Годунова» Пушкина (эта рецензия была напечатана только в 1880 году), он продемонстрировал это, вообразив толпы читателей, собирающихся в городской книжной лавке и громко обсуждающих новую пьесу Пушкина. У Гоголя смекалистый книгопродавец восклицает: «И конечно чувствительно!.. если бы не чувствительно, то не разобрали бы 400 экземпляров в два часа!» (8: 149). Подобные зарисовки позволяют понять, что Гоголь никогда не упускал из виду требования, предъявляемые к современным авторам, несмотря на то что в некоторых своих ранних сочинениях он обращается к более старым социальным моделям литературного творчества и восприятия литературных произведений.

В повести «Портрет» (впервые опубликованной в «Арабесках» в 1835 году) и в статье «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» Гоголь подходит к проблеме современного авторства более прямо. В частности, он обращается к экономической реальности, которую, по большому счету, игнорировал в более ранних текстах, и откровенно размышляет о противоре-

циях между искусством и коммерцией, пытаюсь вообразить себе такой рынок искусств, который не развращал бы искусство и художника и в то же время не умалял бы их значения. Несколько очерков из «Арабесок» посвящены возможности моделирования профессионального писательства по образцу профессии педагога. Эта модель авторства, к которой Гоголь периодически обращался на своем творческом пути (с еще более духовным подтекстом), подразумевает, что писатель должен участвовать в длительном и медленном процессе обучения читателей правильному пониманию литературы. И все же в «Арабесках», как и в других произведениях, Гоголь, похоже, не расстается с надеждой на то, что педагогического труда по воспитанию публики все еще можно избежать благодаря величайшему шедевру, способному ошеломить публику, заставить ее прозреть — и благоговейно умолкнуть в силу эстетического потрясения. Наконец, в небольшой статье «Несколько слов о Пушкине» Гоголь экспериментирует, пытаюсь примириться с тем, что в России у серьезных литературных произведений круг читателей будет самым что ни на есть узким. Однако, хотя Гоголю и приходилось неоднократно поднимать вопрос о такой возможности на протяжении последующей четверти столетия, он никогда не мог довольствоваться крохотной читательской аудиторией: фактически, он, кажется, предпочитал иметь враждебно настроенных читателей, только бы их было много. Этому не приходится удивляться, поскольку едва ли можно ожидать, что писатель, карьера которого началась с размышлений об акте публикации текстов и распространения их в большом количестве среди широкой публики — «Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее», — отступится от мира печати.

Весь текст «Вечеров на хуторе близ Диканьки» находится как бы между жанрами устной и письменной (а значит, и печатной) культуры. Повествователь и издатель, Рудый Панько, выступает как посредник между двумя культурами — он писарь, который превращает устные рассказы односельчан (в частности, рассказы дьячка Фомы Григорьевича) в достояние мира письменности.

Повести «Диканьки» — откровенно *сказовые* повествования, то есть письменные тексты, сознательно принимающие свойства устной (народной) речи определенного повествователя; тем самым они позиционируют себя вне пределов литературных норм⁴. При этом Гоголь не пытается скрыть тот факт, что эти истории, якобы переданные изустно и часто примечательные своей виртуозностью, предлагаются читателям печатной книги. На самом деле, несмотря на то что записанные голоса деревенских повествователей безошибочно передают свойство устной речи, письменная — и, разумеется, печатная природа этих историй — часто подчеркивается использованием эпиграфов (заимствованных из печатных источников), сносок (одни приписываются Рудому Паньку, другие — самому Гоголю), глоссариев и имеющих названия подглав внутри повестей [Maguire 1994: 193].

Гоголь использует *сказовые* приемы не для того, чтобы попытаться заставить нас позабыть о том, что мы читаем, но скорее для того, чтобы привлечь наше внимание к противоречиям между чтением и слушанием, письмом и говорением, тем самым поднимая вопросы о статусе печатных текстов и их авторов. В «Диканьке», как и во многих других текстах, которые я рассматриваю в этой главе, то, что Гоголь противопоставляет устным жанрам, иногда является просто письменным словом (тетрадью, в которой записана история, когда-то рассказанная устно), а иногда — письменным словом в том виде, в котором оно появляется и циркулирует в печати (книга повестей, опубликованная «писателем», украсившим их у деревенских рассказчиков). Разница между записыванием и печатанием не всегда ясна, да и необходимости в этом нет. Устойчивый интерес Гоголя к тому, что записано, к тому, что напечатано, и их соотношению с устными формами был вызван одной и той же проблемой — тревогой относительно статуса литературы и авторства в печатной культуре

⁴ Это — общий смысл, в котором русские формалисты использовали термин *сказ*. Стандартное литературоведческое определение *сказа* трактует его как «особый тип повествования, строящегося как рассказ некоего отдаленного от автора лица (конкретно поименованного или подразумеваемого), обладающего своеобразной собств. речевой манерой» [Чудаковы 1971].

ре. Гоголь жил в эпоху, когда постоянно возрастающее количество печатных текстов стало доступным для все более широкой аудитории, и именно это историческое развитие мотивировало его размышления по поводу различий между той культурой, в которой общественные отношения (в том числе и отношения художника и «публики») определяются устными формами, и той, в которой преобладают письменные и печатные тексты.

Успех «Диканьки» у гоголевских современников был вызван и убедительной имитацией повествователем народного сказа, и общим интересом к фольклору, характерным для эпохи, когда читатели находились под влиянием идей немецких романтиков о поисках «национального» в литературе. Хотя Гоголь написал повести «Диканьки» вскоре после переезда из своей родной Украины в Санкт-Петербург, мало кто из «великороссов» усмотрел иронию в том, что украинец («малоросс») оказался в числе первых писателей, которые создали то, что воспринималось как подлинно национальные произведения современной русской литературы⁵. Такая слепота стала возможной благодаря российской имперской идеологии, в рамках которой Украина рассматривалась в целом как «малая» и, главным образом, крестьянская славянская культура, близкородственная, но явно уступающая русской (имперской) культуре, и поэтому временами представлялась как кладь незамутненной протославянской сущности, из которого могут черпать великороссы, обнаружившие в себе потребность в капельке фольклорной аутентичности. Многие образованные украинцы, со своей стороны, в той или иной степени идентифицировали себя с Российской империей, тогда как другие участвовали в различных формах культурного сопротивления (как правило, тайного).

Прижизненные рецензии на повести «Диканьки», склонные концентрироваться на их фольклорном содержании, а также на вопросах их украинскости и / или противопоставленности русскости, многое говорят о сложных и порой антагонистических

⁵ В XIX веке название «Украина» ассоциировалось с казачьим прошлым, а «Малороссия» «представляло официальный имперский стандарт, направленный на подчеркивание «единства» обеих Россией» [Bojanowska 2002: 190].

отношениях между этими двумя культурами во времена Гоголя⁶. Представления Гоголя об Украине и России были изменчивыми, сложными, противоречивыми, как и представления многих его соотечественников — как украинцев, так и русских. «Диканька» отражает склонность Гоголя в этот период его творческой деятельности признавать свое украинское происхождение. Эта склонность в известной степени отражает его сознательный и прагматичный выбор, сделанный только после того, как он приехал в Петербург в 1829 году и узнал об увлеченности столицы украинской культурой. Приехав в город, Гоголь писал матери, что «здесь так занимает всех все малороссийское», что, возможно, стоило бы попытаться поставить в театре одну из украинских комедий, написанных его отцом (который развлекался сочинительством пьес) (10: 142). Хотя со временем Гоголь более решительно примкнул к русской литературной и имперской культуре, эта самоидентификация с русской культурой никогда не стала полной или устраивающей его. Фактически, ту роль, которую украинский контекст сыграл в искусстве и психике Гоголя, можно сопоставить с ролью «африканского происхождения» у Пушкина. Периодическая идентификация себя с *хохлом* (несколько уничижительный русский термин для обозначения украинца, который время от времени в шутку применял к себе Гоголь) и *африканцем* (прозвище, которое Пушкин избрал себе в кругу близких, — намек на знаменитого африканского предка поэта) могла бы быть описана как избирательное сродство: она вбирала в себя и хитроумные маркетинговые ходы, и служила для писателей серьезными эмблемами постоянного статуса аутсайдеров⁷. Хотя «африканскость»

⁶ Краткий обзор и анализ комментариев современных Гоголю рецензентов по поводу связи рассказов «Диканьки» с украинскостью и русскостью см. в [Bojanowska 2002: 232–250]; диссертация Бояновской в целом представляет собой всеобъемлющее исследование того, как Гоголь осознал свою национальную идентичность и как его сочинения отражают эволюцию его представлений об этих двух культурах и их взаимоотношениях.

⁷ Письмо, в котором Гоголь называет себя *хохликом*, приводится в [Гоголь 1937–1952: 12: 360]. О Пушкине и африканскости см. [Lounsbury 2006], а также [Shaw 1993: 121–135; 230–232]. Литография на фронтисписе первой

Пушкина, возможно, была в большей степени вопросом выбора, чем украинская идентичность Гоголя, каждый из этих писателей использовал свою национальную принадлежность сходным образом, манипулируя ею для создания эстетического и психологического эффекта, скорее играя с ней, чем допуская, чтобы она превратилась в устойчивую идентичность.

Читатели «Диканьки» сразу же понимали, что повести во многом основываются на украинских народных источниках, а заимствования из них и их адаптации у Гоголя были объектами пристального изучения на протяжении полутора столетий⁸. Однако для моих целей то, что Гоголь использовал определенные украинские фольклорные источники, менее важно, чем то, что украинскость в «Диканьке» ассоциируется в основном с устной культурой (рассказы у камелька, мотивы народных сказок, песни, пословицы), русскость — с письмом и печатью (обрусевший «панич в гороховом кафтане» «рассказывал таким вычурным языком, которого много остряков и из московского народу не могло понять» (1: 195))⁹. Из историй «Диканьки» ясно следует,

романтической стихотворной повести Пушкина (1822) изображает поэта молодым мечтательным юношей с выраженными африканскими чертами лица; это позволяет предположить, что его издатель считал, что Пушкину выгодно культивировать этот экзотический образ, подобно тому как ранний Гоголь культивировал свой украинский образ в надежде привлечь внимание читающей публики, которую в то время «занимало все малороссийское». См. [Shaw 1993: 122].

⁸ Существует большой корпус исследований на русском и украинском языках, подтверждающих, что Гоголь использовал украинские фольклорные мотивы и обычаи. Обзор этих исследований дается в аннотациях к первому тому Полного собрания сочинений Гоголя и в библиографии, включенной в [Крутикова 1957: 17–18]. К числу наиболее полезных из этих работ относится [Гиппиус 1948].

⁹ Сначала ассоциация панича с русскостью неочевидна: он говорит так, как пишут в книгах, а анекдот о много возмнившем о себе студенте, прикрепляющем к словам латинские окончания, предполагает его чуждость этому (украинскому) культурному контексту [Гоголь 1937–1952, 1: 105]. Впоследствии связь панича с российской имперской культурой становится явной, когда Рудый Панько сообщает нам, что тот однажды обедал за одним столом с самим губернатором [Гоголь 1937–1952, 1: 196].

что литература — которая пишется и печатается по-русски — может использовать народную культуру, которая является устной и украинской, — только для того, чтобы ухватить и в своем роде заморозить эту культуру в книгах. Вместо того, чтобы обработать малороссийское народное творчество для потребления публикой, как поступали некоторые из менее значительных предшественников Гоголя¹⁰, «Вечера на хуторе близ Диканьки» комментируют процесс перехода фольклора в печатную форму.

Помимо постановки вопросов о применении этой практики к ограбленной устной культуре, истории «Диканьки» косвенно вопрошают о том, что доминирующая культура хочет получить от этих обработанных «устных» артефактов: в чем заключается смысл изобретения или присвоения фольклорного наследия? В этом отношении «Диканька» напоминает необычный рассказ Готорна «Мольба Алисы Доун», первоначально задуманный как довольно незатейливый псевдонародный рассказ, но в окончательной редакции превратившийся в настоящее рассуждение о пользе и необходимости фольклорного прошлого, которое, предположительно, могло бы поспособствовать созданию высокой литературы. Как и Гоголь, Готорн начал свой творческий путь с серии небольших сочинений, которые демонстративно вырастали на основе полувымышленного «фольклорного» прошлого — или изобретали его, делая вид, что опираются на него. Самым интересным в этой параллели является не столько то, что оба писателя адаптировали или изобретали фольклорные мотивы, сколько то, что оба совершенно четко отдавали себе в этом отчет.

Повести «Диканьки» представляют читателю ошеломляющий подбор рассказчиков в лице различных деревенских жителей, чьи истории собрал Рудый Панько. Множественное число голосов приводит к определенной путанице, поскольку мы склонны забывать, кто является повествователем в конкретной истории

¹⁰ К наиболее популярным писателям, специализировавшимся на украинской тематике, относятся В. Т. Нарезный и О. М. Сомов. Во времена Гоголя уже существовала обширная русскоязычная литература на украинские сюжеты; см. подробный перечень в [Сиповский 1928].

(рассказывает ли ее Рудый Панько, или дьячок, или панич в гороховом кафтане?). При этом мы на самом деле не чувствуем, что наше понимание каждой истории зависит от знания того, кто именно из забавных украинских деревенских жителей обращается к нам в каждом конкретном случае, что наводит на мысль о том, что подобный эффект было бы лучше описать не как путаницу, но скорее как дальнейшее размывание категории автора. Это размывание служит определенной цели: у читателей рождается смутное ощущение, что повести «Диканьки» являются результатом неких совместных усилий, и эта тактика не только придает текстам ауру фольклорной культуры, но и помогает отдалить их реального творца на расстояние, достаточное для того, чтобы обеспечить ему неуязвимость от вопросов, бурлящих вокруг проблемной и расплывчатой (в тот момент русской истории) категории «автора».

Как нам известно, русские писатели, относившиеся к предыдущему поколению, — предшественники Гоголя — практически все были дворянами и литераторами-любителями, для которых главной площадкой для распространения (а зачастую и создания) литературы было однородное культурное пространство салона. В рамках салона писатели-дворяне обращались к тем, кто имел такой же социальный статус, произведениями, которые отражали безоговорочную веру сочинителей в утонченность их публики. Даже Пушкин, пионер профессионализации русской словесности, оставался приверженцем представлений об авторстве и читающей публике, которые были сформированы эстетикой и социальными стандартами салона. (Это, например, очевидно в последних главах «Евгения Онегина», созданных через несколько лет после первых. Как и остальная часть «Онегина», эти главы написаны так, словно они адресованы немногочисленным близким знакомым автора — несмотря на то, что Пушкин прекрасно осознавал, что эта долгожданная публикация, безусловно, дойдет до самого обширного круга читателей¹¹.) Гоголь, напротив, был

¹¹ О композиции и истории публикации «Евгения Онегина» см. [Пушкин 1937–1959, 3: 411–418].

вынужден искать своего читателя через печать, и по необходимости (будучи принятым в салонном обществе, он не был русским дворянином и потому был далек от многих салонных ценностей), и по собственному предпочтению (он хотел получить доступ к наиболее широкой читательской аудитории). Не имея возможности прибегнуть к устоявшейся, пусть даже становящейся все более архаичной общественной роли аристократа-любителя, адресующего свои произведения равным по уровню культуры читателям, Гоголь вместо этого был вынужден воображать свои отношения с аудиторией, о которой он почти ничего не знал, кроме того, что большинство из них определенно имело другой культурный уровень, чем он сам.

Как же в таком случае он должен был обращаться к ним? Как выбрать тон, который соответствовал бы существующей дилемме, но не накладывал бы на него обязательств попытаться разрешить ее? Фигуры Рудого Панька и других повествователей «Диканьки» позволяют Гоголю справиться с этой проблемой или, скорее, акцентировать ее и в то же время по-своему уклониться от ее решения. Рудый Панько извиняется за фамильярность, с которой он обращается к своим читателям: «...мои любезные читатели, не во гнев будь сказано (вы, может быть, и рассердитесь, что пасичник говорит вам запросто, как будто какому-нибудь свату своему, или куму)...» (1: 103). Это извинение привлекает внимание к проблеме неравных и неопределенных отношений между писателем и читателями, но оно также позволяет убрать Гоголя из поля зрения, в результате предоставляя ему некоторое время до тех пор, пока он не подойдет к этому вопросу прямо, как он вскоре сделает в произведениях «Несколько слов о Пушкине» и «Портрет».

Реакция Рудого Панька на возмущения ворчливого читателя, с которых начинаются повести «Диканьки», поразительно примирительная, особенно в скромных заявлениях, которые он делает как по поводу своей собственной значимости, так и по поводу представляемого им текста. В самом деле, в этом предисловии складывается впечатление, что Гоголь через своего повествователя вполне готов заискивать перед читателями, предлагая им познакомиться с устной культурой деревни, взгля-

нув на нее с высоты, обеспечиваемой преимуществами печати. Представляясь в абзаце, следующем за возражениями читателя, Рудый Панько признает и риск, и смелость, возможно, даже самонадеянность, присущую деревенскому жителю и унаследованную опубликованной книгой. Он сравнивает свою попытку стать писателем (или, если быть более точными, редактором, поскольку записываемые им истории не являются его собственными) с попыткой «высунуть нос из своего захолюстья в большой свет», словно хуторянин, осмелившийся войти в комнаты благородных господ. Результатом, вероятно, будет то, что его выставят и подвергнут унижению, и не только со стороны элиты, но и со стороны менее утонченных читателей, «дряни, которая копается на заднем дворе» (1: 103). Жалоба, с которой начинается предисловие, явно исходит именно от одного из таких непросвещенных читателей, чья наивность позволяет Гоголю намекнуть на проблему, которую представляет собой русская невежественная читающая публика, не нанеся явного оскорбления тому, кто в настоящее время читает повести «Диканьки». Понятно, что фигура Рудого Панька оказывается очень полезной: он позволяет Гоголю не только воспользоваться стереотипом жизнерадостного украинского мужичка, не (полностью) отождествляя себя с этой особой, но и выбрать тщательно продуманный тон, чтобы защитить себя от читателей, которых он представляет и как неотесанных, и как враждебных искусству. Гоголю не нужно рисковать, подвергая себя снисходительному отношению со стороны кого-либо из читателей, поскольку Рудый Панько с готовностью делает это за него самым скромнейшим образом, утверждая достоинства тех историй, которые он записал, на том основании, что они развлекают деревенских жителей.

Рудый Панько позволяет Гоголю подготовиться к встрече с новой и непрístupной аудиторией, состоящей не из слушателей, но из читателей. Деревенским жителям нравится Рудый Панько как рассказчик, но это первый случай, когда он обратился к публике через печать, и все истории «Диканьки» проникнуты пониманием этой разницы. Первое предисловие посвящено особой устной культуре деревни, где рассказывание историй является

основным источником развлечений, но в него вторгается и письменное слово. Такой акцент на устность и связывает истории с устной традицией, и отделяет их от нее. Так, подразумеваемый читатель явно не принадлежит к этой культуре, но к ней не менее явно относится деревенский слушатель, к которому в этих повестях часто обращаются повествователи. Пространство деревни (пространство «у нас») неоднократно отделяется от внешнего мира читателей и писателей, как, например, в описании зимних вечеров в деревне, наполненных развлечениями и рассказами (1: 103–105). Этот фрагмент начинается с обращения «мои любезные читатели», которое подчеркивает линию, отделяющую читателя от устной культуры деревенских жителей. Однако затем повествователь продолжает втягивать читателя в это устное пространство, убеждая его, что если уж деревенские жители собрались в хате у Рудого Панька, то читателю остается «только слушать» (курсив мой. — Э. Л.) (1: 104). Как и приведенные выше возражения воображаемого читателя, это усилие размыть грань между слушателем и читателем может быть прочитано как попытка предотвратить критические нападки. Погружая читателей в теплоту устного сообщества, повествователь пытается притупить то, что он воспринимает как их враждебный настрой против лежащего перед ними текста.

В конце первого предисловия Рудый Панько объясняет читателям, как добраться до его деревни, замечая, что он нарочно «выставил» название «Диканька» на первом листе, чтобы читатели могли добраться до нее (1: 106). Сходным образом в «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» он убеждает читателей отправиться в город Гадяч и отыскать там истинного рассказчика этой истории, некого Степана Ивановича Курочку. (Рудый Панько объясняет, что окончанием истории он больше не располагает, и тем самым напоминает нам, что запись на бумаге ни в коем случае не гарантирует сохранность истории: последние страницы рукописи были утрачены, когда неграмотная жена повествователя выдрала их из его тетрадки, чтобы выстлать ими противни для пирогов (1: 283–284). Рудый Панько перечисляет кулинарные изыски, ожидающие его гостей / читателей, когда

они навещают Диканьку. Деревенские разносолы, обещает он, столь хороши, что читатели будут рассказывать о них «и встречному и поперечному» (1: 107), — это те удовольствия, которое начинает доставлять текст со следующей страницы, предположительно, также такие огромные, что читатели не смогут не похвалить их. Эти удовольствия доступны только в деревне, точно так же, как удовольствие, доставляемое историями Рудого Панька, доступно только на последующих страницах.

С помощью жестов, отражающих желание самого Гоголя перебросить мост через пропасть, разделяющую автора и читателя, повествователь пытается установить именно тот тип контакта между читателем и писателем, который становится невозможным, когда печатные тексты получают широкое распространение. В «Вечере накануне Ивана Купала», например, панич приезжает из города с книжкой, содержащей истории, которые он «выманил» у рассказчика-дьячка Фомы Григорьевича и которые сам Фома Григорьевич не может узнать в напечатанном виде (1: 137). На самом деле Фома Григорьевич не дает Рудому Паньку прочитать рассказ вслух («Плюйте ж на голову тому, кто это напечатал!»), предлагая рассказать историю вновь так, как надо (1: 138). Таким образом, напечатанный вариант истории, находящийся перед нами, начинается с отрицания печатного слова, и мы внимаем повествованию вместе со слушателями, которые «привдвинулись к столу», как только Фома Григорьевич начал говорить (1: 138). Он начинает рассказ, решительно возвращая его в устную культуру — подчеркивая родовые связи (эту историю рассказывал его дед) и воспоминания о долгих вечерах, проведенных за слушанием преданий былых времен. Такие родовые связи, конечно же, противопоставляются разобщенной, территориально рассеянной публике, читающей печатные тексты, а отношения между внуком-слушателем и дедом-рассказчиком резко контрастируют с отношениями между безымянным читателем и отсутствующим писателем. (Интересно, что в «Пропавшей грамоте» Фома Григорьевич утверждает, что слушателям особенно нравятся те истории, в которых рассказывается об их предках: «чудится, что вот-вот сам всё это делаешь», — уверяет он (1: 181).)

В своем вступлении к «Вечеру накануне Ивана Купала» Рудый Панько даже не знает, как называть писателей: «писаки они, не писаки, а вот то самое, что барышники на наших ярмарках. Нахватают, попросят, накрадут всякой всячины, да и выпускают книжечки, не толще букваря, каждый месяц или неделю» (1: 137). По поводу *писаки* авторитетный словарь русского языка, изданный в XIX веке, сообщает, что его первое значение — «писец», затем «подьячий» (в Московии) и, наконец, «плохой писатель, бездарный сочинитель» [Даль 1989, 3: 113]. Все эти термины соответствуют тому, что в повестях «Диканьки» представлено как многословная, отупляющая, чуть ли не навязчивая привычная природа и письма, и чтения. Читатели в «Диканьке» пассивны и невежественны: обсуждая за обедом популярную книгу о путешествиях, читатель выражает свое восхищение этим текстом потому, что ее автор проделал такой длинный путь («Более трех тысяч верст, государь мой! Более трех тысяч верст!» (1: 300)).

Рассказчик Фома Григорьевич никогда не расскажет одну и ту же историю дважды, всегда добавляя к ней «что-нибудь <...> новое». (Вспомним его неспособность узнать собственную историю в напечатанном виде, когда она была оторвана от устного исполнения и вернулась в деревенскую культуру с помощью писателя, который ее у него «выманил».) Однако если слушатель никогда не услышит одну и ту же историю дважды, то читатели в «Диканьке» читают одни и те же слова вновь и вновь. В «Иване Федоровиче Шпоньке и его тетушке» чтение и перечитывание знакомых напечатанных слов служат утешением и снотворным. На самом деле Иван Федорович не любит читать, но ему нравится, просматривая гадательные книги, «встречать там знакомое, читанное уже несколько раз» (1: 288). Такой тип чтения, как сообщает нам повествователь, умиротворяет его в той же степени, что и чистка пуговиц и расстановка мышеловок (1: 286). Подобно тому как чиновник по несколько раз в день «с большим наслаждением» читает адрес-календарь, чтобы потешить себя «печатной росписью имен» и восклицаниями всякий раз, когда его глаза скользят по определенным строчкам (1: 289), Иван

Федорович также читает гадательные книги по привычке, машинально, как раскладывают пасьянс или похрустывают костяшками пальцев.

Для Гоголя сам акт чтения всегда сопряжен с опасностью превратиться в бездумное повторение (подобное чистке пуговиц ради развлечения) точно так же, как и слова на бумаге рискуют утратить свой смысл и превратиться в застывшие предметы или попросту в мусор. Например, в «Мертвых душах» — где сюжет вращается вокруг письменных перечней мертвых крепостных, когда-то живых людей, которые теперь существуют лишь на бумаге, — исписанные чернилами листки, засоряющие дом скряги, усиливают ощущение мертвой души у этого персонажа¹². В «Диканьке» удовольствие, которое доставляет Ивану Федоровичу сам факт существования печатного слова, напоминает фрагмент из «Шинели», в котором переписчик бумаг Акакий Акакиевич радостно реагирует на своих «фаворитов» из числа букв, «до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (3: 144). В «Мертвых душах» энтузиастическое чтение лакеем Петрушкой всего, что попадетс ему под руку, имеет сходную мотивацию: «Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз чорт знает что и значит» (6: 20). Связь между всеми этими персонажами и настоящими читателями Гоголя становится явной в неопубликованной рецензии, написанной Гоголем в 1836 году, где он упоминает русских читателей, которые внимательно прочитывают книги «без малейшего внимания к содержанию», в основном для того, чтобы продемонстрировать себе и другим, что они умеют читать (8: 201).

¹² Как пишет Роберт Магуайр, в «Мертвых душах» «фиксированность написанного подражает смерти и примиряет с ней», поскольку слова на бумаге «становятся вещами», а устное слово всегда может «подпитываться... жизнью и энергией» [Maguire 1994: 224, 230, 229].

С писателями в «Диканьке» дела обстоят не лучше, чем с читателями. Человек, который пишет книги, — в отличие от рассказчика — непрошенный гость, не имеющий никакого статуса в деревенской общине, вор, который кормится за счет культурных ресурсов местных жителей: «То самое, что барышники на наших ярмарках. Нахватают, попросят, накрадут всякой всячины». Представляя писателей как посторонних и как воришек, рассказы указывают на неопределенный статус автора в печатной культуре — и в особенности на возможность того, что сам автор может оказаться лишним после распространения его текста. Когда слушатели рассказчика раздражают его недостаточной понятливостью или внимательностью, подобно тому как он сам раздражает Фому Григорьевича в начале «Заколдованного места», он может бранить их, угрожая прервать повествование: «Да что ж эдак рассказывать? <...> Слушать, так слушать!» (1: 309). Но печатающийся автор с невнимательной публикой (а когда в «Диканьке» изображаются читатели, то они не просто невнимательны, а практически спят) и вовсе лишен средств спасения; его попросту игнорируют или не понимают.

Действительно, в мире Рудого Панька, даже когда речь идет о печатном тексте, складывается впечатление, что автор существует на грани забвения. Поскольку его отсутствие может вызвать впечатление, что само его существование не важно, он должен довольствоваться парадоксальной обезличенностью. Например, в предисловии ко второму тому повестей «Диканьки» Рудый Панько замечает, что напыщенный панич покинул городок, ко всеобщему удовольствию. Однако его книжка остается, позволяя обойтись без человека: «...он думает, что без его сказок и обойтись нельзя. Вот все же таки набралась книжка (без него. — Э. Л.)» (1: 197). Смысл понятен: если есть книга автора, сам человек и выставлен на всеобщее обозрение, и кажется публике необязательным. По всей вероятности, именно уязвимая и унижающая природа этого положения подталкивает Рудого Панька к решению не включать во второй том собственные истории, что ранее он обещал сделать. Гоголь заставляет своего повествователя сетовать на лень, ставшую причиной такого

упущения, но такое объяснение не убеждает, поскольку весь текст «Вечеров на хуторе близ Диканьки» предполагает, что автор рискует не только стать объектом насмешек («Ведь я знаю вас: станете смеяться над стариком» (1: 197)), но и быть преданным особого рода забвению, которое, похоже, угрожает только тем, кто «выдал» себя миру посредством печати. «Ведь вам все равно, — пишет Рудый Панько, — хоть бы и не было совсем меня на свете. Пройдет год, другой — и из вас никто после не вспомнит и не пожалеет о старом пасичнике...» (1: 197).

К концу второго предисловия кажется, что Рудый Панько осознал шаткость своего положения как печатаемого автора. Неоднократно повторяя формулу «любезные читатели», которая в первом предисловии появилась всего один раз, он больше не делает вид, что устанавливает между писателями и читателями тот контакт, который на самом деле возможен только в устном контексте. Первые строчки этого предисловия объявляют о его намерении полностью порвать свои отношения с печатной культурой: «Вот вам и другая книжка, а лучше сказать, последняя! Не хотелось, крепко не хотелось выдавать и этой» (1: 195). Если в первом предисловии он приглашает читателей в свою деревню, то во втором — прощается навсегда («Право, пора знать честь», — говорит он (1: 195), тем самым вторя неоднократным заявлениям Готорна о том, что авторы всегда рискуют злоупотребить «гостеприимством» читателей [Hawthorne 1962, 10: 35; 11: 269]). Пожаловавшись на то, что читателям нет дела до него, Рудый Панько признает, что мы «Долго, а может быть, совсем не увидимся» (1: 197). Допуская, что читатели могут решить, будто он просто изображает из себя старика, он также привлекает внимание к обману, который становится возможным в печатных текстах. На протяжении всего предисловия его тон остается более формальным и отстраненным, а его поза — более обиженной, возможно, потому, что «на хуторе уже начинают смеяться» над ним (1: 195). Представитель печатной культуры, заезжий панич, уехал или был изгнан из Диканьки после ссоры по поводу замачивания яблок («Не нужно нам таких гостей!» (1: 196)), и повествователь, окончательно расставаясь с читателями, похоже, сожалеет, что

вообще занялся писанием книг. В конце концов, попытка убедить читателей вступить в приятные отношения с писателем, отношения, смоделированные по образцу тех, которые существуют между рассказчиком и слушателем в целостной традиционной культуре, не удалась. Даже в воображении невозможно преодолеть дистанцию между авторами и читателями.

Так Рудый Панько порывает с печатной культурой — однако Гоголь, конечно же, этого не делает, и нам остается только гадать о связи автора с различными повествователями, слушателями, читателями, редакторами и писателями в повестях «Диканьки». Какова, например, позиция Гоголя, когда Рудый Панько рассказывает, как деревенские жители насмеются над заезжим паничем, писателем, вообразившим себя гением, чья непонятная речь «вычурна, да хитра, как в печатных книжках» (1: 105)? Здесь представители печатной культуры предстают в нелепом виде не только в глазах жителей Диканьки, но и в глазах читателя, и то же самое происходит вновь в истории Фомы Григорьевича о много возомнившем о себе студенте, прибавляющем латинские окончания к русским существительным. Таким образом, даже притом, что предисловия Рудого Панька, в особенности первое, не оспаривают превосходства печати, эта иерархия менее очевидна в самих историях: поскольку деревенские жители рассказывают истории друг для друга (а не для нас, читателей), сохраняется вероятность того, что последнее слово останется за устной культурой. Означает ли это, что историям удастся подорвать желание их редактора признать превосходство печати?¹³ Панич

¹³ Этот вопрос связан с проблемой этнической верности Гоголя в рассказах «Диканьки»: кому в них принадлежит последнее слово, местным украинцам или русским колонизаторам? В последнее время доказывается, что в самих рассказах (в отличие от предисловий) Гоголь «рискует настроить против себя русских читателей, представив их в нелестных стереотипах, ими же сформированных. Если в предисловиях Украина предстает... как провинциальный придаток к Российской метрополии, мир повестей во многом выворачивает наизнанку эту парадигму, позиционируя Украину как самостоятельный центр представленного мира, а Россию — как этнически отличающуюся периферию» [Bojanowska 2002: 174]. Впрочем, я не думаю, что такое прочтение было бы уместным в том, что касается, так сказать, соперничества между устными и письменными формами в «Диканьке».

с его неуместной книжной манерой речи по-настоящему смешон, и это действительно подрывает авторитет печатной культуры в мире деревенских жителей. Однако даже в тех фрагментах, которые ставят под сомнение авторитет печати, концентрируясь на точке зрения деревенских жителей, нет ничего, что позволило бы предположить, будто Гоголь призывает своего предполагаемого читателя разделить скептицизм местных обитателей. Авторские амбиции смешного литературного деятеля, студента-«латынщика», и даже собственные авторские амбиции Рудого Панька могут вызывать смех деревенских жителей, но в итоге это практически не оказывает влияния на иерархию, которая ставит печатную культуру над устной и тем самым проницательного читателя и автора — над простыми деревенскими жителями. В сущности, Гоголь обращается к своим предполагаемым читателям (которые явно не похожи на того недовольного простака, с чьих возражений начинается первое предисловие) поверх голов повествователя и персонажей, пытаясь заключить с ними союз, основанный на общем соглашении о том, что написанное главенствует над сказанным. В результате любые возражения, которые повести «Диканьки» могли бы выдвинуть против печатных текстов, ослабляются, если не устраняются, тем фактом, что эти возражения и персонажи, которые их озвучивают, все существуют в печатном тексте и благодаря ему. Они уже стали частью книги, а последнее слово принадлежит ей. Учитывая это обстоятельство, трудно было бы утверждать, что автор связывает свою судьбу с воображаемыми деревенскими жителями в робкой попытке подорвать гегемонию печати. Скорее, в историях «Диканьки» Гоголь воображает устный мир и противопоставляет его миру печатной культуры, но сам он присоединяется к печати и к искусственному и иллюзорному предполагаемому читателю, читателю, которого, как он опасается, вообще может не быть.

В 1835 году, через три года после повестей «Диканьки», Гоголь опубликовал сборник «Миргород» (Миргород — название городка, где происходит действие одной из четырех повестей, вошедших в сборник), который он снабдил подзаголовком «Повести,

служащие продолжением „Вечеров на хуторе близ Диканьки“». Однако, несмотря на то что действие везде происходит на Украине, различий между историями из «Миргорода» и «Диканьки» не меньше, чем сходства. В отличие от «Диканьки», «Миргород» не приглашает читателей поразмышлять по поводу сложных отношений между тем, что говорится, и тем, что пишется или печатается. В «Миргороде» истории излагаются не рядом называемых по именам рассказчиков, не говорливыми деревенскими жителями, но *автором*, который, похоже, вполне комфортно ощущает себя в этой роли, не испытывая особой потребности в рассуждениях о проблемах, которые могут возникнуть, когда он откроет доступ к своему творению в форме печатных текстов¹⁴. Повествователь «Миргорода» — писатель: он, как и читатель, уютно вписался в современную печатную культуру, и с этой общей позиции они взирают на мир (прямо или свысока), в котором чтение и письмо играют гораздо более скромную роль. В трех из четырех повестей «Миргорода» («Тарас Бульба», «Вий» и «Старосветские помещики») практически все упоминаемые тексты имеют религиозное содержание, а сам акт чтения, если он вообще происходит, имеет мало общего с практикой чтения в понимании печатной культуры. Здесь нет и намек на зарождающуюся или покушающуюся на чужие права печатную культуру, которая была запечатлена в «Диканьке». Вместо этого в данных повестях изображена среда, в которой заметно отсутствие печатных текстов, и это обстоятельство подчеркивает дистанцию, отделяющую мир повестей от мира их автора, который обращается к нам в мире печати и изнутри него.

¹⁴ Дональд Фангер пишет, что украинские декорации в «Миргороде», «изображенные в более ранних книгах исключительно изнутри, <...> теперь видимы снаружи... со всеми их пространственно-временными ограничениями. Нет больше Рудого Панька и всех прочих рассказчиков из раннего сборника, на смену им пришел *писатель*, и только его темперамент с большей очевидностью оказывает влияние на все повествования... новая цель — сопричастность, свидетельство “новой ориентации” Гоголя на «русского читателя, которому теперь предлагается воспринимать автора как похожего на них человека, если не брата» [Fanger 1979: 95].

Действие «Тараса Бульбы» — и в «миргородской» редакции 1835 года, и в более известной переработке 1842 года¹⁵ — начинается в киевской семинарии (бурсе), но та религиозная книжная премудрость («эти схоластические, грамматические, риторические и логические тонкости» (2: 290)), которую в этой школе обрушивают на учеников, молодых казаков, описывается как очень далекая от их реальной жизни и потому бессмысленная. Для гоголевских казаков XVI столетия, живущих «на полукочующем Востоке Европы», письменное слово занимает место, совершенно отличное от «реальной жизни» и определяемое по контрасту с ней¹⁶ (2: 281, 283). На самом деле повествование начинается с того, что два брата покидают текстовый мир семинарии и погружаются в реальный мир сражений, отваги и казацкого сообщества. Отец посвящает своих сыновей в их новую жизнь, без долгих рассуждений отрицая письменное слово: «Это всё дрянь, чем набивают вас: и академия, и все те книжки, буквари и философия, — всё это *ка зна що* я плевать на всё это!» (2: 281). Хотя не все казаки у Гоголя не имеют образования («здесь были и те, которые знали, что такое Гораций, Цицерон и римская республика» (2: 302)), для этих персонажей настоящая жизнь начинается в тот же момент, когда начинается действие «Тараса Бульбы», то есть там, где заканчиваются тексты и письмо.

¹⁵ Хотя первый вариант «Тараса Бульбы» был напечатан Гоголем в «Миргороде» в 1835 году, повесть больше известна в более длинной, существенно переработанной редакции, опубликованной в 1842 году. Для моих целей различия между двумя редакциями не имеют значения. Здесь я цитирую редакцию 1835 года ради соблюдения последовательности, поскольку рассматриваю повесть в контексте «Миргорода». Разумеется, для других целей различия между двумя вариантами «Тараса Бульбы» имеют крайне важное значение: например, в редакции 1842 года украинский национализм Гоголя был потеснен или подчинен несколько противоречивому русскому имперскому видению событий [Wojanowska 2002: 561–606].

¹⁶ В одном месте Гоголь датирует события XVI, в другом — XV веком [Гоголь 1937–1952, 2: 281, 283], тем самым стимулируя новые научные споры. Некоторые доказывают, что «пятнадцатый» — это опечатка; другие утверждают, что Гоголь специально соединил разные исторические периоды, чтобы развернуть действие в некоем мифическом прошлом. См. [Wojanowska 2002: 567 n27].

Мир «Тараса Бульбы» — это, прежде всего, не тот мир, в котором люди пишут или читают истории, похожие на «Тараса Бульбу». Этот очевидный факт и частые ремарки, привлекающие наше внимание к театральному флеру временной и пространственной удаленности событий повести, позволяют подчеркнуть временную и идеологическую дистанцию, отделяющую повествователя от того, что он изображает. Так, казачий дом до такой степени экзотически старомоден, что скорее напоминает театральные декорации к исторической драме. Его крохотные окна — такие, «какие встречаются ныне только в старинных церквях», комнаты в нем «убраны во вкусе того времени», на стене висят сабли и ружья, полки уставлены позолоченными чарками экзотического происхождения («венцианской, турецкой и черкесской работы»). Обладать такими трофеями, сообщает нам повествователь, «было очень обыкновенно в эти удалые времена» (2: 281–282). Неоднократно привлекая внимание к дистанции между «ныне» и «этими удалыми временами», повествователь помещает себя рядом с современными ему читателями, предлагая нам красочное зрелище казачьей жизни с уверенностью историка, который «записывает это» с целью назидания и ради нашего удовольствия¹⁷. Текст дополняется сделанными автором полезными сносками, в которых он старается объяснить некоторые украинские слова, незнакомые русским читателям (например, «свиткой называется верхняя одежда у малороссиян» (2: 279). Повествование в целом создает ощущение широкой перспективы и уверенного владения историческим материалом, который оно охватывает. Такие заявления, как «(Тарас Бульба. — Э. Л.) был один из тех характеров, которые могли только возникнуть в грубый XV век, и притом на полукочующем Востоке Европы» (2: 283),

¹⁷ То же относится и к двум «историческим наброскам», которые Гоголь опубликовал в «Арабесках» и которые были написаны примерно в то же время, когда и «Тарас Бульба». Здесь повествователь также позиционирует себя как четко дистанцированного от времени действия повествования («в 1543 году», «в тогдашние смутные времена» и т. д. [Гоголь 1937–1952, 3: 301, 312]) и приглашает нас насладиться колоритной речью и экзотической экипировкой (оружие, одежда) персонажей. См., например, [Гоголь 1937–1952, 3: 304, 312, 319].

не только передают дистанцированность повествователя от этой среды, но также его спокойную уверенность в совершенном владении этим материалом. Вместо того чтобы прятаться за Рудым Паньком и использовать его в качестве посредника, мы чувствуем здесь, что автор испытывает внутреннюю уверенность в своей способности создать книгу, способную оживить чужой мир для современных читателей, являющихся его ровней, в культуре, которая рассматривает печать в основном как средство развлечения.

Как и в «Тарасе Бульбе», в «Вие» автор намекает и на фольклорную культуру, и на присутствие компетентного автора, которое делает эту фольклорную культуру доступной его читателям. В сноске к заголовку Гоголь описывает Вия как «колоссальное создание простонародного воображения», фольклорный персонаж, о котором он решил поведать «в той же простоте, как слышал» (2: 175). Это утверждение совершенно неискренне: в украинском фольклоре нет гномов (2: 743)¹⁸. Для чего же тогда так подчеркивать связь с фольклорной традицией? Является ли это попыткой усилить эффект «подлинности» текста и тем самым укрепить его притязания на внимание читателей за счет подчеркивания его значимости как действительно национального? Или это сигнал о том, что в «Вие», как и в повестях «Диканьки», будут обыгрываться отношения между устными и письменными жанрами, заставляя читателей недоумевать по поводу того, как относится к ним сам автор? В действительности же вводящая в заблуждение сноска не сигнализирует ни одной из перечисленных модальностей. Украинская самобытность (и, следовательно, «народное» содержание) не столь важна для смысла этой повести, как для повестей из цикла «Диканька» (в «Вие» отсутствуют восторженные риторические отступления об украинской ночи), а также в ней не особенно проявляются противоречия между

¹⁸ Обширные исследования, посвященные фольклорным источникам «Вия», позволяют предположить, что Гоголь не использовал какую-то одну легенду, но «соединил мотивы, заимствованные из разных народных сказок», чтобы придать мощный фольклорный колорит собственному вымыслу. См. [Гоголь 1937–1952, 2: 735–743].

устными и письменными жанрами и культурами. Вместо этого псевдоэтнографический колорит Гоголя производит эффект, противоположный тому, который вызывали предисловия и вставные реплики Рудого Панька в «Диканьке». Если в «Диканьке» всевозможные вставки повествователя зачастую размывают грань, разделяющую устное от письменного, в «Вие» сноски Гоголя, по-видимому, предназначена для *уточнения* этой границы за счет показа того, как фольклорная история (даже если она псевдофольклорная) раз и навсегда переходит в печатную форму. Подчеркивая авторский акт записи когда-то устной истории, сноски решительно относят этот текст к печатной культуре и тем самым в известном смысле придает ему окончательное оформление. Как и в «Тарасе Бульбе», автор весьма четко обозначает свою позицию по одну из сторон разделительной линии.

Как «Тарас Бульба», «Вий» начинается в киевской бурсе с ее «тетрадами», классными комнатами, наполненными «разноголосными жужжаниями» декламации, с ее ряжеными, разыгрывающими сцены на библейские сюжеты, но при этом там почти нет места чтению. Чтение, когда оно встречается в «Вие», становится ритуальным или даже магическим действием, как, например, чтение молитв над телом покойницы или изгнание демонов чтением вслух Священного Писания. Когда бурсак Хома Брут читает молитвы над телом умершей девушки, его действия становятся практически самопроизвольными («чтение пошло вперед, и листы мелькали один за другим»). Кажется, что книга волшебным образом овладевает читателем, который замечает, что произносит «совсем не то, что писано в книге», отчаянно пытаясь использовать магические слова текста, чтобы спастись от «нечистой силы», заполнившей помещение (2: 216). Это совсем не тот тип «чтения», который осуществляется в культурах, где люди читают романы в постели или газеты за чаем. Реплики двух неграмотных казаков, пристающих к бурсаку, чтобы тот открыл им тайны письменного слова, наталкивают на мысль, что тексты в этом мире имеют иное значение, чем в печатной культуре. Первый казак настойчиво требует: «Я хотел бы знать, чему у вас в бурсе учат; тому ли самому, что и дяк читает в церкви, или

чему другому?» Когда его приятель-казак уговаривает его не лезть в дела грамотных («Не спрашивай! <...> пусть его там будет, как было. Бог уже знает, как нужно; бог все знает... Так уж воля божия положила. Уже что бог дал, того не можно переменить»), первый упорствует: «Нет, я хочу знать... что там написано в тех книжках. Может быть, совсем другое, чем у дьяка» (2: 192).

Воззрения казаков свидетельствуют, что в «Вие» письменное слово является хранителем вечных тайн и магии, а не распространителем «новостей», развлечений или информации. В печатной культуре тексты ассоциируются с новизной и переменами: что происходит *сегодня*? Что сейчас в моде, что немедленно требует моего внимания? Таковы вопросы, которые, например, поднимают в «Мертвых душах» *приятная дама* и *дама приятная во всех отношениях*, которых беспокоит, модны ли «полосочки узенькие, узенькие, какие только может представить воображение человеческое» (6: 180), как о том пишут в нынешних журналах. Однако в «Вие» письменные тексты по своей устойчивости и неизменности оказываются сродни Священному Писанию («Так уж воля божия положила. Уже что бог дал, того не можно переменить»), что попросту является выражением стазиса и неизменности этого воображаемого социального мира в целом. Я говорю «воображаемого», поскольку важно помнить, что Гоголь, не стремясь к исчерпывающей этнографической и исторической точности, воображает себе архаический мир, свободный от печати, который может служить контрастом для тех изображаемых им в других произведениях культур, где доминируют тексты. Таким образом, единственный обмен новостями в «Вие» включает сообщения о том, что находится внутри земли и кто видел волка (2: 200–201): здесь нет «новостей» в смысле бурлящей, кружащей, управляемой прессой смеси слухов, информации и тенденций, которые Гоголь изображает в местах, где распространяются тексты, таких как город NN в «Мертвых душах» или, в меньшей степени, Диканька.

Складывается впечатление, что общество Миргорода задумывалось как полярная противоположность печатной культуре современности. Часто отмечается, что в «Старосветских поме-

щиках» важнейшим для повествовательной структуры является обращение повествователя к явному *прошлому*, утраченному и далекому миру. Это место и его обитатели отличаются прежде всего тем, что их больше нет, и тем, что пока они были живы, они всегда оставались на месте и никогда не менялись. Гоголь противопоставляет культуру украинского старомодного мелкого дворянства культуре новостей, складывающейся с распространением печати. Например, портреты на стенах помещиков до такой степени привычны, что как бы становятся невидимыми (никто не обратит внимания на то, если их уберут, сообщает нам повествователь); что касается пестрого набора небольших картин вокруг окон и дверей, то их «привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь» (2: 17). Акты репрезентации (картины, тексты) в «Старосветских помещиках» не имеют никакого отношения к новизне, отвлечению и развлечению, каковую функцию они выполняют в современной печатной культуре; скорее они вписаны во всеобщие схемы повторяемости и привычности, как предметы, известные столь досконально и с таких давних пор, что вообще не привлекают к себе внимания.

Повествователь помещает себя не просто вне этого «старого света», он явно находится в совсем другой культуре, той, которая нацелена на преднамеренное поощрение чувств — в особенности ностальгии, — которое во многом определяется письмом и чтением. Уже из первых строк повести становится ясно, что в центре внимания здесь не помещики, но эмоциональный отклик повествователя на его собственные сознательно культивированные воспоминания о них: «Я очень люблю скромную жизнь тех уединенных владетелей отдаленных деревень, которых в Малороссии обыкновенно называют старосветскими... Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни» (2: 13). Такая сосредоточенность будет сохраняться на протяжении всей повести, поскольку повествователь обращается не только к опыту воспоминаний об этих стариках («Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков, и тогда вдруг на меня находит полусон и мерещится былое» (2: 14), но и к феномену таких чувств в целом. Такие

воспоминания, размышляет он, имеют «неизъяснимую прелесть, может быть, оттого, что я уже не вижу их и что нам мило всё то, с чем мы в разлуке» (2: 14).

Помимо четкого дистанцирования повествователя от описываемого им мира, такие фрагменты подчеркивают ту решающую роль, которую этот далекий мир играет в создании выраженной *литературной* идентичности, оформляющейся в письме и посредством письма. В некоторых отрывках повествователь привлекает внимание к своей литературности, изъясняясь языком высокого романтизма («...признаюсь, если бы ночь самая бешеная и бурная, со всем адом стихий, настигла меня одного среди непроходимого леса, я бы не так испугался ее, как этой ужасной тишины, среди безоблачного дня» (2: 37)); в других он позволяет себе мягкую иронию по адресу тех же самых литературных норм романтизма (например, говоря об одичавшей кошке, которая «набралась романических правил, что бедность при любви лучше палат» (2: 30)). Короче говоря, этот повествователь ясно дает понять, что он обращается к нам в рамках литературной традиции.

Как и в «Вие» и «Тарасе Бульбе», в «Старосветских помещиках» нет «новостей» и, следовательно, нет «политики». То, что обозначается здесь как *политика* — невразумительное бурчание по поводу «предстоящей войны» и возвращения Наполеона, исходящее от людей, которые «редко выезжают из своей деревни» (2: 25), — не имеет ничего общего с политическими темами, которые Гоголь затрагивает (и осуждает) в других текстах. В такой повести, как «Рим», например, Гоголь изображает политику как нечто, само существование чего зависит от беспорядочного круговорота новостей и событий в газетах, журналах и книгах. В «Старосветских помещиках» политика в таком понимании невозможна; если в «Вие» новостью является сообщение о том, кто видел волка, здесь новостью является то, что будет подано на обед. Новостей нет, потому что нет перемен: здесь, как и в «Вие», и в «Тарасе Бульбе», повествователь и читатель вместе оглядываются на прошлое, на замкнутый социальный мир — такой, в котором такое современное явление, как письменное или пе-

чатное слово, не играет большой роли — с дистанции про- странственной, временной и идеологической.

В «Миргороде» главное исключение из этого правила встреча- ется в «Повести о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем». Обстановка, в которой развиваются события в этой повести, больше напоминает различные истории из «Ди- каньки», чем «Вия» или «Тараса Бульбу»: два Ивана живут в сонной деревне, где письменное слово не играет большой роли, но все-таки представлено¹⁹. Тексты внедряются в эту среду так же, как в «Диканьке». Когда Иван Иванович не в настроении точить разные вещи из дерева, он время от времени читает книжку, которую держит при себе, точно так же, как заглавный герой «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки» в «Диканьке» читает, чтобы скоротать время, когда у него нет настроения драить пуговицы (2: 239; 1: 286). Иван Иванович не может вспо- мнить название книжки, потому что девка-служанка давно оторвала от нее кусок обложки, чтобы позабавить ребенка; сравните это с тем, как в «Диканьке» тетрадка, в которой когда-то был записан полный текст «Ивана Федоровича Шпоньки и его тетушки», была разодрана для выстилания противней при вы- печке пирогов (1: 283).

¹⁹ Впервые Гоголь опубликовал эту повесть в альманахе «Новоселье» (Санкт- Петербург, 1834 год; см. [Гоголь 1937–1952, 2: 749]), подписав ее псевдонимом Рудого Панька (который, как всем было известно, принадлежал Гоголю) и датировав 1831 годом (хотя маловероятно, что на самом деле повесть была окончена так рано; см. [Гоголь 1937–1952, 2: 753]). Год спустя, перепечатавая ее (в прежней редакции) в сборнике «Миргород», он опустил псевдоним и датировку, добавив вместо этого краткое предисловие, в кото- ром заверял читателей, что описываемые события относятся к «очень дав- нему времени» и что нынешний Миргород «совсем не то» и лучше, чем в былые времена [Гоголь 1937–1952, 2: 221]. Скорее всего, это предисловие явилось ироническим откликом на цензуру, которая запретила публикацию некоторых фрагментов (о которых нам ничего не известно, поскольку руко- пись Гоголя не сохранилась), а не попыткой отнести действие повести в обстановку, которая, как и в «Старосветских помещиках», была бы явно отдалена от времени и местонахождения повествователя и читателя. Гоголь выпустил это предисловие, издавая повесть еще раз в Собрании сочинений 1842 года.

Однако главным средством вторжения письменного слова в Миргород оказываются не книги, журналы или газеты, но судебная система. Письменное слово вторгается в жизнь двух главных героев, когда они затевают бесполезную тяжбу в суде, которая в конце концов их и погубила. Оба Ивана обращаются в суд с документами, полными абсурда и употребленных не по месту юридических формулировок, документами, имеющими утрированно подчеркнутый письменный характер («в противность всяким законам перенес совершенно насупротив моего крыльца гусиный хлев... ибо оный хлев стоял до сего в изрядном месте... ибо известно, что всякой человек не пойдет в хлев, тем паче в гусиный, для приличного дела... Несомненные чему признаки из нижеследующего явствуют...») (2: 249–250). В конце концов из-за тяжбы в Миргороде появляется скользкая судейская личность — чужак, подобный паничу, приезжающему в Диканьку, чтобы украсть истории, — которая воплощает разрушительное влияние письменного слова. Выводя неразборчивым почерком строка за строку на гербовой бумаге, всегда с тремя перьями, заложенными за ухо, этот персонаж подтверждает как нелепость, так и зловещую власть чиновничества, опирающегося на печатное слово и одержимого им (2: 261). Подобно «Дому о семи фронтонах» Готорна, повесть Гоголя представляет судебную систему как силу, способную поставить жизнь людей, которые раньше жили в соответствии с более традиционными, менее основанными на силе документа социальными нормами, в зависимость от огромных, безликих институтов — институтов, основанных на неумолимой власти письменной документации²⁰.

«Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем» содержит размышления о растущем влиянии особенно зловредной культуры бюрократических текстов. История о двух Иванах не только заставляет вспомнить «Диканьку»,

²⁰ Классический пример этой сквозной для XIX века темы представляет «Холодный дом» Чарльза Диккенса: «суд» — метафора чиновничества, угрожающего подмять под себя все человеческое.

но и предвосхищает темы зрелых сочинений Гоголя — «Ревизора», «Мертвых душ», «Петербургских повестей», где печатные тексты связываются с государственными механизмами, в которых власть, производство и распространение печатной продукции играют ключевую роль. Начиная с этого момента в творчестве Гоголя письменные тексты очень часто будут ассоциироваться со специфически бюрократической косностью. Однако новое внимание, уделяемое Гоголем бюрократической среде с ее странным поклонением письменному слову, похоже, также побуждало писателя к выработке стиля, который мы теперь воспринимаем как типично гоголевский, в котором слова живут собственной жизнью (как, например, «гусак» в истории про двух Иванов, «миллионер» в «Мертвых душах», «дворянин» в «Записках сумасшедшего» и т. д.), благодаря чему зачастую кажется, будто сам язык вытесняет содержание в качестве двигателя повествования.

Таким образом, «Миргород», в центре внимания которого находятся архаичные социальные миры, завершается повестью, которая указывает на то, что Гоголя интересует явно современный вариант русского общества — «современный» со всеми теми проблемами, которые, как полагал Гоголь, подразумеваются этим понятием. То же самое справедливо и по отношению к двум томам, опубликованным Гоголем под названием «Арабески». Этот сборник вышел в свет в начале 1835 года, всего через несколько недель после «Миргорода»²¹. «Арабески» отличались эклектичностью содержания: в них вошли ряд статей, педагогических по характеру и художественно-исторических по содержанию; два фрагмента «романов», которые так и не были дописаны Гоголем; и, наконец, три повести («Портрет», «Невский проспект» и «За-

²¹ «Миргород» получил цензорское одобрение 29 декабря, а «Арабески» — 10 ноября 1834 года [Гоголь 1937–1952, 2: 682; 3: 638]. Однако большая часть «Миргорода, по-видимому, была написана очень быстро и подряд (осень 1833 года — весна 1834 года, за исключением «Вия», который датируется концом 1834 года), тогда как различные части «Арабесок» писались на протяжении нескольких лет (1829–1833). См. [Гоголь 1937–1952, 3: 635–638 и 2: 683–684].

писки сумасшедшего»), которые пользовались гораздо большей популярностью у читателей, чем очерки. Разумеется, «Миргород» и «Арабески» создавались параллельно, и, подобно «Миргороду», «Арабески» отражают интерес Гоголя к архаичным обществам (от европейского Средневековья до «того светлого, греческого мира, который ушел от нас в глубокое удаление веков» (8: 9), от Украины XIII века до древнего, средневекового Багдада периода правления халифа аль-Мамуна). Однако вновь, как и в «Миргороде», в повестях «Арабесок», несмотря на романтическую манеру выражения и историческую таинственность очерков, внимание обращено на современный мир, сформированный печатной культурой, что делает очевидным взаимодействие Гоголя с явно современным набором проблем.

Если «Миргород» обычно рассматривается как цикл (несмотря на относительную непохожесть входящих в него произведений), то «Арабески» быстро утратили свой статус «книги». Крайне редко этот сборник печатался в своем первоначальном виде²². Из «Арабесок» сам Гоголь включил в свое изданное в 1842 году Собрание сочинений только завершенные повести (одна из которых, «Портрет», была существенно переработана); все статьи были выпущены. В Собрании сочинений 1842 года повести из «Арабесок» были включены в третий том вместе с двумя другими повестями («Нос» и «Шинель»), в которых в центре внимания оказывается столица, где и происходит действие; отсюда и закрепившееся за ними название «Петербургские повести» — не гоголевское. В главном академическом издании сочинений Гоголя содержимое «Арабесок» неудобно опубликовано в двух разных томах, и для получения полного представления об исходном

²² Как отметил один ученый, «“Арабески”... стремительно распались на отдельные произведения» [Frazier 1998: 295]. Конечно же, такой распад во многом затемнил значение сборника как цикла, хотя в новейших исследованиях намечился плодотворный подход к этой проблеме. См., например, [Frazier 2000]. В 1990 году издательство «Молодая гвардия» выпустило полное (и иллюстрированное) издание «Арабесок»; в 2009 году научное издание этой книги вышло в издательстве «Наука» Российской академии наук в серии «Литературные памятники».

виде сборника необходимо обращаться к приложению²³. Безусловно, все это способствовало тому, что более поздние читатели ассоциировали повести «Арабесок» с петербургским этапом творчества Гоголя, тем самым отрывая их от тех текстов, параллельно с которыми они появились изначально.

Поскольку действие в трех повестях из «Арабесок» происходит в современном столичном городе, где литература (в той или иной степени) стала неотделимой от печати и торговли, имеет смысл сопроводить анализ цикла ссылкой на важную статью Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», посвященную именно этим связям, которые также критикуются в повестях. Опубликованная в начале 1836 года (то есть через год с небольшим после «Арабесок») в первом выпуске пушкинского журнала «Современник», статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» отразила приверженность Гоголя профессионализации писательства в России и, разумеется, признание им того, что литература, по его выражению, «должна была превратиться в торговлю» (8: 168). Это признание в значительной степени является ответом на успех «Библиотеки для чтения», число регулярных подписчиков которой составляло пять тысяч (невероятно много для российского издания тех лет)²⁴. Вероятно, редакционная практика «Библиотеки для чтения»

²³ Это советское академическое издание активно поощряет читателей не рассматривать «Арабески» в качестве единого целого не только потому, что распределяет их содержание на два тома, но и потому, что именует «Петербургские повести» циклом, поскольку Гоголь решил опубликовать их вместе в третьем томе его Собрания сочинений 1842 года [Гоголь 1937–1952: 3: 635]. Такое решение до некоторой степени оправдывается хронологией создания повестей и личным выбором Гоголя, сделанным в 1842 году, а также тематической близостью текстов. Однако также вероятно, что советские редакторы предпочли сделать акцент на повестях (с их «реалистическим» урбанистическим содержанием), а не очерках (с их идеями, которые вполне могли вызвать возражения с советской точки зрения). Я приняла решение обратиться к этим повестям в двух местах — сначала в контексте «Арабесок», а затем в контексте репрезентации Гоголем Петербурга и современности, поскольку такое решение учитывает обе позиции.

²⁴ О «Библиотеке для чтения» см. Введение.

шокировала литераторов еще больше, чем число подписчиков. В «О движении журнальной литературы» Гоголь скептически цитирует одну из редакционных статей «Библиотеки...»: «Мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем: иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками» (8: 162). Несмотря на глупости, которые зачастую брали верх в русской литературной жизни этого периода (как показывает процитированное выше заявление, в «О движении журнальной литературы» Гоголь делает выбор в пользу участия в ней. Он принимает печатную культуру как инструмент для воспитания читающей публики, доказывая, что нарождающемуся российскому массовому читателю требуется профессиональная журналистика, в том числе и ответственная литературная критика, которая постепенно сможет научить его тому, что ему необходимо знать. Он считает рынок, покупку и продажу текстов важной составляющей этого набирающего обороты процесса.

Может показаться, что сложно примирить прагматизм Гоголя в его эссе «О движении журнальной литературы» со взглядами на искусство, выраженными в «Арабесках», где он, кажется, часто выступает в защиту эстетической тактики, которая подразумевала бы полный отход от имевшихся литературных институтов. Однако эта сложность делает тем более интересной и необходимой задачу параллельного прочтения иногда высокопарных излияний на историческую тему, содержащихся в «Арабесках», и гораздо более прозаической статьи, в которой Гоголь анализирует текущее состояние русской литературной жизни. На самом деле «Арабески» (как и «Миргород») также реагируют на профессионализацию литературы, пусть даже они попадают, так сказать, в современный мир только после путешествия по ряду мест и времен, где решительно несовременные виды искусства позволяют Гоголю исследовать альтернативы литературным институтам, оформляющимся в его дни.

Названия очерков «Арабесок» — «О средних веках», «Ал-Мамун», «О движении народов в конце V века» — приковывают наше внимание к этим откровенно несовременным эпохам, которые, как

могло бы показаться, способны увести нас далеко от проблем печати и прибыли, которые занимают Гоголя в эссе «О движении журнальной литературы». Однако читатель, открывший «Арабески», прежде всего наталкивался на странное, короткое предисловие Гоголя, предисловие, которое явно приближает книгу к современному миру печатных текстов, в котором «литература» становится материальным предметом. Поначалу предисловие к «Арабескам», похоже, подразумевает, что эта работа вполне может оказаться чем-то совсем другим или даже что ее вообще могло бы и не быть («Признаюсь, некоторых пьес я бы, может быть, не допустил вовсе в это собрание, если бы издавал его годом прежде...»); в нем говорится о том, что он чуть было не включил в них, о том, что бы он выпустил, если бы придерживался строгих стандартов более ранних лет. Кажется, что предисловие призвано дематериализовать «Арабески», указав на возможность того, что их в любой момент можно разделить на произвольный набор частей²⁵.

Однако если предисловие начинается с дематериализации, то завершается оно намеренным привлечением внимания к этому сочинению как к материальному объекту, как к печатной книге. Гоголь пишет: «Я должен сказать о самом издании: когда я прочитал отпечатанные листы, меня самого испугали во многих местах неисправности в слогe, излишности и пропуски, происшедшие от моей неосмотрительности». Здесь Гоголь признает, что акт превращения якобы разношерстной подборки текстов в книгу придал им единство, хорошо это или плохо (8: 7). Разумеется, такие заявления представляют собой попытки защитить писателя от неодобрения читателей, установив дистанцию между ним и его собственным творением; такова часть обычной функции предисловий. Однако предисловие к «Арабескам» привлекает особое внимание к тексту как к «отпечатанным листам». И Гоголь настойчиво подчеркивает свою собственную отчужденность от этого объекта: складывается впечатление, что

²⁵ Переписка Гоголя подчеркивает фрагментарность сборника; см., например, его письмо к М. А. Максимовичу, где «Арабески» называются «сумбуrom, смесью всего, кашей» [Гоголь 1937–1952, 10: 349].

автор держит в руке «само издание», единый физический объект, которым являются «Арабески», рассматривая их не просто с неудовольствием, но с каким-то страхом («меня самого испугали...»). Будучи напечатанным, творение Гоголя как будто начинает угрожать ему — обстоятельство, которое теснейшим образом связано с его страхами по поводу того, что его сочинение не найдет понимания у читателей.

Предисловие к «Арабескам» уклончиво, оно вводит в заблуждение, представляет собой попытку самозащиты писателя и решительно не желает сообщать читателям конкретную информацию о тексте (у Гоголя это относится к большинству вступлений). Например, Гоголь утверждает, что написал большую часть «Арабесок» в далеком прошлом, когда на самом деле есть данные о том, что большая их часть была создана между 1829 и 1833 годами; он уверяет, что, сочиняя эти тексты, не предполагал объединить их в одном томе, тогда как, опять-таки, есть свидетельства, указывающие, что дело обстояло иначе; он столь энергично настаивает на фрагментарном характере сборника, что невозможно не задуматься о том, насколько эти утверждения искренни (8: 746). Он предсказывает, что в этой книге читатели найдут много незрелого, но защищает свое решение опубликовать это, утверждая, что «если сочинение заключает в себе две, три еще не сказанные истины, то уже автор не вправе скрывать его от читателя» (8: 7). В этом утверждении Гоголь, похоже, допускает существование некоторого конфликта между «правами» автора и читателя, напоминая игру в перетягивание каната, при которой читатели могут добиться преимущества только в том случае, если автор каким-то образом окажется в положении проигравшего или, по крайней мере, рискующего проиграть. Опять-таки очевидно, что уклончивость Гоголя в предисловии вызвана его тревогой по поводу его читателей²⁶.

²⁶ Фрэйзер отмечает, что это предисловие особенно сбивает с толку читателя, пытающегося определить жанр «Арабесок», хотя, как правило, одна из важных функций предисловия заключается в том, чтобы помочь читателю определить жанр, к которому относится текст [Frazier 2000: 4–5].

Небольшой очерк «Несколько слов о Пушкине», описываемый как «ядро, вокруг которого построены “Арабески”», позволяет объяснить, чем была вызвана такая тревога Гоголя (и тем самым связать предисловие со следующими за ним текстами) [Fanger 1979: 67]. В «Нескольких словах о Пушкине» речь в равной мере идет как непосредственно о Пушкине, так и о России и о реальной публике (современной и потенциальной), готовой читать литературу. По тону этот очерк отличается от высокопарности остальных вошедших в сборник эссе, представляя собой самое прямое в «Арабесках» признание, касающееся исторических обстоятельств, которые побудили Гоголя к принятию эстетических принципов, выраженных им в несколько более поздних и более абстрактных статьях. В первом же предложении Гоголь подчеркивает роль Пушкина в современной литературной культуре и его значение для русских читателей: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте». В следующем за ним абзаце прилагательное «национальный» и притяжательное местоимение «наш» повторяются дважды, а прилагательное «русский» — семь раз, словно некое заклинание, призывающее или даже создающее национальную литературную идентичность. Гоголь говорит о Пушкине как о нашем, как о коллективной собственности, писателе, «самая жизнь» которого «совершенно русская», чтобы иметь значение для всех его соотечественников (8: 50). Впрочем, остается решить проблему: кто такие эти национальные *мы*, состоящие из читателей? Кто такая русская публика и что она понимает?

Гоголь рассказывает о том, что он описывает как свой детский опыт общения с бесхитростной публикой, провинциальными соседями, которые были единственными доступными ему «знатоками и судьями». Когда один сосед решается раскритиковать молодого художника за выбор сюжета (он нарисовал засохшее дерево), Гоголя раздражает такой суд. Однако позднее, по его утверждению, он «из него извлек мудрость: знать, что нравится и что не нравится толпе». Урок заключается в том, чтобы *знать* вкусы людей, пусть даже не обязательно потворствовать им. Этот анекдот вставлен в длинный абзац, посвященный выбору, кото-

рый поэт должен сделать между тем, чтобы доставлять удовольствие толпе (захватывающими историями об экзотических странах), и тем, чтобы говорить правду (верно представлять «нашего (местного. — Э. Л.) судью в истертом фраке, запачканном табаком»). Поэт, избирающий последнего, утратит внимание толпы, но возвысится в глазах «немногих истинных ценителей». Абзац завершается знаменитым наблюдением Гоголя, явно более применимым к его собственным сочинениям, нежели сочинениям Пушкина: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное». Складывается впечатление, что здесь Гоголь утверждает, что «совершенная истина», извлеченная подлинным поэтом из обыкновенного содержания жизни, не может оказывать могучего влияния на читательские массы (8: 53–54).

Однако это та идея, которую, кажется, намерены отвергать другие тексты «Арабесок». И даже в самих «Нескольких словах о Пушкине» быстро обнаруживаются сомнения Гоголя. С одной стороны, если только малое число людей способно понять истинного поэта, то почему тогда он должен «знать, что нравится и что не нравится толпе»? Исполненная сомнений статья «Несколько слов о Пушкине» (почти) открыто ставит те вопросы, которые остаются невысказанными в остальных произведениях «Арабесок»: к общению с кем должен стремиться художник? Насколько важно мнение публики? Какое воздействие должно оказывать на публику искусство? Должен ли художник брать на себя тяжкий труд образовывать публику или он должен полагаться на высокую силу шедевра, которая выполнит такую задачу одним махом?

«Несколько слов о Пушкине» начинается с в некотором роде своеобразного гоголевского обзора творчества Пушкина, с акцентированием сначала тех сочинений, которые, предположительно, дарят наслаждение всем читателям, драматичных и красочных южных поэм (созданных между 1820 и 1824 годами трех эпических поэм, в которых действие происходит в экзотической обстановке). Однако, как выясняется, Гоголя сами поэмы интересуют меньше, чем то, как они воздействуют на читателей Пушкина и на определенный тип читателя: «Им изумлялись даже

те, которые не имели столько вкуса и развития душевных способностей, чтобы быть в силах понимать его» (8: 51). Гоголь утверждает, что такая гармония между желаниями читателей и вдохновением поэта не могла быть долгой. Когда Пушкин отказался от экзотики и местного колорита своих ранних сочинений и обратился к повседневному русскому быту, «его поэмы уже не всех поразили тою яркостью и ослепительной смелостью» (8: 52), а в результате читатели отвернулись от него. Редкий читатель, утверждает Гоголь, способен постигнуть более поздние, выдержанные в более спокойных тонах сочинения Пушкина (которые Гоголь отказывается перечислять, упоминая лишь «Бориса Годунова» и ссылаясь на «мелкие сочинения»). Некоторые из этих «мелких сочинений» характеризуются как настолько «резко-ослепительные», что их могут оценить все, но «большая часть из них и притом самых лучших кажется обыкновенною для многочисленной толпы»²⁷. Чтобы понять эти сочинения, утверждает Гоголь, «нужно быть в некотором отношении сибаритом, который уже давно пресытился грубыми и тяжелыми яствами, который ест птичку не более наперстка и наслаждается таким блюдом, которого вкус кажется совсем не определенным, странным, без всякой приятности привыкшему глотать изделия крепостного повара» (8: 54).

На самом деле, по Гоголю, эти тексты зрелого Пушкина понимают так редко, что они могут служить «пробным камнем, на котором можно испытывать вкус и эстетическое чувство разбирающего их критика» (8: 55). Таким образом, Пушкин превращается в своеобразное испытание, тест, который проходит лишь крохотное меньшинство читателей. Складывается впечатление, что на протяжении всего очерка Гоголь пытается примириться с мыслью о том, что настоящая публика Пушкина будет состоять только из «истинных ценителей», которых можно пересчитать по

²⁷ Словосочетание *многочисленная толпа*, которое здесь использует Гоголь для обозначения публики, можно более точно, хотя и менее изящно перевести как «бесчисленная толпа»; оно, скорее, обозначает множество людей, а не единое целое. Ср. с «многочисленная публика», в котором присутствует та же коннотация [Гоголь 1937–1952, 8: 53].

пальцам (8: 55). Однако образ — нелепый, даже отталкивающий — пресыщенного эстета, поедающего птичку не более наперстка, указывает на беспокойство Гоголя по поводу публики, состоящей из ценителей. И это беспокойство побуждает его сделать попытку представить себе читателя, который может понять Пушкина, подлинно «национального поэта» не потому, что он относится к сибаритам, но потому, что мы можем назвать его «истинно национальным читателем». Пушкин, говорит Гоголь, национален не по содержанию, но по точке зрения; он глядит на все «глазами всего народа» (8: 51). Похоже, то же самое справедливо и в отношении идеального читателя, описанного через несколько страниц: «Их только может совершенно понимать тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина» (8: 54).

Проблема, однако, в том, что таких читателей, кажется, немного, и ясно, что национальный поэт, произведения которого недоступны народу, для Гоголя неприемлем. Неспособность Гоголя примириться с ограниченным кругом читателей — Пушкина и его собственных — лежит в основе проявившегося в этом очерке замешательства по поводу того, какова на самом деле публика, читающая русскую литературу. Слова, используемые для описаний русской читающей публики, часто кажутся нечеткими: *толпа почитателей, все читатели, образованные и необразованные, толпа народа / масса публики, масса публики, представляющая в лице своем нацию*. Это замешательство, вероятно, наиболее очевидно проявляется в отрывке, описывающем «массу публики, представляющую в лице своем нацию». Описывая капризность и тщеславие публики в следующих за этим строчках, Гоголь повторяет местоимение женского рода, которое позволяет охарактеризовать публику как женщину еще до того, как этот образ становится явным («Масса народа похожа в этом случае на женщину» (8: 52–53))²⁸.

²⁸ Например, в статье Булгарина «Публика и журналист» публика предстает перед писателем в образе взбалмошной и требовательной женщины [Булгарин 1843, 6: 151–154]. Вероятно, в наиболее грубой форме эта идея была выражена О. И. Сенковским, сравнившим запросы публики с «прихотью беременной женщины» [Сенковский 1834: 36].

Масса (массы), публика, нация, толпа, ценители, народ: в «Несколько слов о Пушкине» для характеристики публики русского писателя используется довольно спутанный набор существительных. В итоге все они сливаются в образ публики, непостоянной и требовательной, как женщина (распространенная метафора в журналистике 1820–1830-х годов, отнюдь не уникальная у Гоголя). Это нелестное изображение указывает на то, что серьезный писатель не должен даже надеяться на солидную и умную публику, и это предупреждение как бы подтверждается заключительными строчками очерка: «Но увы! это неотразимая истина: что чем более поэт становится поэтом, чем более изображает он чувства, знакомые одним поэтам, тем заметней уменьшается круг обступившей его толпы, и наконец так становится тесен, что он может перечесть по пальцам всех своих истинных ценителей» (8: 55). Однако, безусловно, в этом очерке, как и в других произведениях, Гоголь обращает свои горькие жалобы по поводу русской читающей публики к самой публике²⁹. Эта попытка привлечь внимание читателей на их собственную неадекватность предполагает не уступку со стороны Гоголя, но серьезное педагогическое намерение — и, следовательно, его надежды на более многочисленную и более умную читательскую публику в будущем. Именно в контексте педагогических намерений Гоголя нам следует воспринимать остальную часть «Арабесок», а также знаменитое пророчество из первого абзаца данного очерка: Пушкин — «это русской человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет». Если через 200 лет средний русский будет больше походить на Пушкина, то, вероятно, через два столетия публика, читающая сочинения Пушкина и другие серьезные литературные произведения, существенно возрастет. Так Гоголь оставляет нам надежду на то, что русская читающая публика будет больше, чем небольшое число ценителей.

Однако в очерке ничего не говорится о том, каким образом русский читатель сможет достигнуть этого состояния «полного развития». Слово *развитие* явно предполагает процесс, возмож-

²⁹ Фангер убедительно пишет об этом в [Fanger 1979: 71].

но, процесс такого типа, который вскоре будет описан Гоголем в «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», — медленное, постепенное формирование у публики чувства прекрасного, опирающееся на эффективные инструменты печатной культуры (журналистика, критика, распространение книг). И все же полный лексикон «Нескольких слов о Пушкине» предполагает иное. В эссе доминируют такие слова, как «поражает, возбуждает, ослепительный, блеск, резко-ослепительный, смелый, яркий, пламенный», то есть словарь вызывает ассоциации с возвышенной эстетикой, к которой писатель будет прибегать в других очерках «Арабесок»³⁰. Подобные выражения предполагают, что произведение искусства должно с ходу ошеломить публику, заставив ее оценить его, а не участвовать в гораздо менее драматическом процессе *развития*: Гоголь мечтает об внеисторической трансформации читающей публики, даже когда предполагает, что этой публике требуется 200 лет исторического развития. Так, «Несколько слов о Пушкине» выявляют противоречие, укоренившееся в сомнениях Гоголя относительного того, как ему следует искать подход к его публике, поскольку выбор между верой в магическую преобразующую силу шедевра и предпочтением долгого, медленного продвижения посредством литературных институтов (перефразируя Антонио Грамши) был для Гоголя непростым.

Хотя в «О движении журнальной литературы» Гоголь не призывает к преобразованию публики с помощью «резко-ослепляющего» произведения искусства, именно эта мечта одухотворяет остальные очерки «Арабесок». Действительно, образ пассивной, по существу, общности, на которую воздействует со стороны некая непреодолимая внешняя сила, характеризует не только то, как в этих очерках изображается воздействие искусства, но также и то, как в них изображается ход человеческой истории: вошедшие в «Арабески» исторические сочинения изображают народы мира как «косные» массы, которые либо следуют за

³⁰ Например, я насчитываю четыре примера форм *ослепительный*, пять *поразить*, пять *смелый*, четыре *яркий*, по две *пламенный* и *сверкать*.

различными могучими силами, либо сокрушаются ими [Гиппиус 1994: 56]. В самом деле, если заменить здесь слова «читающая публика» на «народы», то представление Гоголя о преобразовании общества совпадает с его видением преобразования его читательской аудитории. В произведениях Гоголя на историческую тему отдельные личности по большей части отсутствуют, целая историческая эпоха у него может быть сведена, например, к «колоссальности исполинской, почти чудесной» или к одному «самому огромному событию: всеобщему взрыву, подымающему на воздух всё» (8: 17, 24). Как отметил один критик, Гоголь описывал крайне сложные исторические события, как, например, завоевание греков Александром или сокрушение власти Папы Лютером, с помощью глаголов действия, подчеркивающих непреложность ошеломляющего действия: «соединил, подверг, убил, сокрушил, подрывает, преграждает» [Гиппиус 1994: 56]³¹.

Сравнивая представления об истории у Гоголя и Белинского, Юрий Лотман утверждает, что если Белинский «требует реорганизации социальных основ жизни», то Гоголь «рассчитывает спаять людей идеями. Белинский считает, что братство людей увенчает процесс исторического развития — Гоголь требует *отказа от истории* (курсив мой. — Э. Л.) как от заблуждения и возвращения к основам человеческого общежития» [Лотман 1962: 60]. В содержащемся в «Арабесках» причудливом рассказе о том, как средневековая Европа стала осваивать арабскую науку, мечта Гоголя об избежании исторических процессов проявляется с особой ясностью. Он описывает, как Провидение послало «всю Европу вояжировать по Азии», чтобы вновь разжечь пламень «потухающего аравийского просвещения», тем самым обходя обычную — то есть историческую — работу просвещения. Гоголь признает, что «обыкновенно какой-нибудь выходец из земли образованной один приносит просвещение и первые све-

³¹ Представление Гоголя о сущностной пассивности публики / народа не удивительно, если учесть, что он, по-видимому, не имел особых возможностей увидеть социальные перемены, которые были бы результатом политического процесса.

дения в неизвестную страну и постепенно образует дикарей». Однако этот процесс образования, к прискорбию, «медленный и неровный» — в таком случае тем более есть основание радоваться, когда вмешательство Провидения позволяет обойтись без него благодаря спонтанным скачкам (8: 18–19).

Значительная часть «Арабесок» посвящена исследованию способности искусства воспитывать публику посредством неожиданных потрясений, вызывая тем самым спонтанные скачки того же типа, который характерен для гоголевского понимания истории. В этих очерках, посвященных искусству и истории — где писателя более всего интересуют эстетика, педагогика и точки их пересечений, — Гоголь проявляет свою одержимость тем, что можно было бы назвать шоковой эстетикой (эту самую эстетику, как мы убедимся, Гоголь очень целенаправленно реализует в сцене в выставочном зале в «Портрете»). В частности, в статье «Об архитектуре нынешнего времени», зачастую используя тот же самый набор слов, который мы встречали в «Нескольких словах о Пушкине», Гоголь переключает свое внимание на произведения искусства, способные вызывать у публики чувство удивления и покорить ее; произведения искусства, обладающего «поражающим величием», «оглушающего с первого взгляда» (8: 62–63). Он жаждет произведений столь «величественных и колоссальных», чтобы их «великолепие» повергало «простолюдина в какое-то онемение» (8: 66). Здесь, как и везде в «Арабесках», цель, по-видимому, заключается в том, чтобы как принизить отдельного человека, так и возвысить произведение искусства: строение, говорит Гоголь, «должно неизмеримо возвышаться почти над головою зрителя», чтобы «люди лепились под ним и своею малостью увеличивали его величие» (8: 62–63).

Требуется «колоссальность» (формы этого слова часто повторяются в «Арабесках»), «всемогущая массивная роскошь», «громоздящиеся памятники», до того «ужасные своею огромностию», что перед ними «мысль немеет от изумления». В самом деле, Гоголь утверждает, что если здание не поражает зрителя масштабом, то оно неудачно, его постройка была напрасной (8: 67). Разумеется, то, что здесь описывает Гоголь, и то, к чему он

часто стремится с помощью характерной для статей риторики, является вариантом возвышенного³². В соответствии с классической риторикой, возвышенное «буквально ослепляет того, на кого оно направлено», стремясь «не столько убедить, сколько покорить» [Spieker 1999b: 162]. Принципы классической риторики гласят, что возвышенное «противостоит попыткам убеждать посредством рациональных доводов» [Spieker 1999b: 162] — точно так же, как эстетика «Арабесок» противостоит рациональной педагогической программе, которую Гоголю вскоре предстояло изложить в эссе «О движении журнальной литературы».

Интерес Гоголя к вопросам педагогики вызван не столько интересом к практике преподавания в классе, сколько его явной увлеченностью проблемой воздействия искусства на соприкасающуюся с ним публику, в особенности в контексте его попыток определить, что такое авторство: модель учителя предполагает то, что автор должен сделать для своих читателей — или с ними. Параллели между учеником и читателем, учителем и писателем особенно четки в статьях «Арабесок», которые в совокупности формируют своего рода педагогику возвышенного. Если «О движении журнальной литературы» побуждало писателей взять на себя медленный и малопривлекательный труд по образованию публики, то в очерках «Арабесок» в центре внимания не убеждение или обучение учеников, но их подавление. Так, в «О преподавании всеобщей истории» Гоголь обращается к учителю с призывом «овладеть вниманием слушателей» и посредством «всей силы, всей увлекательности» «покорить своей воле даже мысли слушателей» (8: 28–29). В «Мыслях о географии (для детского возраста)» Гоголь подчеркивает, что ученики должны испытывать благоговейный трепет (вновь) перед «колоссальностью»

³² Свен Шпикер объясняет, как «Арабески» стремятся погрузить зрителя в «оцепенение», «заморозить» его, чтобы затем вызвать в нем «оргастический миг “энтузиазма”». См. [Spieker 1999b: 162–164]. Шпикер приводит убедительные примеры того, как риторические приемы Гоголя «придают его произведениям сходство с их возвышенными предметами» [Spieker 1999b: 166–167]. Об отношении Гоголя к возвышенному см. также [Frank 1999: 85–86].

темы, воспринимая предмет как нечто «величественное, роскошное, грозное, пленительное» (8: 99).

Гоголь призывает учителей использовать зрительные образы, чтобы они «вторгнулись в мысли их (учеников. — Э. Л.) и преследовали бы их неотступно», этот прием «послужит невольно и нечувствительно к образованию юного вкуса (8: 100, 105)³³. Здесь, как и в других местах, Гоголь подчеркивает бессознательную, даже антирациональную природу учения. Он часто представляет учителя как того, чьи приемы должны сломить врожденное сопротивление учеников. (Например, в «Портрете» он будет требовать, чтобы художник решительно исправил «дерзкие, неправильные уклонения вкуса» публики» (3: 422). Наставник / художник должен внезапно обрушиваться на своих учеников / публику, помимо их воли оказывая глубокое влияние на них; как объясняет Гоголь, «дитя тогда только удерживает систему, когда не видит ее глазами, когда она искусно скрыта от него» (8: 105). Как в педагогике, так и в эстетике возвышенное понимание или приближение к пониманию могут достигаться только бессознательно. За этой идеей стоит невысказанное предположение о почти непреодолимом сопротивлении усилиям учителя / художника, та идея, которая будет более явно выражена в «Портрете». Подобно упрямым ученикам, публику художника необходимо принудить или обмануть, чтобы привлечь ее внимание.

Эссе «Арабесок» предлагают картину колоссального целого, что особенно соблазнительно в эпоху осознанной воспринимаемой фрагментации. Гоголь описывает свое время как «раздробленную мелочь», как эпоху, которая всегда отдает предпочтение «ничтожному и временному» перед «неподвижным и вечным» (8: 74). Здесь он выражает то же противоречие, которое в неявной форме присутствует в таком тексте, как «Старосветские помещики», где изображается культура, основанная на стабильности

³³ В этом отрывке Гоголь меняется местами с читателем, которого в других местах он изображает как «преследующего и терзающего» *писателя* (точно так же, как это неоднократно делает Готорн в своих повестях и предисловиях).

и преемственности, и одновременно передается постоянное подспудное осознание того, что его автор и читатели существуют в культуре движения и перемен. В самом деле, уже заголовок статьи «Об архитектуре нынешнего времени» (как и большинство названий работ, осознанно посвященных современности, таких как, в частности, «Как мы теперь живем» Э. Троллопа и «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова) предполагает исключительно современное понимание темпоральности. Например, старосветские помещики не увидели бы особого смысла в идее «нынешнего времени», разве что если бы ее применили к времени года, когда они ели каши, по сравнению с сезоном, когда они ели груши.

В «Об архитектуре нынешнего времени» XIX век описывается как «мелкий», его «желания так разбросаны», а «знания... так *энциклопедичны*», что он не в состоянии «усредоточить на одном каком-нибудь предмете» (8: 66) (курсив мой. — Э. Л.). Аналогичным образом в «Последнем дне Помпеи» (статье, посвященной одноименной картине Карла Брюллова, которая выставлялась в Петербурге в августе 1834 года) Гоголь отмечает, что *деталь* является фирменным знаком эстетики начала XIX века, периода, который все свое внимание уделяет «мелочам» жизни, ее «атомам», разрозненным «частям» (8: 107). Здесь, как и в других местах, когда Гоголь представляет свою эпоху как время, когда «модные безделицы» «каждый день являются и гибнут» (8: 74), его описания напоминают о том потоке печатных текстов, который упоминается в строках, открывающих повесть «Диканьки». За архаическими обществами, описанными в «Арабесках», скрывается гоголевское видение печатной культуры в современном мире: его собственное время — это время доступных текста и энциклопедии, обширного и разобщенного массива отрывков информации, которые могут существовать только благодаря печати. «Последний день Помпеи» проясняет это, представляя искусство текущего столетия как поток безделиц, могучую, постоянно вздымающуюся волну: «беспреданно появляющиеся отрывки», «беспреданно являющиеся гравюры», «гравировка, литография и многие мелкие явления» изобразительного иску-

ства, отрывки, напоминающие «записки... которые наскоро вносит путешественник в свою книгу» (8: 107–108). Гоголь призывает обратить внимание на количественный рост, который угрожает нашей способности «сосредоточиться на каком-либо предмете»³⁴.

В этот век распространения текстов и изображений заслуживает внимания тяга к возвышенному. Когда сочинению любого писателя приходится соревноваться с огромным количеством других произведений, которые все являются легкодоступными, возвышенное способно заставить читателей обратить внимание на одно конкретное произведение. Более того, «величественное и колоссальное», обладающее тем великолепием, которое «повергает простолюдина в какое-то онемение», сулит противоядие от чрезмерно стимулирующей множественности и сопутствующей угрозы утраты значения, с которой литературные тексты сталкиваются в печатной культуре (проблемы, которой и Гоголь, и Готорн придавали большое значение). И наконец, поскольку возвышенное не обращается к интеллекту, его воздействие не зависит от того, насколько публика подготовлена в интеллектуальном отношении. Безусловно, это было бы утешительным предложением для писателей поколения Гоголя, которые (как Гоголь ясно обозначает в «Нескольких словах о Пушкине») не могли рассчитывать на то, что их читатели будут обладать ресурсами высокой культуры, необходимыми для понимания искусства в интеллектуальном плане.

В вошедших в «Арабески» статьях Гоголь утверждает, что единственной благородной задачей художника является получение отклика, как универсального, так и объединяющего: «учитель» — который здесь, как и в других местах в «Арабесках», замещает художника — «не должен довольствоваться тем, что его

³⁴ Следует отметить, что те изобразительные искусства, о которых здесь упоминает Гоголь, — литография, гравюра и прочие «мелкие явления» — являются продукцией механического производства; их можно *копировать*. Эту обеспокоенность разделял и Готорн, о чем пойдет речь в одной из последующих глав.

многие понимают; его должны понимать все»³⁵. Произведение искусства должно быть понятно всем, и это понимание должно создавать единство и единомыслие в рядах отдельных представителей даже самой пестрой или разделенной публики. Так Гоголь настаивает на том, что картина «Последний день Помпеи» доступна «всем от мала до велика» (8: 110–111). Благодаря своей возвышенной силе это произведение оказывает воздействие на каждого, кто на него смотрит. Здесь, как и везде в «Арабесках», Гоголь хочет, чтобы искусство стремилось к «страшному величию», «сильным кризисам», «великим катастрофам» и т. д. (8: 109). Он даже подразумевает, что художник, отказывающийся от стремления производить «эффекты» на толпу, в определенном смысле повинен в отречении от своего долга. В стремлении к художественным эффектам, которые произведут впечатление на всех, нет ничего зазорного (поскольку «в руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина»), «в общей массе стремление к эффектам более полезно, нежели вредно: оно более двигает вперед, нежели назад, и даже в последнее время послужило толчком к усовершенствованию». Таким образом, Гоголь, с нетерпением ожидая, что в его эпоху появится истинный гений, представляет себе художника, чьи «шаги верно будут исполински и видимы *всем и от мала до велика*». Истинный, круп-

³⁵ Сьюзи Фрэнк пишет, что «для гоголевского понимания возвышенного искусства принципиальна... максимальная доступность». Фрэнк связывает понимание возвышенного (особенно в «Арабесках») с идеями, выраженными значительно позднее в «Размышлениях о божественной литургии», работу над которыми Гоголь начал в 1845 году. Цитируя «Размышления» («Целью этой книги... уверен, что всякому... следующему за Литургиею... глубокое внутреннее значенье ее раскрываться будет само собою»; «наставляя всех *одинаково*, воздействуя *одинаково* на *каждое* звено цепи... Литургия несет всем одно и то же послание»), Фрэнк выявляет в тексте Гоголя «поразительное сходство между пророком, поэтом и священнослужителем». Однако, чтобы избежать упоминания параллелизма поэт / пророк в знаменитом стихотворении Пушкина, уравнивающим обоих («Пророк», 1826), Фрэнк напоминает нам, что Гоголь, полностью отличаясь в этом от Пушкина, «интересуется не изъятием вдохновенной личности из невежественной толпы», но тем, как «передать эзотерическую истину *как можно более широкой публике*» [Frank 1999: 88–92] (курсив везде мой. — Э. Л.).

ный, «всемирный» гений (сам Гоголь?) будет *замечен всеми*, несмотря на невежество народа (8: 109) (курсив мой. — Э. Л.).

Однако если возвышенное сулит способ обойти проблему невежественности читателей, то гоголевская версия этой эстетики также вызывает крайнюю тревогу по поводу искусства и художника. В очерках «Арабесок» Гоголь настаивает, что если ученики (то есть публика художника) не могут понять учителя — на самом деле если хотя бы один человек не может понять, — то в этом виноват педагог / художник: даже «леность и непонятливость воспитанника обращаются в вину педагога» (8: 106). Как же художнику смириться с тем фактом, что его работа неудачна, если ее не может понять никто из его аудитории? Если долг художника заключается в том, чтобы достучаться абсолютно до всех, то какие требования этот долг предъявляет к его собственному творческому процессу? И есть ли возможность примирить эту ответственность с потребностью художника в зарплатке на жизнь?

Подобные вопросы способствовали созданию «Портрета». И хотя в нем отстаиваются те же эстетические принципы, что и в статьях, вместе с которыми он был опубликован, он также отражает и ту степень, в которой интерес Гоголя к возвышенному был мотивирован вполне земной проблемой — проблемой современной публики, у которой не было умения судить о том, что в «Портрете» именуется «разнородным собранием диковинок», в современности сходящих за искусство (3: 401). Как и в очерках «Арабесок», в «Портрете» критика направлена не только против незначительности, но и изобильности всего того «искусства», которое становилось доступным постоянно увеличивающейся публике. Однако, в отличие от статей, «Портрет» также уделяет пристальное внимание выборам (выборам и нравственным, и эстетическим: оба на практике выступают как синонимы), встающим перед художником, которому современность предоставила возможность продавать свои работы, чтобы стать богатым и знаменитым. Если повести «Диканьки» и «Миргорода» также поднимают вопросы о том, что может произойти с авторами и читателями в печатной культуре, то «Портрет» добавляет

к их обеспокоенности новое внимание к неумолимым фактам денег и славы и новое осознание того, как неискушенной публике было предоставлено использовать свои собственные неадекватные приемы в попытках разобраться в беспрецедентно широком диапазоне открывшихся ей эстетических выборов. Концентрирующийся на создании и потреблении произведений искусства не в уходящем мире, но в современном городе и в условиях рынка, «Портрет», по большому счету, является повестью о талантливом художнике, загубленном сочетанием бестолковой публики и собственной уступкой коммерциализации.

В интересах рассмотрения «Арабесок» как цикла предлагаемый анализ «Портрета» будет основываться преимущественно на редакции 1835 года, а не на существенно переработанной версии текста, опубликованной Н. В. Гоголем в 1842 году, к которой я вернусь в одной из последующих глав (несмотря на то, что фрагменты, которым в этой части работы будет уделено самое пристальное внимание, не слишком изменились в более поздней редакции). В первой части повести молодой художник Чертков тратит свои последние копейки на покупку незавершенного портрета зловещего ростовщика, пораженный его исключительно живым и злобным взглядом. Этот ростовщик привиделся Черткову во сне, обещая ему богатство, если он перестанет посвящать себя искусству, а вместо этого начнет стремиться к деньгам и славе. Когда из рамы портрета выпадают золотые монеты, Чертков начинает жить на широкую ногу, а когда к нему за услугами обращаются состоятельные покровители, он быстро уступает их мелочным запросам, превращаясь в художника, пишущего модные, но банальные картины. Прошли годы, и он начал сходить с ума от осознания своей моральной и творческой несостоятельности, которое пришло к нему благодаря шедевру, созданному одним из его современников, долгое время трудившимся в полной безвестности. В конце жизни потрясенного чистотой и гениальностью этого произведения Черткова охватывает жажда разрушения, он начинает скупать великие произведения искусства, чтобы уничтожить их.

Вторая часть повести объясняет происхождение портрета, который вновь появляется на аукционе, где слово берет некий старик, рассказывающий историю создания этой картины. Отец этого старика, благочестивый художник, писавший картины на религиозные сюжеты, как-то согласился написать портрет злобного ростовщика. Испуганный жизнеподобием глаз, написанных его кистью, он прекратил работу над картиной, но ростовщик начал упрашивать его завершить ее, утверждая, что благодаря этому он не окажется в аду. Художник отказался, после чего его жена и сын умерли лютой смертью, а сам он удалился в монастырь, где десятилетиями старался замолить свои грехи и занимался иконописью. В монастыре ему было послано откровение, из которого он узнал, что ростовщик был Антихристом, искавшим способ проникнуть в мир, но долгие годы, прожитые художником в самопожертвовании и вере, предотвратили эту катастрофу и лишили портрет былой силы. В заключительных строках повести изображение на холсте исчезает.

Эта повесть, особенно в редакции, опубликованной в «Арабесках», более поражает своей вторичностью и банальной демонологией, чем любой другой чертой, которую мы, как правило, ценим у Гоголя³⁶. Во многом благодаря тому, что в ней в центре внимания находится то, что составляет достойный предмет искусства, «Портрет» часто трактуют как рассуждение о нравственности и эстетике. Однако рассматривать повесть как прямолинейное выражение «привычного (присущего романтикам) неодобрения коммерциализации искусства» (с главным героем, который, «как сам Гоголь, <...> проявляет интерес только к «высокому» искусству, а не искусству для масс» [Maguire 1994: 156; 144]) означает игнорировать сложность представлений Гоголя о русском литературном рынке и его собственных читателей. В самом деле, через год с небольшим после того, как он осудил коммерциализацию искусства в «Портрете», Гоголь приветство-

³⁶ Изменение фамилии художника с Черткова на Чартков в редакции 1842 года смягчает довольно тяжеловесную аллюзию к дьяволу (русскому черту), присутствовавшую в предшествующей редакции.

вал эту же самую коммерциализацию в «О движении журнальной литературы», в которой он защищал проистекающую из нее журнальную какофонию как нечто столь же необходимое «в области наук и художеств, как... ярмарки и биржи для купечества и торговли» (8: 156).

И на самом деле «Портрет», даже отрицая коммерциализацию искусства, не просто отвергает это явление, но тщательно исследует его. Здесь, как и в других произведениях Гоголя (например, в повести «Рим»), письменное обращение к теме изобразительного искусства и художника становится способом поразмышлять о современной жизни. Как и в «О движении журнальной литературы», в «Портрете» озвучиваются вопросы, встающие в связи с новым масштабом и разнообразием русской (читающей) публики 1830-х годов. Кто именно является публикой для искусства в России? Какой тип отношений художник должен стремиться установить со своей публикой и каким образом пытаться влиять на ее мнения и нравы, если вообще предпринимать такие попытки? Какую роль в этих отношениях должны играть деньги? Что понятно этим людям, как они разбираются или не разбираются в постоянно нарастающем потоке «искусства», которое им доступно? В «Портрете» Гоголь ищет ответы на эти вопросы, изображая самую разнообразную публику (простой народ в картинной лавке, более искушенную, но корыстную толпу на аукционе и светских покровителей Черткова). Подобный спектр представляет различные сегменты растущей российской аудитории. В том, как повесть подчеркивает хаос, царящий на рынке и отсутствие всякого принципа, способного организовать эту неразбериху, в которой смешались картины и плохо подготовленная к их пониманию публика, мы ощущаем трепет, с которым Гоголь и его собратья по перу следили за изменяющейся ситуацией.

Эстетическая анархия царит в «картинной лавочке на Щукином дворе», где начинается действие повести. Если говорить более конкретно, то эта анархия олицетворяет беспорядок на рынке: произведения искусства изображаются выставленными на продажу вместе с другими товарами (перочинными ножиками, башмаками), и торговая стихия этой сцены подчеркивается

неоднократно. Сюжеты, жанры и стили картин и гравюр, которыми забита лавчонка, — это «самое разнородное собрание диковинок» — не имеют никакой внешней связи друг с другом: «совершенно красный вечер, похожий на зарево пожара, фламандский мужик с трубкою и выломанною рукою, похожий более на индейского петуха в манжетах, нежели на человека». Хозяин лавочки описывает свой товар почти так же, как это сделал бы сапожник («картины самый первый сорт и только что получены с биржи, еще и лак не высох и в рамки не вставлены» (3: 401)). С первых строк «Портрет» демонстрирует свою сосредоточенность на проблеме, которая так занимала русских литературных мыслителей в то десятилетие, когда начал печататься Гоголь, проблеме, которую Шевырев вынес в заглавие своей полемической работы 1835 года «Словесность и торговля» (3: 401–403), [Шевырев 1835а: 7–9]. На самом деле язык Гоголя, похоже, предвосхищает реакцию литературного бомонда на журнал «Библиотека для чтения», беспринципный и зачастую обескураживающий эклектизм которого побудит критика Н. И. Надеждина описать его как «хранилище для всех произведений искусства, созданных писателями, периодическая выставка современной русской литературы» [Fanger 1978: 73] — этот образ напоминает о «самом разнородном собрании диковинок», с которым публика сталкивается в «картинной лавочке на Щукином дворе».

Толпа, собирающаяся в лавке, — зевающий лакей, солдат, торговка, крестьяне, лакеи-мальчишки и мальчишки-мастеровые — отличается такой же пестротой, что и сами произведения, при этом каждый ее участник «восхищается по-своему», смеясь, позевывая, тыкая в картины пальцами. Хотя в остальной части повести речь пойдет о более утонченной публике, которая становится главной для амбиций Черткова, «Портрет» открывается образом простолудинов как публики, праздно и невежественной толпы, плящущей на все, что попадает на ее пути. Лакеи и сапожники в картинной лавочке, конечно же, слишком невежественны, чтобы их можно было считать непосредственными представителями читающей публики; в реальной жизни лакеи и сапожники, скорее всего, были или совсем неграмотными, или

с трудом владели навыками чтения. Однако, изображая, как «русский народ» рассматривает произведения искусства, повествование ставит вопрос о том, что, возможно, в один прекрасный день этот простой народ станет частью «публики». В этом описании совершенно неотесанной и потому чуждой (художнику) публики скрывается нечто большее, чем характерное для романтиков презрение к толпе: мы чувствуем здесь смятение писателя, размышляющего о том, что представляет собой новая читательская аудитория. Эта новая публика не была «толпой» в смысле настоящей массовой читательской аудитории, но тем не менее она представляла собой гораздо более широкий сегмент населения, чем тот, который когда-либо прежде рассматривался как возможный потребитель литературы. (А подразделяя толпу на две группы, зрителей и покупателей — «Покупателей этих произведений обыкновенно немного, но зато зрителей куча», — повесть даже намекает на простой народ как на потенциальную экономическую силу на художественном рынке.) Так, «Портрет» увеличивает вероятность появления более широкой публики, пусть даже эта публика существовала лишь в воображении Гоголя, когда он писал эти строки (3: 401–403).

Начало второй части, описывающей аукцион в особняке «одного из тех богатых любителей искусств», является зеркальным отражением начала первой. Произведения искусства помещаются в унизительно коммерческий контекст (в первых двух абзацах слово «аукцион» повторяется четыре раза), их без должного почтения рассматривает неспособная оценить их, но богатая публика, для которой искусство — досужее развлечение. Как и в картинной лавочке, на аукционе рынок также приводит к эстетическому сумбуру: «Всё представляло какой-то хаос искусств». Множество выставленных на продажу картин «разбросано было совершенно без всякого толку» среди гротескной коллекции других предметов, «все было навалено» без всякого порядка. Купцы «развязны», щупают все руками, «желая узнать доброту товара». Как и в первой части, беспорядку предметов соответствует «самая пестрая толпа посетителей», в числе которых выделяются «флотилия русских купцов», всевозможные

«аристократы-знатоки» и обедневшие дворяне. Купцы чувствуют себя непринужденно, не стесняются даже перебить цену, выставляемую теми, кто занимает более высокое положение в обществе, потому что понимают: в данной обстановке уместен торгашеский подход. Здесь важна не способность разобраться в эстетической значимости вещи, но умение заключить выгодную сделку, поскольку проницательность в вопросах эстетики на аукционе не имеет никакого значения. Однако если лакеи и торговки в картинной лавочке были пассивны и невежественны, то эта высокопоставленная толпа накидывается на товары, «как хищные птицы на неприбранное тело». В мрачном зале, в котором торгующиеся выкрикивают свои цены, выставленное на продажу искусство изображается как искусство мертвое. Аукционы, заявляет повествователь, похожи на похороны, а выкрики аукциониста напоминают панихиду по этим «бедным, так странно встретившимся здесь, искусствам». Рынок распоряжается смертью произведений искусства, которые были им собраны (З: 426–427).

Среди собравшейся на аукционе толпы есть несколько праздных господ, но доминирует на нем «флотилия» расчетливых купцов, и все они благодушно участвуют в коммерциализации искусства. Эти потребители напоминают еще один сегмент меняющейся русской публики, подписчиков, которых вот-вот начнет успешно культивировать «Библиотека для чтения», — публику полуобразованную и не разделенную на слои, в которой многие принадлежат к купечеству и провинциальному дворянству, читающую с удовольствием, но не имеющую четких суждений. Именно этот сегмент публики, вызывающий серьезную озабоченность у арбитров вкуса, а не простой народ был представлен в сцене в картинной лавочке. Это были те читатели, которые начинали читать, не имея подлинной образованности, те, которые, по выражению современника Пушкина В. Ф. Одоевского, «остановились на какой-то ужасной золотой середине» образования. Цит. по: [Fanger 1978: 68]. (На самом деле с этого момента в творчестве Гоголя именно на этой «ужасной золотой середине» будут находиться его самые запоминающиеся герои.)

И наконец, на существенно более высокой ступени общественно-экономической лестницы находятся клиенты Черткова, относящиеся к бомонду, последний сегмент русской публики, изображенной в «Портрете». Эти покровители наводят на мысль о деградировавшей форме «великосветского общества», эксклюзивной среде, включавшей в себя образованных читателей и писателей, которые долгое время доминировали в русской литературной жизни и приветствовали самого Гоголя после успеха повестей «Диканьки». Однако к середине 1830-х годов Гоголь прекрасно осознал, что наиболее важная литературная активность в России свойственна менее образованному миру, лежащему за пределами салонов, и «Портрет» отражает эту меняющуюся действительность. Светские покровители, которым в конце концов Чертков приносит в жертву и свой талант, и добродетель, изображают салонное общество на стадии упадка, просто клику, одержимую модой на искусство.

«Портрет» создает впечатление, что единственная связь, которую художник может установить с какой бы то ни было публикой, — та, что мотивирована его собственной алчностью; диалог между художником и аудиторией не может быть плодотворным. (В варианте 1842 года становится явной связь между коммерциализацией искусства и распространением печати: в более поздней редакции художник способствует своему бизнесу с высокооплавленными клиентами, публикуя в газете проплаченный хвалебный «отзыв» о своем творчестве.) «Портрет» не изображает никакого диалога между художником и публикой, который не был бы затруднен невежеством толпы или окрашен вульгарным коммерциализмом, который обходился бы без критика-посредника, способного обучить менее искушенных представителей публики или объяснить художнику, что им требуется. Публика — это непостижимое препятствие, которое необходимо преодолеть, или искушение, которого следует избегать, а не потенциальный собеседник, который мог бы сыграть конструктивную роль в творческом процессе. Художник, который ищет общения хоть с какой-то публикой, оказывается совершенно одинок в своей борьбе, направленной на преодоление барьеров, выстав-

ляемых глубоким невежеством и косноязычием простых людей, меркантильностью обывателей и озабоченностью высшего общества только тем, что в моде. В самом деле, читателю «Портрета» предоставляется сделать вывод о том, что диалог с публикой может оказаться для художника не только бесплодным, но и изматывающим как в моральном, так и в творческом плане.

Только «ценитель» или «грозный судия» (3: 418), чей взгляд Чертков воображает и страшится его, намекает на возможность творческого обмена с достойной публикой. Когда Чертков льстит тщеславию высокопоставленного заказчика в ущерб истине, ему кажется, что этот судия стоит перед его работой и обвиняет его в отсутствии и совести, и таланта и заявляет, что было бы проще перенести презрение целой толпы, чем одного этого «истинного ценителя». Тем не менее этот пронизательный судия остается слишком расплывчатым образом, чтобы можно было счесть его за реальную часть публики; в отличие от толпы и светских покровителей Черткова, он лишен каких бы то ни было социально-конкретных черт. На самом деле кажется, что эта фигура существует в основном как эталон в сознании художника, а не в качестве реального представителя публики. В конечном счете между художником и этим требовательным критиком нет диалога, последний играет в творческом процессе не большую роль, чем толпа или высшее общество. Кажется, что критик просто наблюдает с некоторого расстояния, молча отмечая «истину», тогда как художник стоит в одиночестве и трепещет под его оценивающим взглядом.

Стыд и ужас, которые Чертков испытывает перед этим «грозным судьей», предвосхищают те чувства, которые в последующие годы будет суждено испытать самому Гоголю. Работая над «Мертвыми душами», Гоголь напишет: «Я вижу только грозное и правдивое потомство, преследующее меня неотразимым вопросом: “Где же то дело, по которому бы можно было судить о тебе?”» (11: 78). В самих «Мертвых душах» Гоголь вновь представляет себе своего читателя как безжалостную и взыскательную силу: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем

всё, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...» (6: 221). Здесь публика Гоголя противостоит ему не как пестрая толпа настоящих русских читателей, но как подминающий его под себя коллектив («вся Русь») [Кривонос 1981: 100–101], который принял на себя роль того грозного судии, чей взгляд так страшит Черткова в «Портрете».

Хотя кажется, что «Портрет» предвосхищает путь, которым суждено было пройти Гоголю в годы до и после создания «Мертвых душ», этот путь никоим образом не был predetermined в то время, когда он работал над этой повестью. На протяжении значительной части 1830-х годов Гоголь сохранял прагматический интерес к социально-конкретной читающей публике (или, по крайней мере, к настолько социально-конкретной публике, насколько это подлежало определению) и, в особенности, к практическим потребностям этой публики. Этот интерес наиболее заметно проявился в эссе «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», где Гоголь доказывает, что нарождающаяся читающая публика будет сформирована со временем благодаря тому, что ей дают читать. Его вера в то, что определенные тексты создают определенные типы читателей, объясняет настойчивость, с которой в этой статье осуждаются хлам, который предлагает читателям «Библиотека для чтения», и общая склонность писателей опускаться до публики, а не бросать ей вызов, тем самым формируя ее вкусы. Статья призывает периодические издания исследовать русскую читающую публику и энергично высказывается в пользу развития литературной критики, которая будет обслуживать потребности публики. Ведь критика в конечном счете будет выступать в качестве посредницы между писателями и читателями. Признавая, что формирование читающей публики является постепенным процессом, Гоголь трезво и даже положительно высказывается о той роли, которую сыграет в этом процессе рынок. Он не только признает, что литература «должна была обратиться в торговлю», он даже подразумевает, что такое положение могло бы оказаться благоприятным для читателей, способствуя тому, чтобы публикации служили интересам читателей, а не писателей.

Если «Портрет» не дает никакой надежды на полноценное общение между писателем и читателем, то в эссе «О движении журнальной литературы» автор предвидит появление журналов с твердыми принципами и литературной критики, способных навести мосты между ними. Если бы такое произошло, писатель не работал бы в изоляции и постоянно был бы в курсе читательских потребностей и откликов на произведения. Более того, в эссе демонстрируется поразительная терпимость по отношению к хаосу в литературных и даже в маргинально-литературных обменах мнениями, происходящих в современной периодике, которые Гоголь называет «живым разговором». Гоголь не осуждает этот разброд мыслей, но доказывает, что наличие соперничающих мнений полезно, и даже одобрительно высказывается по поводу попыток писателей оказывать влияние на «мнение толпы» (8: 156–158). Наконец, если «О движении журнальной литературы» признает потребность автора в диалоге с публикой и пытается вообразить, как можно было бы установить такой диалог, то «Портрет» чуть ли не отрицает возможность любого подобного обмена мнениями. Действительно, «Портрет» предполагает, что художник должен совсем удалиться от публики, чтобы творить, «отвративши глаза от всего окружающего, унесшись от всего мирского и жизни» (3: 419). В повести истинный художник, чей шедевр заставляет Черткова сходить с ума от зависти и сожалений, давно отрекся от всего, «оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек... терпел бедность, унижение, даже голод», чтобы в одиночестве путешествовать по Италии и посвятить себя живописи (3: 421).

Однако потом он вернулся: в отличие от идеального художника (во второй части повести), который навсегда удаляется от мира, чтобы посвятить себя пожизненному самоочищению, великий художник удаляется от него лишь на время, чтобы вернуться с шедевром, предназначенным для широкой публики. Для художника поиск истины — дело сугубо личное; в самом деле, в процессе работы художник действительно должен забыть о существовании публики, однако цель искусства заключается в том, чтобы преобразить публику. В «Портрете» предлагается

запоминающийся образ способности искусства преобразовывать соприкасающуюся с ним публику, той способности, которая представлена как несокрушимая эстетическая и нравственная сила. В конце первой части (3: 421–422) Чертков посещает выставку одной картины в Академии художеств. Когда он входит в выставочный зал, его встречает тишина: «Глубочайшее безмолвие, какое редко бывает между многолюдными ценителями, на этот раз царствовало всюду» — и это молчание было главным в отклике публики на картину. Потеря дара речи служит несомненным доказательством ценности и силы произведения. Зрители, у которых на глаза наворачиваются «невольные слезы», кажутся поверженными в благоговейное молчание, которое, как подразумевает Гоголь, является единственно правильной и, по-видимому, единственно возможной реакцией на творение гения. Всего несколько мгновений назад толпа была разделена «неправильными уклонениями вкуса», однако властно объединяющая сила великого искусства теперь заставила умолкнуть всякое инакомыслие и преодолела разнородность толпы, превратив разногласия в единый немой пэан: «Казалось, все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то безмолвный гимн божественному произведению». Идеальное произведение искусства порождает идеальную публику, естественное состояние которой — потрясенное молчание, и на смену хаосу аукциона по продаже произведений искусства приходит молчаливый лад выставочного зала.

В «О движении журнальной литературы» выражение публикой противоречащих друг другу вкусов и мнений описывается как «живой разговор». В «Портрете» все подобные разногласия осуждаются как результат невежества и разобщенности. В эссе признается насущная необходимость воспитывать русского массового читателя, а в повести утверждается, что этот медленный процесс не нужен и даже невозможен: идеальную публику создаст только гениальное произведение, и оно сделает это внезапно и в принудительном порядке. В эссе выражается надежда на то, что для развития русской словесности можно использовать рынок, а в повести коммерческий подход к искусству осуждается

как причина его упадка. В «О движении журнальной литературы» предлагается, чтобы журналы и критики выступили в качестве посредников, способных свести вместе писателей и читателей, и содержится намек на то, что для мастера диалог с читателями является необходимой составляющей для творческого процесса. В «Портрете» публика представляет для художника не потенциального собеседника и даже не цель педагогических усилий, но препятствие, которое необходимо преодолевать, а идеальная публика формируется лишь тогда, когда сопротивление вздорной толпы оказывается сломленным гениальным творением. Произведение искусства должно обрушиться на ничего не подозревающую публику как бы из засады, как шедевр, который заставляет умолкнуть толпу, когда он был явлен ей после долгого отсутствия художника. Таким образом, истинный художник работает в одиночестве, без вмешательства со стороны критики или публики. Если он надеется исправить странные вкусы толпы, он должен оставить попытку ее воспитания через диалог и вместо этого завоевать публику силой.

Как объяснить такие противоречия? Как тексты, между написанием которых прошло совсем немного времени, «Портрет» и «О движении журнальной литературы» невозможно с легкостью интерпретировать как произведения, относящиеся к двум разным этапам «движения» Гоголя. Следует ли нам попробовать примирить эти противоречивые заявления, или же лучше оставить их в покое, предположив, что противоречия у Гоголя непримиримы в принципе? Можно было бы возразить, что Гоголь просто провел линию, разграничивающую сферы журналистики и искусства: возможно, он всегда низводил в сферу журналистики не только идеологию и коммерцию, но также все насущные проблемы, связанные с современным ему русским массовым читателем, предоставляя высокому искусству возможность оставаться над этими проблемами (политикой, деньгами, образовательной работой с читателями) в те мгновения, когда всем предоставляется прочувствовать на себе возвышенную силу шедевра. Однако даже если кажется, что временами Гоголь пытался провести такую границу, то ясно ли, что на протяжении

значительной части своего творческого пути он не мог удержаться сам и не мог удержать свои произведения по одну из ее сторон? Даже в такой статье, как «Несколько слов о Пушкине» — тексте, выделяющемся прагматическим пониманием русской читающей публики, написанном в то время, когда Гоголь устанавливал исключительно профессиональные контакты с этой публикой, в которых, как он полагал, в качестве посредника будут выступать зарождающиеся институты русской литературной жизни, — даже в этом тексте мы различили желание Гоголя обойтись без этого процесса за счет внезапного, «оглушающего» воздействия, заставляющего читателей обрести понимание.

Эти два импульса всегда сосуществовали у Гоголя. В «Несколько слов о Пушкине», как и во многих других сочинениях Гоголя, противоречие между практическим взаимодействием с массовым читателем (опосредованным литературными институтами) и мечтой избавиться от всякой необходимости такого процесса (благодаря шедевру) сохраняется именно в таком виде — противоречие, но не строгое размежевание, при котором в разное время упор делается то на одном, то на другом. Таким образом, «О движении журнальной литературы» представляет собой один из примеров такого сдвига в упоре и тактике Гоголя, а не радикального пересмотра его взглядов на литературу и авторство. Гоголя всегда привлекали сценарии, которые давали возможность избежать медленной исторической работы по формированию массового читателя (как это ясно, например, в «Мертвых душах» и, в особенности, в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), даже притом, что прагматизм и поступательное развитие, наиболее очевидные в «О движении журнальной литературы», оставались частью его воззрений. В сочинениях, рассмотренных в этой главе, Гоголь пытается представить отношения между писателем и публикой скорее с оглядкой на прошлое, чем без нее: в повестях «Диканьки» делается попытка размыть грань между писателем и деревенским рассказчиком; в «Миргороде» и значительной части «Арабесок» внимание уделяется давним временам и дальним краям. В первой редакции «Портрета» Гоголь размещает идеальную публику не совсем в прошлом, но и не в будущем,

вместо этого изображая мистический вневременной момент, когда возвышенная сила шедевра одним махом создает эту публику. Такая публика находится вне времени в том смысле, что она не является исторически подготовленной и не сформирована образованием. Трудный процесс обучения, процесс, сторонником которого Гоголь выступает в «О движении журнальной литературы», был полностью преодолен работой одного художника. Именно эту нестыковку — обучать или ошарашивать? — мы находим в «Нескольких словах о Пушкине», выраженную если не в доводах, то в языке.

Если мы поищем более прямую причину, стоящую за той разницей, которую мы ощущаем между «Арабесками» и «О движении журнальной литературы», лучшим объяснением, вероятно, будет появление в 1834 году «Библиотеки для чтения», поскольку «Арабески» были в основном написаны до того, как на литературную арену эффектно вышла «Библиотека для чтения». Поразительное влияние «Библиотеки для чтения» могло заставить Гоголя усомниться в собственных ранее сформировавшихся представлениях о том, как должна работать литература (представлениях о мгновенных эстетических «обращениях» в «Арабесках» и о статичной старинной устной культуре в «Диканьке» и «Миргороде»), что побудило его принять — или, по меньшей мере, изучать — более эффективную тактику в «О движении журнальной литературы». Однако, конечно же, как мы убедились, еще до 1834 года Гоголь вполне отдавал себе отчет в том, что русская литературная жизнь выходит за пределы салонов, выходит в печать и на рынок, и его ранние сочинения откликаются на такие перемены. Так, например, в вошедшем в «Арабески» варианте повести «Портрет», написанной до выхода в свет первого выпуска «Библиотеки для чтения», начинающаяся коммерциализация искусства описывается в выражениях, отражающих чувствительность Гоголя по отношению к культурным и экономическим изменениям, которые вскоре оказались подтверждены ошеломляющим успехом нового журнала.

По сути, две повести из «Арабесок», «Записки сумасшедшего» и «Невский проспект» (обе они позднее будут объединены

с «Портретом», «Носом» и «Шинелью» под названием «Петербургские повести») как бы предполагают, что тотальная коммерциализация искусства уже произошла благодаря печатной культуре, не предоставляя читателям и писателям иного выбора, кроме как смириться с ней. Перенос акцента явно сказывается и в позднейшей редакции «Портрета», поскольку в опубликованном Гоголем в 1842 году варианте повести гораздо более явно, чем в версии, опубликованной в «Арабесках», проявляется связь между коммерциализацией искусства и распространением печати. Вообще говоря, эти сочинения сигнализируют об отходе от тем, структурирующих те тексты, о которых шла речь в этой главе. В «Петербургских повестях» вопрос о том, каким образом следует воспитывать читателей, до некоторой степени оказывается вытесненным изучением взаимосвязи печатных текстов и рыночной экономики. Очевидно городской мир этих повестей, в котором первостепенность значения чтения и письма воспринимается как само собой разумеющееся, намечает переход к следующей фазе творчества Гоголя, и поэтому имеет смысл отложить разговор о них до следующей главы, посвященной другим текстам, которые занимают то же общественно-историческое пространство.

В 1842 году Гоголь добавил к «Портрету» фрагмент, в котором художник Чартков (Чертков в варианте, опубликованном в «Арабесках») поправляет свои дела, оплатив «популярной газете» публикацию хвалебной рецензии на его творчество. Затем, задыхаясь от волнения, Чартков читает эту газетную заметку: «О нем заговорили печатно — это было для него новостью; несколько раз перечитывал он строки... печатным образом называют его по имени и по отчеству — честь, донныне ему совершенно неизвестная» (3: 98–99). Чартков начинает верить тому, что фактически сам написал в рецензии, — но в этом есть кое-что поважнее его тщеславия. Добавка указывает не только на то, что Гоголь признавал значение современной рекламы — превращения себя в «новость», — но также и то, какую роль она играет в субъективных оценках художника. Когда мы наблюдаем, как Чартков читает и перечитывает свое напечатанное имя, мы чувствуем, как быстро

и неотвратно «я» художника становится зависимым от этого напечатанного имени. Искушение приравнять себя к буквам на странице отражает новую реальность литературной жизни во времена Гоголя, когда писательское «я» подвергалось опасности быть поглощенным именем, которое общественно-экономические силы превращали в торговую марку. («Функция автора», знаменитый термин Мишеля Фуко, представляет собой просто еще один способ обозначения этого явления, при котором пишущий и отождествляется с тем, что им написано, и превращается в товар, вещь, которая покупается и продается [Foucault 1971: 141–160].) Отсюда у Гоголя (и других писателей) его «глубокая обеспокоенность по поводу статуса творческой личности в условиях современного социального института авторства» [Moeller-Sally 1998: 333]³⁷. Это точно такая же обеспокоенность, которая с такой очевидностью проявляется в повестях Готорна, о которых речь пойдет в следующей главе, повестях, в которых Готорн вновь и вновь обращается к попыткам писателя спасти некую версию своего «я» и творческую свободу даже притом, что он осознает свою полную независимость от того, будет ли он «печататься».

³⁷ Мёллер-Солли замечает по поводу того, в какой степени «коммерческие, юридические и общественные силы», прикладываемые к имени автора — иными словами, к функции автора, — «несли с собой постоянную угрозу личности... [Там, где] появлялся автор, начинал исчезать писатель».

II

Готорн до «Готорна»

В повести «Чертог фантазии», созданной в 1843 году, повествователь Готорна заявляет, что жизнь в воображаемом мире приводит к изменению в отношении [художников — Э. Л.] к реальному миру» (10: 178)¹. И речь во множестве сочинений Готорна идет именно об отношении художника «к реальному миру»². В своих текстах писатель постоянно возвращается к проблеме статуса писателя в американском обществе — с именем или без имени, пишущего для массового читателя или для элиты, публикуемого или не публикуемого, получающего гонорары или печатающегося бесплатно. Подобно Гоголю, молодой Готорн был очень обеспокоен неустойчивостью и неопределенностью в отношениях между автором и публикой. Как и Гоголь, он касался этих проблем и в художественной прозе, и в ряде сложных, неоднозначных в целом текстов, в которых он обращался к читателям более или менее напрямую, всегда как будто бы преследуя цель удостовериться, что отношения между автором и этими читателями будут устанавливаться на его условиях, а не на их.

¹ В этой главе цитаты приводятся по: [Hawthorne 1962] с указанием номеров томов и страниц в круглых скобках.

² Классическое исследование образа художника у Готорна проводится в [Bell 1962]. Белл не акцентирует внимание на обеспокоенности Готорна по поводу его читателей или его реакции на насущные проблемы авторства в Америке XIX в.

Большая часть этой главы посвящена текстам, которые Готорн создал до того, как стал «Готорном», т. е. Готорном-писателем, — тем ранним повестям, которые он публиковал в различных мелких периодических изданиях начиная с 1830 года. Готорн фактически написал все эти повести как части трех циклов взаимосвязанных историй, но не смог найти издателя ни для одной из задуманных им книг. Поэтому ему пришлось разделять свои циклы на части и публиковать их в виде отдельных произведений в различных журналах, где они выходили выпусками, а зачастую и анонимно. Впоследствии, в 1837–1851 годах, он еще раз издал их в виде серии сборников (снабдив некоторые из них предисловиями-предисловиями, цементирующими их содержание очерками), однако по составу и форме они не имели ничего общего с теми циклами, для которых изначально предназначались эти произведения. Готорн никогда не видел себя создателем единичных повестей; публикуя отдельные истории, он пытался издать их именно как книги. В течение весьма продолжительного времени он пытался смириться с мнением о себе как о писателе, который разительно не соответствовал — как по масштабу, так и в жанровом отношении — тем текстам, которыми он был представлен в печати.

Помимо ранних повестей, в этой главе речь пойдет и о многочисленных вступительных текстах, написанных Готорном в 1844–1852 годах. Хотя некоторые из этих текстов — прежде всего, предисловия к «Дому о семи фронтонах» и «Снеговичке» — были написаны уже после того, как благодаря «Алой букве» имя Готорна стало известно публике, они тоже несут на себе печать безвестности и бедности, из которых он только-только начал выбираться. Годы безвестности Готорна были долгими и, без сомнения, полными разочарований. Он начал свою карьеру с переезда в сейлемский дом его матери, где в течение двенадцати лет (с 1825 по 1837 годы включительно) писал в полном одиночестве; время от времени он публиковался анонимно, и никто его не поддерживал. Готорн пытался печатать свои сочинения в местных журналах, но они сами, в свою очередь, боролись за выживание. Однако к концу жизни он стал непревзойденным

профессионалом, американским автором, самым глубоким образом вовлеченным — и сформированным — новой реальностью механизмов рекламы, торговли и энергичного продвижения на рынке самого себя как «известной личности»³. Таким образом, данные повести и предисловия относятся к периоду, когда американское авторство начинало меняться, переходя из категории досужего развлечения джентльменов в профессию.

Из-за неприбыльности и нестабильности издательского бизнеса американским авторам периода до гражданской войны в США приходилось принимать на себя множество рисков, подстерегавших книготорговлю, которые впоследствии возложили на себя издатели⁴. Более того, из-за ограничений, связанных с региональным характером издательств и скромными возможностями распространения их продукции, даже те писатели, которые вкладывали собственные средства в издание своих произведений, все равно не могли быть уверены в том, что написанное ими станет известным читательской аудитории. Когда сочинение писателя все-таки доходило до читателей, то, скорее всего, это происходило благодаря журнальной публикации без указания имени автора — и, как свидетельствует ранний этап карьеры Готорна, в Америке начала XIX столетия писатель, вынужденный обходиться без имени, мог испытывать трудности, вообразая авторское «я», которое должно было бы выражаться этим именем.

Догадываясь об этом, Готорн настойчиво пытался публиковать свои работы хоть с каким-то указанием на их создателя. Тот факт, что «The Token» — «подарочное издание», в котором преимущественно публиковался Готорн в 1830-е годы, — преднамеренно сохранял анонимность своих авторов, является лишь одним из примеров трудностей, с которыми он столкнулся при создании

³ Подробнее об этом процессе и его влиянии на Готорна см. первые четыре главы в [Brodhead 1986].

⁴ В 1820-е годы даже самые успешные американские писатели «использовали издателей как агентов и сами управляли производством и распространением, чтобы обеспечить себе прибыль» [Charvat 1993: 51].

авторской персоны. Например, в 1830 году Готорн предложил издателю «The Token» опубликовать один из его рассказов как произведение «автора “Провинциальных рассказов”» («Провинциальные рассказы» — один из циклов, которые он задумал, но так и не смог опубликовать). Готорн даже не просил указать свое имя в публикации, на самом деле, он просто искал метонимический способ указать на свое авторское «я» («автора...»). Однако даже такая скромная просьба была отвергнута, и произведение было напечатано анонимно. Годом позже, когда Готорн так упал духом, что уступил «The Token» право публиковать свои произведения на любых условиях, которые сочтет возможным предложить издатель, тот в радостном письме оповестил его о своем намерении «поместить» несколько его рассказов в один выпуск: «поскольку они анонимны, то не будет возражений против того, что столько страниц отводится одному автору» (9: 490)! При таких обстоятельствах анонимная публикация лишала американского автора перспектив (как это периодически случалось с Гоголем) и создавала чувство изолированности от читателей: как Готорн выразился в письме Лонгфелло в 1830-е годы, анонимная публикация не доносила до писателя и «никакого волнения извне — никакого осознания, что публике понравится то, что [он] написал» (9: 516).

Таким образом, если некоторые писатели, в том числе и молодой Гоголь, выбирали анонимность или использовали псевдонимы, то о Готорне можно сказать, что анонимность была ему навязана. Ограничения и неопределенность, созданные такой анонимностью в довоенной Америке (разумеется, не всегда и не повсеместно), оказались столь болезненными, что «безымянность» угрожала лишить Готорна всякой созидательной энергии. В 1836 году друг Готорна Хорейшо Бридж пытался убедить писателя в том, что имя — необходимый инструмент для распоряжения творческими силами личности: «ты распыляешь собственные силы, сражаясь под разными знаменами, — упрекал его Бридж. — В одной и той же книжке [т. е. журнале] ты выступаешь как автор “Кроткого мальчика”, автор “Свадебного погребального звона”, “Вида с колокольни” и, кроме того, публикуешь три-четыре вещи

вообще без всяких указаний на автора» (9: 501). Бридж понимал, что писателю нужно иметь имя, чтобы представляться публике. Но еще более важно то, что он чувствовал, что автор без имени — т. е. без определенного публичного образа, который заменяет и укрепляет его идентичность — рискует растратить свои силы, «распылить» их. Такой образ имени автора как инструмента для экономного расходования творческих ресурсов напоминает знаменитое утверждение Фуко о том, что идея авторства является способом установления пределов в потенциально бесконечном процессе генерирования смыслов: «автор — это принцип экономии при распространении смыслов», «регулятор фиктивного» [Foucault 1979: 159]. Но, как предполагают слова, адресованные Бриджем Готорну, для самого писателя статус «автора», как предполагается самим названием, может представлять иной вид экономии: если автор, публикующийся анонимно, рискует «растратить свои силы», «сражаясь под разными знаменами», в анонимности может скрываться потенциал для разрушительного вида расточительности, против которого, похоже, боится имя. Если при первых попытках опубликоваться у Готорна не было иного выбора, как оставаться анонимом, то к 1836 году Бридж, очевидно, полагал, что писатель уже обладал определенным влиянием: «Очень надеюсь, что ты поставишь свое имя на титульной странице и сразу предстанешь перед миром, неся ответственность за то, что создал», — говорит он другу. Бридж сетует, что «лишь очень немногие» знают имя Готорна: «одних твоих вещей в последнем “The Token” достаточно, чтобы ты обрел респектабельное имя, если бы люди узнали, что ты их автор» (9: 501). Несомненно то, что, переживая по поводу этих годов безвестности не менее Готорна, Бридж, кажется, подозревал, что его другу в определенном смысле начинает нравиться такая безвестность. Другие свидетельства подтверждают подозрения Бриджа. В одном из писем 1832 года, написанных с целью разместить свой рассказ в одном из филадельфийских ежегодников, Готорн перечислил повести, которые он опубликовал в «The Token», но ему претило публично признаваться, что он является автором этих сочинений («Мне не хотелось бы, чтобы меня упоминали как

автора этих повестей» (9: 491)). Более того, после того как его первый сборник — изданные в 1837 году «Дважды рассказанные истории» — вышел под его именем и был хорошо принят публикой, Готорн испытал не подъем производительности, но пережил длившийся несколько лет период относительного спада, в течение которого он часто сосредоточивался на не требовавших больших усилий произведениях, таких как истории для детей и биографические очерки (9: 513–517). Более всего удивительно то, что после выхода в свет «Дважды рассказанных историй» Готорн довольно часто продолжал печататься анонимно и под псевдонимом, причем явно по собственному желанию. Хотя он больше не был «человеком, беседующим с самим собой в темной комнате» (так охарактеризовала ранние годы его творчества его свояченица (9: 500)), появление его имени на написанных им произведениях не выполнило — или не выполнило до конца — задачу создания авторской идентичности, которая могла бы быть признана самим Готорном.

Отчасти постоянный дискомфорт, который Готорн испытывал по отношению к своему авторскому «я», скорее всего, проистекал из того, что ему так и не удалось напечатать хотя бы один из задуманных им циклов рассказов в том виде, в котором он их создал. Между 1825 и 1837 годами Готорн планировал опубликовать три сборника повестей, причем у каждого из них была собственная структура и тематика, объединяющая отдельные произведения, но ни один из них не был напечатан. Складывается впечатление, что практически все повести, вышедшие в журналах в 1830-е годы, были написаны как части этих циклов, единство и размах которых, разумеется, были утрачены, когда их отдельные «фрагменты» стали появляться то здесь, то там в ряде явно незначительных изданий или когда они так и остались неопубликованными. Только потратив много лет на борьбу, Готорн согласился разобрать эти циклы на части и опубликовать их по отдельности; при этом он уничтожил некоторые рукописи, а другие, уцелевшие, были опубликованы в измененном виде. (Более того, только после пяти лет безуспешных попыток найти издателя для первого задуманного им цикла Готорн наконец все же решил написать

рассказ для отдельной публикации в журнале, но даже тогда он пошел на это, чтобы использовать его для рекламирования книги, которую он все еще надеялся опубликовать (9: 489).⁵ Первый из этих сборников (написанный еще в 1825 году) должен был называться «Семь рассказов о родном крае» («Seven Tales of My Native Land»). В письме к потенциальному издателю Готорн описывает его как основанный на «суевериях, бытующих в этой части страны», «обычаях... диких и гротескных», но тем не менее показательных для местной культуры (9: 488). Единство задуманному им сборнику «Рассказчик» (1832) должен был обеспечить образ бродячего повествователя (10: 492). Возникающие параллели с Гоголем поразительны: повествователи, посвящающие свои рассказы определенной теме, фольклору и псевдофольклору, подаваемым в романтическом ключе — но в обоих случаях стремящиеся к их превращению (особенно за счет рамочных приемов) в нечто «большее».

Переписка Готорна свидетельствует о том, что он рассматривал объединяющую структуру этих задуманных циклов как центральную для понимания смысла вошедших в них произведений. Фактически, его неоднократные попытки добиться публикации книжного формата указывают на уровень амбиций, которые могут не проявляться в случае малого масштаба отдельных историй (а также очевидной склонности к самоуничижению, сказывающейся в его предисловиях, названиях и переписке). В 1832 году он написал «Рассказчика», «где для каждого случая [то есть рассказа или наброска] приводится очерк обстоятельств, при которых была рассказана данная история. Таким образом, мои отдельные картины окажутся заключенными в рамы, *возможно, более ценные, чем сами истории*» (9: 492), (курсив мой. — Э. Л.). Произошедшее в итоге, по воле различных издателей, расчленение этого сборника подействовало на Готорна так угнетающе, что он заявлял о своем намерении навсегда забыть о рассказах, поскольку, как он выразился, эти истории «на своем

⁵ О ранних попытках Готорна напечатать свои произведения см. [Hawthorne 1962, 9: 485–500].

исходном месте в “Рассказчике” имели гораздо большую значимость» (9: 494).

«Дважды рассказанные истории» (1837) не решили эту проблему. Вовсе не являясь одним из задуманных Готорном циклов, «Дважды рассказанные истории» (как следует из заглавия, предполагающего слабую попытку извинения) представляли собой сборник рассказов, предварительно напечатанных в разных изданиях, в основном, анонимно, уже вырванных из контекстов, в которых они были задуманы. Не способствовал этому и медленно расходившийся тираж тома: хотя книга сначала вроде бы продавалась достаточно хорошо, несколько сотен экземпляров (из напечатанной тысячи) остались невостребованными покупателями (9: 502, 506). В десятилетие, когда цифры продаж выше 2 000 экземпляров все еще были редкостью, «Дважды рассказанные истории», вероятно, не были абсолютной неудачей. Однако если учесть, что такой роман, как «Дом» Кэтрин Седжвик, опубликованный в 1835 году, за два года переиздавался 12 раз [Kelley 1984: 13], то становится ясно, что «Дважды рассказанные истории», несмотря на то, что Готорн, вероятнее всего, задумал эту книгу в качестве уступки требованиям рынка, никак не относились к произведениям, которые раскупаются в мгновение ока.

После такого опыта Готорн вернулся к публикации своих сочинений в периодических изданиях, теперь иногда, но не всегда, подписывая их своим собственным именем. До 1846 года, когда он выступил с «Мхами старой усадьбы», он опубликовал очень немного в книжном формате, и этот сборник также состоял из историй, которые были ранее в течение более двух десятилетий опубликованы в ряде журналов⁶. Во «Мхах», за исключением солидного вступительного очерка, отразилась не плодovitость их автора, но его финансовые затруднения, а также желание издателей удержать его в нынешнем состоянии, сделав «новые»

⁶ Среди других книжных публикаций в этот период было второе, несколько переработанное издание «Дважды рассказанных историй» (1842) и три малозначительных томиков произведений для детей (1841–1842), написанных в попытке подготовиться в финансовом отношении к предстоящей женитьбе.

работы достоянием публики. И после публикации «Алой буквы» издатели точно так же воспользовались преимуществами, связанными с тем, что новое имя Готорна получило признание, чтобы выпустить третье издание «Дважды рассказанных историй» (1851) и еще один сборник — «Снеговичка» (1852), составленный из ранее опубликованных рассказов (и снова некоторые рассказы из «Снеговички» датируются началом 1830-х годов). Однако, как и «Мхи старой усадьбы», «Снеговичка» и «Дважды рассказанные истории» издания 1851 года включали в себя важные новые авторские предисловия, отражающие нарастающую неуверенность Готорна в отношении своей публики.

Собственно, в годы, последовавшие за выходом в свет первой публикации книги, подписанной его именем — издания «Дважды рассказанных историй» (1837), растерянность Готорна и, следовательно, его потребность напрямую обратиться к читателям, похоже, усилились. Процесс расставания с анонимностью не столько разрешал, сколько усугублял проблемы, возникшие из-за того, что он метко назвал своими попытками «вступить в общение с миром» (9: 6), в результате чего появилась целая серия предисловий и вступительных очерков. Помимо новых предисловий к «Дважды рассказанным историям» и «Снеговичке», Готорн обращается к своим читателям в «Старой усадьбе» — вступительном очерке к «Мхам старой усадьбы» (1846), «Таможне» (предисловии к «Алой букве» (1850) и предисловиях к романам «Дом о семи фронтонах» (1851) и «Счастливый дол» (1852). В этих текстах мы часто можем почувствовать «раннего Готорна» — безымянного, безвестного, одинокого, незначительного — робко выглядывающего из-за плеча нового Готорна — автора, идущего к признанию и даже славе.

В 1828 году Готорн анонимно и за свой счет опубликовал роман «Фэншо», ничем не примечательный, но неплохо принятый публикой. Единственный рецензент раскритиковал его в следующих выражениях: «В нем, как и в тысяче других [таких любовных романов. — Э. Л.], есть тайна, побег, злодей, отец, таверна, дуэль, ужасная смерть и — хвала Небесам за эту надпись! — конец» (3: 304–305); критик мог бы добавить к этому перечню по-

хищение, мудреца, добродетельную богатую деву и трогательную сцену на смертном одре. Как следует из этого перечисления, «Фэншо» вполне соответствовал вкусам массового читателя. Кроме того, в повествовании то и дело подбрасываются ключи (здесь немного от Скотта, там — чуть-чуть готического флера и т. д.), помогая читателям без труда вписать книгу в привычную систему жанров (3: 305). Поскольку это было как раз то, чем занималось большинство читателей, книга получила весьма благосклонные отзывы («покупай ее, читатель... поверь, она достойна занять место в твоей библиотеке» (3: 304).

Вероятно, именно возможность соотносения «Фэншо» с существующими жанрами более всего отличает его от последующих произведений Готорна, которые не поддаются такой классификации, не позволяют вписать их в систему жанров и не соответствуют вкусам широкой публики⁷. Например, в предисловии к рассказу «Дочь Рапачини» (1844) Готорн придумывает воображаемого критика, который пытается соотнести автора рассказа с рядом писателей, расположив его «между трансценденталистами» и «многочисленной группой сочинителей, обращающихся к уму и чувствам широкой публики» [Готорн 1982, 2: 296]⁸. В конце предисловия сообщается, что автор «Дочери Рапачини», «по-ви-

⁷ Как я обсуждаю в другом месте, позднее «радители» Готорна заняли ту же позицию, выставляя предполагаемую непостижимость и непопулярность его произведений как свидетельство их высокого качества даже тогда, когда речь шла о продвижении этих произведений на рынке для охвата как можно большего числа читателей.

⁸ Воображаемый критик Готорна называет «Дочь Рапачини» недавно переведенным на английский сочинением малоизвестного французского писателя л'Обезэна (*Aubépine* — французское название боярышника, как переводится фамилия американского автора. — *Примеч. пер.*). Хотя он решил опустить это вступление, когда впервые включил «Дочь Рапачини» в издание «Мхов старой усадьбы» 1846 г. (вероятно, потому, что беспокоился, как бы мимолетное упоминание его друга Джона О'Салливэна по политическим соображениям не помешало его назначению на должность), тот факт, что он вернул его в издание «Мхов» 1854 г., указывает на то значение, которое Готорн придавал тем «рамкам», куда он заключал (или хотел заключить) практически все свои ранние художественные произведения.

димому, занимает невыгодное положение» где-то между этими двумя крайностями: «Творчество мосье де л'Обепэна если и не слишком изысканно, то, во всяком случае, слишком далеко от реальности, туманно и бестелесно, чтобы прийтись по вкусу последней, и в то же время слишком общедоступно, чтобы удовлетворить духовные и метафизические запросы первых». Мрачный вывод заключается в том, что такой неклассифицируемый писатель «неизбежно должен остаться без аудитории» [Готорн 1982, 2: 296–297].

В предисловии к «Дочери Рапачини» поднимаются те же вопросы восприятия, классификации, рыночной привлекательности и «имени», к которым Готорн постоянно возвращается в других вступительных текстах. В первом предложении объявляется, что имя рецензируемого писателя «неизвестно многим его соотечественникам», а в последнем⁹ абзаце выражается некоторая надежда сделать «все возможное, чтобы в благоприятном свете представить его американской публике» [Готорн 1982, 2: 296; 298]. Как предполагают эти строки, даже если делается вид, что смысл этого текста заключается в том, чтобы предварить «Дочь Рапачини» обзором творчества ее автора, то на самом деле в нем уделяется гораздо больше внимания не творчеству л'Обепэна, а тому положению, которое этот автор занимает в экономике производителей и потребителей литературы: он не столько о произведении Готорна, сколько о его шансах понравиться разным сегментам рынка, если использовать язык современных маркетологов. Однако на самом деле, когда Готорн опубликовал «Дочь Рапачини», проблема для него заключалась не просто в том, что это произведение оказалось в лакунах, разделяющих эти сегменты американского рынка литературы. Скорее, проблема заключалась в том, что этот рынок все еще был недостаточно четко сегментирован, чтобы писатель мог предсказать его реакцию, если начинал творить вне пределов определенных, в высшей степени конвенциональных категорий (то есть категорий, которыми ограничивается такой текст, как «Фэншо»).

⁹ Предпоследнем в русском переводе. — *Примеч. пер.*

Предисловие к «Дому о семи фронтонах», написанное в 1851 году, вновь отражает обеспокоенность Готорна по поводу этих проблем. К тому времени Готорн уже более десяти лет пытался преодолеть неопределенность представлений о своей публике, в результате чего та осторожность, с которой в этом предисловии ведутся переговоры с публикой, может показаться параноидальной. Если Гоголь в предисловии к первому тому «Диканьки» решает обезоружить потенциально неблагодарных или невежественных читателей, обращая к ним от лица немного комичного и дружелюбного деревенского жителя, то Готорн обращается к своей публике так, как если бы он находился в зале суда, выступая как адвокат самого себя, защищая авторские прерогативы от того, что воспринимается им как более или менее враждебно настроенная читательская публика. Здесь мало что напоминает об игривости текста Гоголя, хотя Готорн защищает то, что ему представляется правом автора романа романтического (*romance*) — в отличие от автора романа реалистического (*novel*) «на известную свободу» [Готорн 2015: 5] при создании своих произведений. Готовя к публикации свою первую книгу, написанную после «Алой буквы», и наконец-то получив широкое признание, в предисловии к «Дому о семи фронтонах» Готорн, тем не менее, проявляет еще большую осторожность по отношению к своим читателям, чем обычно.

На протяжении всего предисловия Готорн упоминает о себе только в третьем лице — как в знаменитой первой строке: «Когда писатель именуется свое творение романтическим романом, он тем самым дает понять, что сохраняет за собой право на известную свободу в подборе материала и описании событий, на которую не решился бы притязать, если бы задумал сочинять реалистический роман». «Его мастерство в том и состоит, — продолжает он, — чтобы пользоваться вышеизложенными принципами [жанра романа (*romance*)] с умом и осторожностью... Впрочем, даже если он щедро добрит свой рассказ пряностями воображения, его не обвинят в литературном преступлении» [Готорн 2015: 5–6]. Стремление к точному соблюдению законности, продуманные уступки и самоконтроль представлены здесь в изобилии;

автор до такой степени опасается попасть в ловушку, что, кажется, готов перепроверять свои заявления еще до того, как они сделаны. Он клянется «неукоснительно» следовать правилам, и «пусть его не распекают за то, что он проложил улицу на ничейной земле, присвоил бесхозные уголья» [Готорн 2015, 2: 6; 7]. Предисловие выглядит как договор в самом буквальном смысле, определяя права автора как создателя романа (*romance*) [Millington 1992: 106].

Этот язык, употребляемый юристами в области защиты собственности, не только отражает беспокойство Готорна относительно того, как будет принято его сочинение, но и утверждает реальность жизни общества, в которой практически все взаимодействия все больше и больше понимались в духе рыночных отношений. В самом деле, все предисловия Готорна могут быть интерпретированы как признание того, что отношения между писателями и читателями ни в коем случае не являются исключением из этой тенденции. Это становится особенно ясным по тому, как предисловия концентрируются на американской печатной промышленности последних десятилетий первой половины века: так, представляя «Снеговичку» и «Дважды рассказанные истории», Готорн уделяет меньше внимания характеру рассказов, вошедших в каждый из этих томов, чем распространению тиража и тому, как они будут приняты, слегка останавливаясь на истории их публикации. Точно так же в предисловии к «Дважды рассказанным историям» Готорн пишет, что эти истории «публиковались в журналах и ежегодниках на протяжении десятидвенадцати лет». Если несколько рассказов, возможно, «широко разошлись благодаря тиражам газет, в которых они печатались», то почти все, полагает он, были полностью проигнорированы «великим количеством читающей публики» (9: 3–4).

Предисловие к «Дважды рассказанным историям» представляет сочинение Готорна не с авторской точки зрения, но с точки зрения издателя и читающей публики: «От скромного тиража “избавились” (по весьма красноречивому выражению издателя) в приемлемые сроки, при этом не принеся писателю или его детищу более широкой известности». Более того, «через промежу-

ток в три или четыре года был опубликован второй том [то есть издание 1842 года], встретивший во многом похожий благожелательный, но спокойный прием со стороны крайне узкого круга читателей». (Об этом приеме, скорее всего, действительно можно было говорить применительно к узкому кругу читателей, поскольку, как отмечает Готорн, объясняя провинциальные традиции публикации в первой трети столетия, «эти два тома преимущественно распространялись в пределах Новой Англии» (9: 4)). Сходным образом, вступление к «Снеговичке» уделяет значительное внимание обстоятельствам, при которых содержание сборника оказалось представленным публике. Без помощи друга Готорна Хорейшо Бриджа (которому посвящается сборник), заявляет автор, «ни один издатель в Америке... не был бы достаточно хорошего мнения о моих забытых и никогда не привлекавших к себе внимания рассказах, чтобы рискнуть вложить деньги в их печать и нужную для нее бумагу; и я говорю об этом отнюдь не для того, чтобы бросить тень на respectable содружество книготорговцев» (11: 5).

Подобные отрывки позволяют представить сочинения писателя как товар, но, по всей видимости, не слишком ценный. Вероятно, рассматриваемые здесь рассказы стремятся обрести статус товаров — что, по меньшей мере, увеличивает возможность того, что они дойдут до читателей — и не могут достигнуть желаемого. Однако Готорн представляет истории и периодические издания, в которых они были опубликованы, не столько как товары, сколько как мусор. В предисловии к «Дважды рассказанным историям» автор допускает, что написал свыше «сорока очерков или около того, вошедших в эти тома», но он утверждает, что теперь лишь немногие из оставшихся историй, те, которым «удалось пройти через печатный станок» (т. е. тем, которые он не сжег), можно отыскать только «на замызганных страницах журналов пятнадцати- или двадцатилетней давности или в потертых сафьяновых переплетах обветшалых подарочных изданий» (11: 3–4). Таким образом, книга открывается своеобразной антиэлегией ряду произведений, которые существовали только в одновременно изолирующей их и эфемерной форме: «потертые,

замызганные» журнальные страницы, дошедшие только до горстки читателей, страницы, не обладающие ни непосредственной актуальностью, ни живой интересностью новых рассказов, ни солидной, долговечной материальностью книг в переплетах. Здесь, как и в гоголевских упоминаниях о том, что печатные страницы используются, чтобы заворачивать в них рыбу или выстилать ими противни для пирогов, нам предлагают увидеть саму материальность текстов и, следовательно, их способность приходить в упадок, свидетельствующую об их незначительности.

Сходным образом во вступлении к «Снеговичке» автор пишет, что некоторые из включенных в сборник набросков «годами [оставались] в рукописи», прежде чем, «наконец, [просочились] в ежегодники или журналы, и с тех пор скрываются в них». Он обещает, что «публике не стоит бояться», как бы он снова не навязал им «что-то еще из тех траченных плесенью и мышами страниц старых журналов, магическими усилиями дружественных моих издателей превращенных в новую книгу» (он уже давал такое обещание в «Старой усадьбе» и вскоре нарушил его). Готорн предлагает предать его остальные работы забвению: пусть они покоятся «позабытые [им самим] в каком-нибудь очень темном и пыльном укромном месте, где их не сможет раскопать ни один исследователь» (10: 5–6). Как и в предисловии к «Дважды рассказанным историям», здесь Готорн также представляет журналы, в которых впервые были напечатаны его сочинения, не как средство, позволяющее им дойти до публики, но как недоступное потайное место, склад для хранения забытых вещей, которые, вероятно, будут оставаться там до тех пор, пока не обратятся в прах.

Только «магические усилия дружественных издателей» могут превратить то, что кажется мусором, в книгу, т. е. в живое произведение искусства. Публикация в рассказах Готорна и в самом деле порой воспринимается как почти в буквальном смысле преодоление границы между жизнью и смертью, именно потому, что для Готорна (как и для Гоголя) писатель обретает жизнь, становится реальностью только в глазах публики. В «Дьяволе в рукописи» (впервые напечатанном в «New-England Magazine» в 1835 году) не публикующий свои сочинения писатель Оберон

фактически мертв, до такой степени он не в состоянии оказывать хоть какое-то влияние на мир. Подобно художникам в бесчисленном множестве других произведений Готорна, этот писатель определяется своей оторванностью, неспособностью реагировать поступками на влияние, оказываемое на него обществом, в котором ему приходится существовать. Оберон утверждает, что его повести «заставили [его] сойти с торного пути, по которому идет мир, и привели [его] к странного вида одиночеству — одиночеству среди людей, — когда никому нет дела до того [что он делает], никто не думает и не чувствует [так, как он]» (11: 172)¹⁰.

История Оберона возвышается до мучительных раздумий о судьбе писателя в условиях хаоса, царящего в издательской индустрии, которая только начинает приобретать конкретные очертания. Предложив свои повести «чуть ли не семнадцать книготорговцам», Оберон сетует:

...вы были бы поражены, прочитав то, что они прислали в ответ... Один издает только школьные учебники; другой уже рассматривает пять других романов... третий господин решил удалиться от дел, как я искренне полагаю, чтобы не издавать мою книгу. Впрочем, некоторые не стали категорически отказываться от посреднических услуг, когда я предложил оплатить им вперед половину стоимости издания и выписать гарантию на остальное, не считая больших процентов для них независимо от того, будет книга продаваться или нет. Еще один порекомендовал организовать издание по подписке. ...Короче говоря, из всех семнадцати книготорговцев только один соизволил хотя бы прочитать мои повести; и он — будучи, как я понимаю, дилетантом в литературе — имел нахальство раскритиковать их, предлагая внести в них то, что он называет значительными улучшениями (11: 172–173).

Повествователь, друг и собеседник Оберона, называет издателей «презренными мошенниками», желающими «жить за счет

¹⁰ О взгляде Готорна на художника как человека, с неизбежностью изолированного от общества, см. [Bell 1962: ix–x; chaps. 4, 6].

литературы, но ничем не рисковать ради нее» (11: 172–173). Таким образом, «Дьявол в рукописи» предлагает краткое описание препятствий, стоявших на пути американских авторов в 1830-е годы: необходимость для писателя брать на себя непропорционально высокие финансовые риски, сохранение в издательской практике таких устаревших форм, как издание по подписке, а также усиливающееся стремление издателей вмешиваться в творческий процесс¹¹.

Оберон обвиняет в своих страданиях сами истории («это все из-за повестей», — неоднократно повторяет он) — и такая точка зрения подчеркивает его полное отчуждение от собственных трудов. Однако на самом деле автора губит то, что его повести остались *неопубликованными*: Оберон заявляет: общение с издателями «заставило меня до такой степени разочароваться в повестях, что мне претит одна мысль о них, и я действительно испытываю приступы дурноты, стоит мне только увидеть их лежащими на столе» (11: 173). Здесь, как и в предисловии к «Дважды рассказанным историям», «магические усилия дружественных издателей» являются неотъемлемой составляющей самого произведения искусства, поскольку именно это «магическое искусство» сводит вместе читателя и писателя, тем самым превращая текст в живое явление. И здесь, как и в предисловии к «Снеговичке», причиной страданий писателя, вопреки утверждениям некоторых¹², становится не только превращение его работы в товар; скорее, дело в отсутствии спроса на его творения. Если сочинения писателя остаются неопубликованными — если они не превращаются благополучно в товар, — он оказывается отчужденным от результатов собственных трудов.

¹¹ Чарват рисует яркую картину этого периода, когда «отношения между владельцами магазинов, печатниками, издателями и мелкими оптовиками были исключительно запутанными... Валюта и кредитование были настолько неустойчивыми, что сам процесс платежа и его получения был сложным. В результате система распространения была столь сложной, что издатели путались в ней не меньше, чем историк, который пытается разобраться в дошедших до нас записях и переписке» [Charvat 1993: 45].

¹² См., например, [Kramer 1992: 167].

Автор отвергнутых работ, которым не суждено когда-либо найти своих читателей, Оберон жалуется, что его «драгоценная волшебная монета превращается в бесполезный шлак». Неудача с публикацией своих сочинений оставляет писателя не только в крайнем одиночестве, она обесценивает (задним числом) сам процесс творчества, превращая искусство в «шлак». Оберон надеялся, что каждая «испещренная каракулями страница» станет отражением его личного вдохновенного опыта: «Но какой сонм воспоминаний обрушивается на меня, когда я листаю эти страницы! Эта сцена пришла мне в голову, когда я шел по дороге, бегущей через холмы... Я весь превратился в душу и чувствовал, будто смогу подняться на небеса... На этой исписанной каракулями странице описываются призраки, которых я призвал к изголовью своей кровати в полночный час...» Однако, будучи отвергнутым, его труд «представляет собой всего лишь выцветшую поверхность, на которой трудно что-либо различить. Мне снилось, что я красноречив, поэтичен, полон юмора — и вот, пожалуйста! все это чепуха, теперь я проснулся». Готорн беспокоится, что писатель, который не сумел благополучно договориться о коммерциализации своих сочинений в печатной культуре, будет отчужден не только от своей публики, но также и от своего творчества (11: 172, 174–175).

То, что пишет Оберон, противоположно процессу общения; это «[отдаляет его] от других, замыкая в себе» [Kramer 1992: 169]. Подобно готорновскому вымышленному автору «Обепэну» в предисловии к «Дочери Рапачини», Оберон просто «остался без аудитории» [Готорн 1982, 2: 297]. Вспомним здесь разные предисловия, в которых Готорн говорит об одиночестве писателя. Даже тогда, когда он настаивает на том, что его сочинения — это «не беседа одинокого человека с собственным разумом и сердцем», но «попытки... начать общение с миром», эти попытки поражают нас как удивительно бесперспективные. В предисловиях изображается безвестный писатель, просматривающий все попадающиеся ему под руку публикации, ища в них указания на то, что его рассказы дошли хотя бы до одного читателя: «временами... когда [писателю] казалось, что они совершенно забыты,

абзац или статья, написанная отечественным или иностранным критиком, вознаграждала его авторские инстинкты неожиданной похвалой» (9: 6). Упомянув в 1851 году о сочинениях, которые он напечатал в периодических изданиях в течение предшествующих двух десятков лет, Готорн утверждает, что у него «нет никаких оснований предполагать, что при первой публикации [эти рассказы] постигла счастливая или злая участь быть прочитанными хоть кем-нибудь». Напротив, «подавляющее большинство читающей публики, вероятно, полностью проигнорировало эту книгу» (9: 3–4) — точно так же, как потенциальные читатели Оберона.

В своем одиночестве Оберон напоминает Уэйкфилда, заглавного персонажа еще одного рассказа 1825 года, также напечатанного анонимно в «New-England Magazine». В первом же предложении «Уэйкфилда» сообщается, что автор позаимствовал идею для этого рассказа «в каком-то старом журнале или в газете» [Готорн 1982, 2: 69]: эта история из городской жизни разворачивается непосредственно в контексте печатной культуры, в обществе, где бесконечное количество историй распространяется на бумаге, следуя друг за другом и сменяя друг друга с такой скоростью, что кажутся чуть ли не взаимозаменяемыми. Уэйкфилд — еще одна фигура художника в творчестве Готорна, если говорить точнее, то это образ автора в печатной культуре. В этом рассказе, как и в других текстах Готорна, культурные и экономические трансформации, которые вынуждают писателя бороться за то, чтобы дойти до ускользающей публики, это те самые силы, которые преобразовывают американское общество в целом.

Как в рассказе Эдгара Аллана По «Человек толпы» (о безымянном, бесприютном и довольно злобном старике, который не может жить вне городской толпы), «Уэйкфилд» посвящен городской теме, изображая Лондон — город, который для американцев XIX века олицетворял квинтэссенцию столичной жизни, в особенности — ее темной стороны. Однако в рассказе Готорна явно отражается урбанизация его родной страны: в период между 1820 и 1860 годами — то есть в те десятилетия, в течение которых были написаны и опубликованы все художественные

произведения Готорна — города в Соединенных Штатах росли быстрее, чем когда-либо за всю их историю¹³. Те же исторические перемены, которые создали большие города, породили и американского массового читателя. Эти города представляли собой места, где множество людей жили бок о бок, ничего не зная друг о друге и не имея связей друг с другом; это явление получило название «мира незнакомцев» [Lofland 1973: chap. 1]. Многие люди столкнулись с повседневным опытом безымянности, как собственной, так и чужой. Все больше опасаясь обмана и мошенничества (как многократно предупреждали книги советов, в общении с «лицами, которых ранее вы никогда не встречали», следовало проявлять осторожность [Halttunen 1982: 8]), горожане стремились познакомиться друг с другом или хотя бы узнать друг о друге столько, чтобы и в отсутствие традиционных источников подобной информации (семейные узы, история прямого экономического обмена и т. д.) можно было сделать необходимые умозаключения.

Готорн представляет Уэйкфилда как ничем не примечательно-го обитателя делового и эгоистичного Лондона, песчинку среди того, что в рассказе описывается как «толпа», «шумный поток», «бесчисленные шаги», «огромный мир» [Готорн 1982, 2: 72]. На самом деле, Уэйкфилд до такой степени непримечателен, что писатель, который пожелает поведать о нем, должен напрячь зрение, чтобы проследить, как его герой идет «вдоль улицы, пока он еще не утратил самостоятельного бытия и не растворился в шумном потоке лондонской жизни» (Там же). Однако решение «раствориться в шумном потоке лондонской жизни» принимает сам Уэйкфилд. Без понятной причины или объяснений он оставляет свой дом и жену и тайно перебирается на «соседнюю с его домом улицу», где живет почти двадцать лет, «не показываясь на глаза ни жене, ни друзьям» (69). «В течение этого времени, — как

¹³ В течение четырех десятилетий перед Гражданской войной доля американцев, проживающих в городах, увеличилась на 797 %, а число городов с населением свыше 10 000 человек и более увеличилось более чем в восемь раз [Halttunen 1982: 12–13, 18–19; 35].

узнает автор из газетной статьи, — он каждый день взирал на свой дом и очень часто видел покинутую миссис Уэйкфилд» (которая, возможно не ведая о том, тоже видела своего супруга). Однажды Уэйкфилд возвращается так же необъяснимо, как ушел, и на этом рассказ завершается [Готорн 1982, 2: 72].

Пока неузнанный Уэйкфилд ходит по тем же улицам, где он жил и прежде, он сначала тщеславно воображает, что «дюжина каких-то досужих людей следила за ним и доложила обо всем его жене»; ему чудится, что голоса на оживленных городских улицах «[окликают его] по имени». Он тешится мыслью о том, «что среди тысяч живых существ она [его жена] сразу остановит свой взор на нем». Но он не принял в расчет своей полной неизвестности: «Бедный Уэйкфилд! Ты очень плохо представляешь себе свое собственное ничтожество в этом огромном мире. Ни один смертный, за исключением меня, не следил за тобой». Точно так же, как образ писателя в других текстах Готорна, образ Уэйкфилда-горожанина, которому «удалось — или, вернее, ему пришлось — порвать со всем окружающим миром, исчезнуть, покинуть свое место (и связанные с ним преимущества) среди живых, хоть он и не был допущен к мертвым». В результате, продолжает повествователь,

жизнь отшельника никак не идет в сравнение с его жизнью. Он, как и прежде, был окружен городской сутолокой, но толпа проходила мимо, не замечая его. Он был, выражаясь фигурально, по-прежнему рядом с женой и со своим очагом, но уже никогда не ощущал более никакого тепла — ни от огня, ни от любви. Глубокое своеобразие судьбы Уэйкфилда заключалось в том, что он сохранил отпущенную ему долю человеческих привязанностей и интересов, будучи сам лишен возможности воздействовать на них [Готорн 1982, 2: 72, 74, 77] (курсив мой. — Э. Л.).

Есть мнение, что Готорн почти полностью отрицает то, что Уэйкфилд — художник; мы догадываемся, что именно поэтому его странный уход от жены кажется особенно странным. Это, доверительно сообщает нам Готорн, поступок, который можно

было бы ожидать скорее от человека, отличавшегося «лихорадочным кипением мысли» и «эксцентрическими поступками» [Bell 1962: 178]. На самом же деле, в рассказе неоднократно предполагается параллель между Уэйкфилдом и художником. Его замысел не один раз называется *project* («план», «намерение»), за реализацию которого он принимается с «судорожной поспешностью», напоминающей энтузиазм творца. Его творческая натура остается незамеченной знакомыми, считающими, что он «наверняка не совершит сегодня ничего такого, о чем будут говорить завтра», что он — последний, от кого можно ожидать «эксцентрических поступков» [Готорн 1982, 2: 71]. Однако Уэйкфилд оказывается способным именно на такие поступки, «поразительным» (69) человеком «необычной судьбы», «сумасшедшим» парией (как он себя именуется), глаза которого «обращены внутрь себя» (76, 77, 78). Подобно другим образам художников у Готорна, Уэйкфилд, «если судить по его отношению к ближним и к целям человеческого существования... и впрямь был безумен» (77). Понятно, что его образ напоминает стереотип романтического художника.

Если говорить точнее, то судьба Уэйкфилда — это судьба писателя, который каким-то образом должен установить дружеские отношения с далекой и таинственной публикой: обладая только не удовлетворяющей его и парадоксально *далекой близостью* со своим читателем, живя в мире, где не получил признания, сохраняя «отпущенную ему долю человеческих привязанностей и интересов», но «будучи сам лишен возможности воздействовать на них» и, в лучшем случае, лишь «фигурально» близким с теми, с кем он общается. Подобно Марселю Прусту, пишущему о социальных тонкостях жизни высшего общества, затворившись в своей комнате со стенами, обитыми пробкой, Уэйкфилд живет и в мире, и вне его. Знакомые видят его, но не узнают, он *безвестен* — как писатель, чьи сочинения могут читать, но никогда не связывают их с ним и никогда не понимают достаточно хорошо для того, чтобы он стал по-настоящему узнаваемым или «известным» своим читателям. Подобно Оберону в «Дьяволе в рукописи», преподобному Хуперу в «Черной вуали священника» («доброму

и любящему, но в то же время никем не любимому», «отчужденному от людей») или искусному художнику в «Пророческих портретах» (который «стоял в стороне от обычных представителей рода человеческого»), Уэйкфилд «сохранил отпущенную ему долю человеческих привязанностей и интересов, будучи сам лишен возможности воздействовать на них» [Готорн 1982, 2: 104, 142, 77]. Автор также страдает от отсутствия возможности обратного «воздействия».

Решение Уэйкфилда отрешиться от «человеческих привязанностей и интересов», утверждает повествователь, можно объяснить лишь «непомерно раздутым тщеславием». На первых порах он хочет всего лишь посмотреть, как его отсутствие будет воспринято женой и тем «небольшим кружком людей, в центре которого он находился». Затем, решив, что «миссис Уэйкфилд... недостаточно поражена его уходом», он становится еще более упрямым из-за «раздражительности», вызванной чувством нанесенной ему обиды. Опять-таки, мы видим у Уэйкфилда черты «неоцененного» писателя: он заиклен на реакции своей публики (жены), чувствителен к невниманию и пренебрежению, убежден в том, что его не оценили по достоинству и не поняли до конца. Годами Уэйкфилд «неотступно бродит вокруг своего дома, ни разу не переступив его порога, и при этом он по-прежнему верен своей жене, питая к ней самую горячую любовь, на какую он только способен, в то время как ее любовь к нему постепенно все больше остывает» [Готорн 1982, 2: 73–76]. Он — безвестный автор, упрямо «продолжающий быть верным» публике, которая не хочет замечать его существования.

Только один фрагмент в «Уэйкфилде» предполагает возможность близких отношений между писателем и публикой. Когда Уэйкфилд и его жена «поравнялись» на улице, они увидели друг друга, но их глаза так и не встретились. Между тем был момент, когда «в движении на улице происходит мгновенная задержка, которая их сталкивает. Их руки соприкасаются. Под напором толпы ее грудь упирается ему в плечо; они стоят теперь лицом к лицу, смотря друг другу в глаза» [Готорн 1982, 2: 76]. Между Уэйкфилдом и его женой, как между писателем и его читателем,

возникает тесная, даже эротическая близость, но только на мгновение. Это описание их эфемерного контакта (мы видим, что его жена — его публика — грудью «упирается ему в плечо») перекликается с современными ему описаниями опасно соблазнительного опыта чтения: как в 1851 году отметил один книжный обозреватель, «игры воображения всегда будут находить сердца, готовые преисполниться сочувствием». Цит. по: [Ваун 1984: 175].

Однако близость между Уэйкфилдом и его женой быстро исчезает — «толпа расходится, увлекая их за собой в разные стороны». Более того, ее воздействие на них тоже кратко: жена Уэйкфилда вновь переходит «к своему размеренному шагу», встреча оказала на нее воздействие, достаточное лишь для того, чтобы «с недоумением окидывать взглядом улицу». Когда контакт исчезает, Уэйкфилд остается для своей жены неизвестным, точно так же как писатель остается неизвестным для своей публики. Провожаемый взглядами «поглощенных своими делами себялюбивых лондонцев», Уэйкфилд «спешит к своей квартире, запирает за собой дверь» [Готорн 1982, 2: 76]. Подобно автору, представшему перед взорами публики, но так и не получившему ее подлинного признания, Уэйкфилд вновь замыкается в одиночестве. Таким образом, «Уэйкфилд» может быть истолкован как обвинительный акт в отношении условий, которые определяют не только жизнь горожан в целом, но и отношения между писателями и читателями, ограничивая их возможности подлинного общения.

В другом месте, однако, Готорн предполагает, что в тех случаях, когда речь идет о писателе, современные условия не обязательно ведут к большему отчуждению, чем ограничивающие тесные узы, характерные для прежнего образа жизни. «Таможня», представляющая собой, вероятно, наиболее последовательное (пусть и уклончивое) рассуждение Готорна по поводу его отношений с читателями, изображает писателя и «хватающим публику за пуговицу», и «отдающим на произвол стихий исписанные им листки» [Готорн 1982, 1: 40], и это два взаимоисключающих образа того, что делает автор. Такое соположение на пространстве всего нескольких строк подчеркивает тот факт, что литературные высказывания не являются ни явно публичными, ни явно част-

ными¹⁴. Оно также подает нам сигнал о том, что для Готорна главным в этом тексте являются его взаимоотношения с публикой, особенно учитывая его откровенное нежелание говорить о себе и своих делах, даже «сидя у камелька в тесном кругу друзей». Фактически, некоторые фрагменты «Таможни» позволяют предположить, что Готорн желает сказать в напечатанном тексте то, чего не скажет тем, кого знает лучше всего, словно анонимность в печатной культуре может выстроить сугубо доверительные отношения между писателем и читателем. Он отмечает, что, отдавая «на произвол стихий исписанные им листки», писатель в конечном счете может надеяться, что он обратится «не к тем многочисленным читателям, которые тут же отложат книгу в сторону или вовсе не возьмут ее в руки, а к тем немногим, которые поймут ее лучше, нежели большинство его приятелей по начальной школе или по школе жизни» [Готорн 1982, 1: 40].

В подобных строках в «Таможне» выражается определенная надежда на то, что сама безличность и «публичность» печатного слова может привести к установлению общения и, следовательно, того типа конфиденциальности, которая невозможна у домашнего камелька. В печатной культуре авторы и читатели всегда одиноки, «один — в момент, когда сочиняет, другие — в процессе чтения. Автор обращается к своему читателю, представляя его только абстрактно; читатель знает своего автора только через посредство написанных им слов» [Kramer 1992: 182–183]. Однако само это их одиночество открывает возможность для парадоксальной версии близости, возможности, которая, быть может, неявно ощущается в отношениях между авторами и их далекими читателями от самого возникновения печатной культуры. Обратите внимание на то, что Готорн словно повторяет ощущение, выраженное Мишелем де Монтенем в XVI столетии: «...многие вещи, которые я не захотел бы сказать ни одному человеку, я со-

¹⁴ По поводу «Таможни» Крамер пишет: «хватание за пуговицу представляет собой утрированную форму физической близости собеседника, [в то время как] написанная [или, возможно, точнее сказать, напечатанная?] страница, отданная на произвол стихий, обозначает непреодолимую дистанцию между автором и читателем» [Kramer 1992: 182–183].

общаю всему честному народу и за всеми моими самыми сокровенными тайнами и мыслями даже своих ближайших друзей отсылаю в книжную лавку» [Монтень 1960: 252].

В «Таможне» собственный камелек Готорна — город Сейлем, который он неоднократно упоминает как «мой родной город» — не дает никакой надежды на контакт с какой бы то ни было публикой. Описание, данное им своему сонному родному городу, напоминает, что описание городской анонимности в «Уэйкфилде» вовсе не означает, что автор тосковал по более традиционному образу жизни. Сейлем — противоположность современному «миру незнакомцев»; узы, которые связывают его обитателей, это именно такие узы, которые разрываются столичным городом и печатной культурой. Здесь семья Готорна «издавна пустила в эту почву глубокие корни» [Готорн 1982, 1: 44], его «привязанность» тем сильнее, что здесь находятся могилы его предков, а «длительная связь» семьи с местом превращается в «средство» [Готорн 1982, 1: 44, 46]. Он навсегда привязан к этому городу, и «тут дело не в любви, а в инстинкте»: «Неважно, что город не радует его душу». В своих демонстративно лишенных энтузиазма воспоминаниях о родном городе («пыли и грязи», «плоском ландшафте и плоских чувствах», «ледящем восточном ветре и еще более ледящей атмосфере общественной жизни» [Готорн 1982, 1: 46]) Готорн ясно дает понять, что, несмотря на трезвую оценку дистанции и анонимности, характерных для отношений в современном обществе (в том числе и отношений между авторами и читателями), он испытывает легкую ностальгию по поводу ограничений, накладывавшихся «родными местами». Отдавая свою книгу «на произвол стихий», писатель может хотя бы надеяться, что когда-нибудь, где-нибудь его работа найдет своих читателей и установит с ними узы более важные, даже если они будут менее прямыми и гораздо менее прочными, чем те, которые возможно установить в «еще более ледящей атмосфере общественной жизни» его родного города.

Однако эта надежда скоро исчезает. В «Таможне» Готорн быстро признает, что «даже когда говоришь от третьего лица» — то есть через печать — все же «вряд ли стоит говорить все». Автор

«Таможни» по-прежнему чувствует себя обязанным осудить тех писателей, которые «позволяют себе» откровенные признания, ставшие возможными при том самораскрытии, которое сделала возможным печатная культура, обращаясь к своей далекой и неизвестной публике с «такими откровенными признаниями, которые пристойно делать лишь одному-единственному, родственному по духу и сердцу существу» [Готорн 1982, 1: 40]. Аналогичным образом, в «Старой усадьбе» Готорн выражает свое беспокойство по поводу того, что «почтенный читатель» станет «осуждать бедного автора за эгоизм, если тот посвятит столько страниц болтовне» о собственной жизни. Никогда, утверждает Готорн, он не станет «одним из тех исключительно гостеприимных людей, которые угощают своим тщательно обжаренным сердцем с мозговым паштетом в качестве лакомого кусочка для их возлюбленной публики» (10: 32; 33).

Как предполагают подобные высказывания, «неуместность» демонстрации «обнаженной мысли» перед лицом мира» (как он выразился в очерке «Миссис Хатчинсон») владела Готорном постоянно, и он неоднократно выражал сомнения по поводу уместности самовыражения автора в произведении. Наиболее известным в этом отношении является начало «Таможни», открывающейся осторожным исследованием того, что называется «автобиографическим зудом», и обещанием не приподнимать «завесы над нашим сокровенным “я”» [Готорн 1982, 1: 40–41]. Вновь сообщив публике несколько подробностей о своей частной жизни, автор посвящает вступительные абзацы своего очерка собственной защите от ожидаемых обвинений в неуместности своих действий на страницах произведения. Его защита частично основывается на литературных и жанровых традициях. Он заявляет, что автобиографический очерк обладает определенным «правом [на существование], всегда признаваемым литературой», поскольку оно позволяет привести «доказательства истинности» повествования, которое следует за ним (т. е. «Алой буквы»). Таким образом, он утверждает, что алая буква «А» позволяет ему, «не нарушая законов литературного приличия, предложить публике этот очерк» [Готорн 1982, 1: 40–41; 59]. Защищая такой

подход к обращению с историческими материалами, он прибегает к тому же юридическому тону: «читателям... следует все время помнить, что главные факты... подтверждены и заверены рукописью мистера Пью... Не нужно, однако, думать, будто... я ограничивался тем, что содержалось в десятке листков, исписанных моим предшественником... Я настаиваю лишь на одном — на достоверности общих контуров» [Готорн 1982, 1: 63–64].

Используя взвешенные юридические обороты, подобные тем, какие будут в дальнейшем встречаться в предисловии к «Дому о семи фронтонах», в «Таможне» Готорн утверждает, что он определяет условия, при которых автору может быть уместно написать о себе: «ему простительно вообразить, что он беседует с другом, не самым близким, но внимательным и чутким... Мне думается, что только в такой степени и в таких пределах писатель может быть автобиографичным, не нарушая при этом ни интересов читателя, ни своих собственных» [Готорн 1982, 1: 40–41]. В написанном в 1851 году предисловии к «Снеговичке» Готорн также представляет, что его («необоснованно») обвинили в том, что его вступления обнаруживают в нем человека «эгоистичного, нескромного и даже дерзкого», и отвечает на это обвинение. В комически точно воспроизводимых оборотах, характерных для зала суда, Готорн пишет: «я не вполне убежден в справедливости данного обвинительного приговора», поскольку сама публика своим интересом к «сим вышеупомянутым Введениям» «отрицает идею допущенной автором неоправданной вольности» (11: 3).

Готорн явно лукавит, предвкушая неудовольствие публики, особенно в «Таможне». Прежде всего, его первое и наиболее важное «автобиографическое» обращение к читателям («Старая усадьба») встретило очень теплый прием и уж точно не вызвало никаких нареканий по поводу его неуместности со стороны автора. Возможно, Готорн искренне не хотел, чтобы его воспринимали как неподобающим образом навязывающего себя читающей публике, но и при самом неблагоприятном раскладе риск того, что публика будет возражать против даже самых доверительных излияний автора, был минимальным. Во-вторых, «Таможня» представляет собой не столько личные воспоминания, сколько завуа-

лированный политический очерк, в котором легко распознать акт партизанской мести вигам, которые в 1848 году сместили Готорна (ставленника демократов) с должности, которую он занимал в таможенном ведомстве¹⁵. И наконец, на самом деле в «Таможне» почти ничего не сообщается о личной жизни Готорна.

Так почему же тогда Готорн начинает свой очерк с ненужных выступлений в защиту самого себя? Эти фрагменты частных самооправданий обретают больший смысл, если читать их как комментарий по поводу отношений между писателями и читателями в печатной культуре. Как отмечалось выше, противопоставление «хватания за пуговицу» и бросания рукописи «на произвол стихий» подчеркивает тот факт, что литература не является ни полностью публичной, ни полностью частной сферой. Похоже, что большая часть «Таможни» была написана с учетом этого обстоятельства, позиционируясь как текст, который довольно осторожно балансирует на грани, разделяющей сферы публичного и частного. Одним из признаков этого балансирования является то, что воспринимается как намеренное смешение, после определенного момента, письменного слова с устным. Сначала привлекая внимание своих далеких читателей к существованию печатной «книги», физического объекта («тома»), писатель затем затушевывает этот факт и представляет то, что им написано, как эквивалент устной речи.

Как совершенно ясно видно по другим текстам Готорна, отношения между писателем и читателем вовсе не являются отношениями, формирующимися в разговоре, при непосредственном контакте. Скорее, они полностью опосредованы бумагой, печатью и расстоянием (не говоря о сложном экономическом процессе издания и распространения книг) [Kramer 1992: 183]. Однако остальная часть «Таможни» затушевывает эти реалии, чтобы изобразить читателей как «приятелей» писателя и тем самым

¹⁵ Готорн получил должность в сейлемской таможне, должность, в которой он отчаянно нуждался, чтобы свести концы с концами, благодаря своим политическим связям с местной Демократической партией. Он потерял работу, когда демократы уступили власть вигам.

избавиться от необходимости определять, что такое читающая публика: поскольку «мысль съезживается, в язык примерзает к гортани, если у говорящего нет ощущения связи со слушателями, ему простительно вообразить, что он беседует с другом, не самым близким, но внимательным и чутким» [Готорн 1982, 1: 40]. Тщательно избегая упоминаний о бумаге и печати, расстоянии и анонимности, которые определяют отношения автора с его настоящими читателями, Готорн представляет отношения «автор — читатель» как общение двух физически присутствующих собеседников. В «Старой усадьбе» он также предпочитает представить «ограниченное число читателей» как «круг друзей», прямо отрицая, что у него есть то, что «могло бы быть названо публикой» (10: 34); а во вступлении к «Дважды рассказанным историям» он скептически вопрошает, может ли «Автор... рассматривать себя как обращающегося к Американской Публике или вообще хоть к какой-то Публике», поскольку он «писал просто для знакомых и незнакомых друзей» (9: 5). Наконец, в предисловии к «Снеговичке» Готорн предлагает беседовать так, «как друг беседует с другом», следя за тем, чтобы «публика и критики не подслушали ничего из того, что мы стараемся скрыть от них» (хотя, допускает он, «в [его] публику, возможно, начали затесываться чужие» (11: 3–4).

Впрочем, все эти попытки представить читателей не как далекую и анонимную публику, созданную печатной культурой, но как близко знакомый или, по крайней мере, узнаваемый «круг друзей», пропадают втуне. Как я доказывала выше, творчество Готорна часто указывает и даже подчеркивает, как ясно автор понимает реальное положение дел, связанных с написанием и публикацией произведений в Америке середины XIX века. В результате ссылки на «очень ограниченный круг дружески настроенных читателей», которым почти не грозит опасность быть подслушанными «публикой в широком понимании» (как он выражается в предисловии к «Снеговичке») (11: 3–4), поражают нас своим выраженным анахронизмом, пусть даже допущенным осознанно. Мы всегда чувствуем, что автор сознает, что в печатной культуре читатель и автор не могут быть друзьями,

не могут даже быть врагами; их взаимоотношения гораздо более далекие. Более того, было бы явной ошибкой считать, что читатели какого-то автора каким-то образом связаны друг с другом (как «круг друзей» или даже «отделенная от всего мира компания»): те, кто читают рассказы Готорна, знают друг о друге не больше, чем о самом авторе. По выражению Уолтера Онга, «читатели не образуют общность, воздействуя здесь и сейчас друг на друга и на рассказчика [то есть писателя] так, как это делают слушатели [Ong 1975: 10–12].

Складывается впечатление, что Готорн в «Таможне» признает именно это, вводя воображаемого читателя-друга только для того, чтобы вполне открыто признать, что эта фигура представляет собой в чистом виде прием, направленный на то, чтобы преодолеть его собственное оцепенение (поскольку «мысль съезживается, а язык примерзает к гортани, если у говорящего нет ощущения связи со слушателями». Это доходит до обезоруживающе прямого признания, что «приятель» — всего лишь инструмент, «родственный по духу» образ, придуманный только для того, чтобы помочь писателю преодолеть «природную сдержанность» [Готорн 1982, 1: 40].

Эта стратегия (попытка представить безликую публику как близкого друга) настолько очевидно является стратегией, что мы вполне могли бы ожидать от Готорна попыток применить и другие. И действительно, если «Таможня» открывается с попытки вообразить (и при этом всячески подчеркивая, что речь только о воображении) читателя как «внимательного и чуткого» друга, то единственные потенциальные читатели, действительно изображенные в романе — чиновники, сослуживцы Готорна, — запоминаются нам какими угодно, только не дружественными. По-видимому, они — типичные, заурядные американцы, *hommes moyens sensuels*, среди которых любой автор должен искать своих читателей, и они кажутся наихудшей публикой, какая только может быть у литературного произведения. Однако Готорн оценивает их именно как *читателей* (или, вероятно, как античитателей), останавливаясь на возможности того, что единственная публика, доступная американскому писателю, враждебна и глупа.

Никто из них, пишет Готорн, «не прочитал ни одной написанной мной страницы, а если бы даже и прочитал все до единой, то не стал бы ценить меня ни на грош дороже; ничто не изменилось бы, принадлежи эти неприбыльные страницы перу Бёрнса или Чосера» [Готорн 1982, 1: 58–59].

Даже самый лучший из этих людей отличается чертами, которые едва ли характеризуют его как идеального читателя, хотя они и представляются автором как достойные всяческого восхищения: «Он в высшей степени обладал качествами, необходимыми деловому человеку, то есть живым, острым, ясным умом, умением разбираться в самых запутанных вопросах и талантом все так устраивать, что трудности исчезали, словно по мановению волшебной палочки. ...все хитроумные тонкости дела, приводившие в отчаяние непосвященного, представляли перед ним как части отлично слаженного механизма» [Готорн 1982, 1: 56–57]. Худшие из них представлены вялыми, полуживыми, даже похожими на животных полным отсутствием «нравственных и духовных приправ». Как самые откровенно телесные персонажи Гоголя, погрязшие в плотной материальности их собственного существования, готорновские чиновники производят впечатление людей, лишенных каких-либо иных качеств, помимо чисто физических, и беспокоящихся исключительно о материальных вещах¹⁶. «Патриарх» таможи — «некое животное», а занимающий почти целый лист каталог того, чего ему недостает, перечисляет все те качества, которыми должен обладать читатель: «Он не блистал ни силой мысли, ни глубиной восприятия, ни неудобной чувствительностью — короче говоря, был наделен лишь обычными инстинктами... Я убедился, что у него нет ни ума, ни души, ни

¹⁶ В самом деле, занимающий целую страницу перечень кулинарных пристрастий одного старого бюрократа до такой степени напоминает манеру Гоголя, что кажется, будто он был позаимствован из «Старосветских помещиков»: «его рассказы о ростбифах возбуждали аппетит не хуже, чем пикули или устрицы... Внимая воспоминаниям инспектора о вкусах, которыми ему некогда случилось угоститься, вы словно вдыхали аромат свинины или индейки... Небо этого человека сохранило ощущения, испытанные лет семьдесят назад...» [Готорн 1982, 1: 52].

сердца...» Трудно вообразить худшую публику, чем та, которая состоит из подобных «абсолютных ничтожеств», «бессодержательных, пошлых, расплывчатых» [Готорн 1962, 1: 51–52]. Как читатели ветераны таможни производят впечатление таких же бескомпромиссных людей, как предки-пуритане, осуждение которых Готорн представляет в другом фрагменте: «Что он делает в жизни?»... «Строчит романы! Разве это занятие, разве это способ прославить Творца или послужить роду человеческому в отпущенные ему дни? Просто непостижимо! Почему бы этому выродку не стать уличным музыкантом — одно стоит другого!» [Готорн 1962, 1: 46]

«Таможня» — не единственный текст Готорна, в котором представлена воображаемая публика, по праву заслуживающая названия «равнодушных читателей». К таким текстам можно отнести, в частности, «Мастера красоты», «Отрывки из неоконченного произведения», «Дьявола в рукописи» (и это далеко не полный список). Очевидно, что Готорн придумывал себе публику гораздо более враждебную, более непоколебимо устойчивую к законам искусства и его радостям, чем могла бы быть любая реальная публика [Baum 1976: 63]. И все же такое изображение того, что я называю античитателем, было не столько подавляющим, сколько вдохновляющим: подобно другим писателям-мужчинам Американского Возрождения, Готорн мог, по крайней мере, в известной степени, превратить «потенциально враждебную или безразличную публику... в часть [своих] риторических стратегий». Для Готорна, как и для Торо, Мелвилла и Уитмена, «открытие *несовершенного читателя* как явный или неявный риторический прием» предоставляло полную свободу, такой риторический прием позволял им «обращаться к американской публике, не чувствуя себя зависимыми от американских читателей» — или, выражаясь более строго, не чувствуя себя обязанными подстраиваться под ограничивающие буржуазные представления многих настоящих американских читателей [Leverenz 1989: 15; 41, курсив мой. — Э. Л.].

Общеизвестно, что героями того, что сейчас называют Американским Возрождением, были те авторы, которые начали гораз-

до более четко различать сочинения, что пользовались успехом у «многих» (и поэтому приносили деньги), и теми, что предназначались только «некоторым»¹⁷. Взгляните на часто цитируемое осуждающее высказывание Готорна по поводу «бумагомарательниц», которые, как он жалуется, доминировали на рынке литературы: «...покуда внимание публики поглощено их барахлом, мне было бы стыдно за себя, если бы я и впрямь добился успеха» [Hawthorne 1962, 17: 304]¹⁸. Проводя подобные разграничения, такие писатели, как Готорн, закладывали основы для выстраивания иерархии на американском рынке художественной прозы — процесса, который начал заявлять о себе к 1840-м годам (но, конечно же, был еще весьма далек от завершения)¹⁹. По словам анонимного автора, опубликованного в «United States Magazine and Democratic Review» в 1845 году, масса обычных читателей может принести писателю мгновенную популярность, но прочную репутацию ему обеспечит только «достойная, подобающая публика, пусть и малочисленная». Цит. по: [Gilmore 1985: 56]²⁰.

¹⁷ Торо говорил: «Если вы намерены зарабатывать ремеслом писателя или лектора, вы должны быть популярны, а это значит лететь камнем вниз». Эмерсон предупреждал, что не следует путать «необъективных и шумных писателей-однодневок» с «вечной публикой», которая одна может распознать гения; Мелвилл проводил различие между просвещенным «народом» (опять этот привычно нечетко определенный коллектив) и безмозгой «публикой», у которой «голова осла, тело бабуина, а хвост как у скорпиона». Цит. по: [Gilmore 1985: 6–7].

¹⁸ Письмо Готорна Уильяму Д. Тикнору от 19 января 1855 г. На самом деле большинство писателей XIX в. были мужчинами: «женщины-писательницы вплотную приблизились к паритету с мужчинами только между 1784 и 1810 гг. <...> В 1830–1860-е годы доля книг женщин-авторов снизилась до 23 %, а книг авторов-мужчин поднялась до 57 % [остальные издания были анонимными]». См. [Leverenz 1989: 311 пб]. Левренц приводит статистику по [Reynolds 1988: 338]. Однако женщины написали такие бестселлеры XIX в., как «Широкий, широкий мир» Сьюзен Уорнер, «Фонарщик» Марии Камминз, «Рут Холл» Фанни Ферн и «Хижина дяди Тома» Гарриет Бичер-Стоу.

¹⁹ Например, как пишет Бэйм, ко «второй половине XIX в. рецензенты и серьезные романисты ввели понятие “лучшего романа” (*better novel*)» [Baym 1984: 44].

²⁰ Однако в то же самое время, как следует из исследования, проведенного Бэйм, другие критики продолжали отстаивать правильность и важность общественного мнения. См., например, [Baym 1984, 35: 44–47].

Однако, разумеется, подобные замечания отражают то, какой *хотели* видеть ситуацию на рынке литературы литературные элиты, но не обязательно то, какой она была на самом деле. Если мы будем принимать подобные комментарии за чистую монету, нам грозит опасность переоценить степень, в которой Готорн и его «серьезные» собратья по перу (мужчины) на самом деле оставили надежду добиться успеха у массового читателя, а также степень их убежденности в том, что общественное мнение не имеет никакого значения. Обратите внимание на тот факт, что письма Готорна и вступления к его произведениям отражают постоянную склонность писателя «[оценивать] свои достижения по похвалам публики», склонность, полностью соответствующую характерным для его времени представлениям о правах читающей публики [Baum 1976: 64].

И все же усиливающийся акцент на малом подмножестве читателей, к которому могут обратиться серьезные писатели, способствовал тому, что некоторые авторы стали по-новому представлять себе своих (потенциальных) читателей — или, скорее, творчески заблуждаться на этот счет. Эта стратегия имела особый смысл для героев Американского Возрождения мужского пола, почти все из которых были выходцами из приходящего в упадок патрицианского класса, поставленного под угрозу предпринимателями джексоновской эры. В обществе, где все, в особенности интеллектуальные и эстетические искания, отошли на второй план, уступив место достойной мужчин борьбе за рынок, все были должны заботиться о доказательствах своей мужественности. Как утверждает Дэвид Леверенз, «значительная часть ныне прославляемой “ссоры с читателем” в мужском каноне середины столетия окрашена слабо оксюморонной надеждой создать читателей, которые сочетали бы в себе и мужественность, и патрицианство. Широким социальным контекстом для таких ссор служило осознанное сопротивление писателей росту буржуазного и женского рынка художественной литературы и авторству как профессии, в которую пришли женщины». Как мы видим в «Таможне», для некоторых авторов-мужчин с высокими устремлениями одним из ответов на эти перемены стал вымышленный

образ враждебного и невежественного читателя (в данном случае, мужского пола), который выступает антиподом писателя, тем самым позволяя ему отрицать или преодолевать и литературную условность, и традиционные представления о мужественности [Leverenz 1989: 21; 14].

Еще одна возможность, открытая для автора, обнаружившего (или опасавшегося обнаружить), что он не пользуется популярностью, заключалась в том, чтобы представить запросы среднего класса как феминизированные или упадочнические²¹. По мере увеличения доли женщин среди читателей и завоевания нового массового рынка американской литературы женщинами-писательницами Готорн время от времени пытался использовать образ явно феминизированной читающей публики с выгодой для себя. В отличие от воображаемой публики, состоящей из деловых людей с выраженными обывательскими взглядами, публика, состоящая из (молодых) женщин, поощряет автора к действиям, направленным на ее соблазнение и подчинение и тем самым — на обнадеживающее изображение писателя (всегда обеспокоенного тем, насколько по-настоящему маскулинным может быть пишущий эстет) как несомненного носителя мужских качеств. Наиболее яркий пример этой стратегии в творчестве Готорна реализован в оригинальной новелле «Мольба Алисы Доун».

Считается, что «Мольба Алисы Доун» представляет собой датированную 1835 годом переработку ныне утраченной новеллы 1829 года, которую Готорн назвал просто «Алисой Доун». Молодой автор намеревался включить «Алису Доун» в задуманный им сборник «Семь рассказов о родном крае», книгу, о которой мы можем лишь высказывать предположения, поскольку Готорн, отчаявшись найти для нее издателя и читателей, сжег рукопись.

²¹ В частности, Мелвилл, потеряв надежду достучаться до широкой публики, высмеивал эстетические пристрастия феминизированных читателей. В качестве примера Левренз показывает, как в начале «Пьера» Мелвилл «экстравагантно высмеивает изнеженную, феминизированную публику», «нападая на своего злополучного *типичного* читателя (женского пола), [что] расчищает ему путь, чтобы бросить вызов своему подразумеваемому читателю (мужского пола)» [Leverenz 1989: 19].

(Полностью сохранились только новеллы «Пещера трех холмов» и «Рассказ старухи», которые в 1830 году были напечатаны в «The Salem Gazette»). Хотя при жизни Готорна «Мольба Алисы Доун» никогда не публиковалась в сборнике, в 1835 году она вышла на страницах «The Token» с указанием, что она написана «автором “Кроткого мальчика”»²².

«Мольба Алисы Доун» построена вокруг ядра «Алисы Доун», вставленного в дошедшую до нас новеллу в виде рукописи, которую повествователь читает вслух двум слушательницам, молодым женщинам. Таким образом, «Мольба Алисы Доун» представляется нам как аллегория чтения, которое вдохновляет автора-мужчину, выстраивая определенные отношения между ним и публикой женского пола. «Алиса Доун» — то есть рукопись, которую читает вслух повествователь «Мольбы Алисы Доун», — излагает типично готическую историю, произошедшую в последние годы XVII века. Алиса («прекрасная и добродетельная») и ее брат Леонард (наделенный «больным воображением и склонный к меланхолии»), осиротевшие в детстве, оказавшиеся единственными оставшимися в живых после нападения индейцев, испытывают глубокую привязанность друг к другу. Леонард приходит к убеждению, что Алиса согрешила с Уолтером Броумом, мужчиной, который поразительно похож на самого Леонарда. Леонард поверяет свои страхи злому колдуну, рассказывая ему, как Уолтер Броум «насмехался над ним, имея неоспоримые доказательства позора Алисы». Это, объясняет Леонард, довело его до убийства предполагаемого любовника сестры. Однако выясняется, что все случившееся было «коварной задумкой» злого колдуна. Это он

²² Об истории текста см. (11: 395; 397). См. также [Baum 1976: 23–24] и [Colascio: 41–53]. Целью является демонстрация того, как в новелле исследуются способы, посредством которых «национальная символика придает телесность и субъективность публичной сфере речи, времени и пространства, создавая “объективную” официальную политическую реальность нации». Там же описывается, каким образом повествователь «постоянно и неожиданно [переходит] от прямой речи к косвенной, от одного исторического события к другому в пределах... [самой повести] и даже используемых стилей» [Berlant 1991: 34; 53].

заставил Уолтера Броума (очевидно, одного из братьев Доун, которого считали пропавшим во время набега индейцев) довести до греха и позора сестру, которой тот не знал, и умереть от руки брата-близнеца. Совершившему убийство Леонарду является видение, в котором все мертвые пуритане восстали из гробов, чтобы участвовать в суде над добродетельной Алисой (тем самым подчеркивая связь сюжета с охотой на ведьм в Сейлеме в 1692 году). Алиса обращается с мольбой к духу Уолтера Броума, который «избавляет ее от всех порочащих ее подозрений» (11: 270–277).

Между тем описанные события не занимают и восьми страниц в этой 13-страничной новелле, ибо используемый Готорном обрамляющий прием — повествователь, читающий вслух свою рукопись двум молодым женщинам в том самом месте, где принимали мученическую смерть сэйлемские «ведьмы» — полностью доминирует над самой историей. Приведя своих двух «очаровательных приятельниц» на вершину Висельного холма, повествователь обозначает свои педагогические намерения, описывая панораму Сэйлема, которая также является и панорамой американской истории: «Перед нами раскинулся наш родной городок, простирающийся от подножия холма до залива, ровный, как шахматная доска... короче говоря, вид города в 1692 году послужил поводом для удивительной истории о тех далеких временах. Я принес рукопись в кармане» (11: 266–269). Так он в буквальном смысле возвышает свою женскую аудиторию, манипулируя тем, что открывается их взорам, прежде чем приступить к рассказу.

Даже в отрывках, посвященных истории Алисы Доун, *изложение* этой истории — речевой акт повествователя, адресованный двум женщинам, и реакции этих слушательниц — остается в главном фокусе повествования. Когда повествователь начинает историю Алисы и Леонарда Доунов, на первых порах кажется, что он намеревается познакомить нас с традиционным рассказом в рассказе: «Минуло сто пятьдесят лет с тех пор, как было обнаружено тело убитого мужчины...» Впрочем, это традиционное повествование выдерживается только на протяжении одного абзаца. В следующем абзаце повествователь переносит фокус с описываемых событий на сам процесс их описания («Я стал

читать дальше и обнаружил, что тело принадлежало молодому мужчине...). Действительно, складывается впечатление, будто всякий раз, когда повествование начинает принимать традиционную форму рассказа в рассказе, повествователь прибегает к резко отстраняющему приему рассказывания о своей истории, в то время как мы ожидаем, что он попросту расскажет ее (11: 271–272). Я говорю, что складывается впечатление, будто он прибегает к этому приему, потому что на самом деле повествование не позволяет нам точно установить, когда именно повествователь зачитывает то, что написано в рукописи, а когда он обобщает смысл прочитанного двум девушкам для нас, его читателей. Только в кульминационном моменте рассказа, непосредственно перед появлением призрачных присяжных, которые должны вынести приговор Алисе, повествователь явно возвращает нас к тому моменту, когда он читает рассказ на Висельном холме. Здесь он аккуратно привлекает наше внимание к своим авторским намерениям («Описывая этот фантастический эпизод и продолжая в том же духе, я намерен...») и к тому, до какой степени его заботит, какое влияние окажет его рассказ («Но в этом месте я остановился и взглянул на лица двух моих прекрасных слушательниц...») (11: 274–275).

Хотя благодаря «женской впечатлительности» публика повествователя быстро «[схватывает] все меланхолические ассоциации, вызываемые этой сценой», серьезность момента «[может быть] неподобающе нарушена веселостью девичьих нравов». Готорн предполагает, что феминизированная публика восприимчива к удовольствию, доставляемому повествованием, но не склонна прилагать серьезные умственные усилия для постижения его смысла. Повествователь отмечает, как разнообразные эмоции девушек «стремительно сменяли друг друга, а порой сочетались, перерастая в примечательную и восхитительную взволнованность» (1962: 11: 268). Однако, в конце концов, он обнаруживает, что его слушательницы недостаточно серьезны, чтобы оценить серьезность его повествования. В готической кульминации истории, придав своему лицу «суровую торжественность», повествователь отмечает, что «дамы затрепетали; возможно, их щеки по-

бледнели бы, если бы не подрумянивавший их западный ветер». Его удовлетворение быстро проходит: «через мгновение он начал смеяться». Неспособность публики серьезно отнестись к его произведению оскорбляет рассказчика, признающего, что он «был задет тем, что история, имеющая прочные основания в наших старинных поверьях... ныне может оказаться слишком гротескной и экстравагантной, чтобы вызывать трепет у робких девиц» (11: 277–278). Это — жалоба автора, который считает, что его публика одновременно и наивна, и измучена избытком текстов.

Повествователю нравится вызывать трепет у робких девиц. В значительной части повествования он активно старается *до-ставить удовольствие* своим «прекрасным слушательницам», он постоянно отслеживает то «особое и восхитительное волнение», которое вызывает у девушек его рассказ (11: 275, 268). Фактически, повествовательная инстанция с самого начала выступает как выражено фаллическая. Рукопись, объясняет повествователь, «была одной из ряда других, написанных много лет назад, когда моим пером, ныне ленивым и, возможно, ослабевшим ввиду отсутствия у меня особых причин надеяться или страшиться, водили более сильные внешние побуждения и более страстные внутренние порывы, чем те, которые мне суждено испытать вновь» (11: 269). Отсюда — акцент, делаемый повествователем на эротическое возбуждение, которое вызывает его рассказ у слушательниц.

Описывая этот фантастический эпизод [вечера, когда Леонард Доун сделал свое признание] и продолжая в том же духе, я намеревался окружить читателя призрачным мерцанием, чтобы его воображение нарисовало ему город в том виде, в котором он лишается своего привычного облика... Но в этом месте я остановился и взглянул на лица двух моих прекрасных слушательниц, чтобы понять... стоит ли рискнуть и впредь двигаться в этом направлении. Их ясные глаза были прикованы ко мне; губы раздвинулись. Я набрался мужества и довел обреченную чету до свежей могилы, где они на несколько мгновений застыли в одиночестве... (11: 274–275)

Этот отрывок, в котором читатель обозначается как «он», лишь привлекает наше внимание к тому обстоятельству, что истинная публика повествователя является женской и подчеркнута феминной. Рассказывание — это сексуальное действие; мужчина-повествователь пытается и соблазнить своих слушательниц, и подчинить их. Когда смех девушек подрывает могущество его «пера», повествователь прибегает к иной стратегии, прекращает читать готическую новеллу и начинает рассказывать не менее готическую реальную историю, чтобы «проверить, не является ли правда могущественнее художественного вымысла». «С тем красноречием, которое могли обеспечить отпущенные мне эмоции и фантазия [вновь это энергичное усилие оказать воздействие и доставить удовольствие — Э. Л.], я обратился к седой старине и попросил моих спутниц представить себе толпу людей, живших в стародавние времена», — так он начинает свое описание казни ведьм на Висельном холме. Наконец, «дав волю воображению, чтобы усилить ужас», повествователь достигает желаемого эффекта: «мои спутницы крепче взяли меня под руки с обеих сторон; нервы их трепетали; и триумф был тем слаще, что я добрался до мало затронутых областей их сердец и обнаружил источник их слез» (11: 278–280). Хотя этот образ — образ проникновения в себя («погружения» в собственное воображение, на самом деле повествователю наконец-то удается проникнуть в его непостоянную, требовательную женскую аудиторию, которую, похоже, можно тронуть лишь в том случае, если полностью подчинить ее и держать в эротическом рабстве у повествователя.

Подчеркивая и эротизируя способность автора и доставлять удовольствие, и управлять своей женской аудиторией, «Мольба Алисы Доун» отражает характерное для XIX века восприятие чтения как деятельности, которая — во благо или во вред — эксплуатировала то, что описывалось как «опасная подверженность одного власти и влиянию другого». Поддавшись влиянию автора, читательское «я» оказывается «в состоянии, не позволяющем осуществлять полный контроль над собой, и становится подверженным непредвиденным бурным ответным реакциям» [Millington 1992: 4]. С этой точки зрения, все читатели, а не только жен-

щины, являются объектами соблазнения со стороны автора, и в этом смысле женская публика «Мольбы Алисы Доун» выступает как удобный образ уязвимости любого читателя. И все же, представляя автора как сексуального агрессора мужского пола, испытывающего свою потенцию (иногда удачно, иногда — нет) на женской аудитории, новелла пытается использовать во благо писателя то, что рассматривалось как феминизация читающей публики: если эта публика — женщина, требующая, чтобы ее ублажали, тогда этим должен заняться автор-мужчина. Однако любая попытка установить свою власть над публикой связана с риском, поскольку (феминизированная) читающая публика, непостоянная и требовательная, может рассмеяться в любой момент.

Подобно «Мольбе Алисы Доун», «Миссис Хатчинсон» (написанный в 1830 году биографический очерк Готорна о женщине — религиозной диссидентке) представляет авторство как сексуальную агрессию. Однако в этом тексте ставится «проблема» *женского* авторства. Готорн начинает рассказ о жизни Анны Хатчинсон с диатрибы, направленной против «этих общественных деятельниц, одна из которых была сущим наказанием для наших предков». Извращенное желание миссис Хатчинсон жить «публично» побуждает ее стать религиозным реформатором, в соответствии с «энтузиазмом того времени». Готорн подчеркивает, что современная женщина, которой овладело бы подобное стремление, стала бы автором: «Пресса... теперь стала орудием, посредством которого главным образом проявляются женские амбиции». Повествователь подобающим образом скорбит по поводу феминизации авторства — тенденции, которая, как он утверждает, «[добавила] девичьей беспомощности нашей молодой литературе, только-только начинающей делать первые шаги». В подобных пассажах авторство в целом ассоциируется не только с женственностью (или феминностью), но также с неподобающими амбициями и неправильным отношением к «публичности» (23: 66–67).

В «Миссис Хатчинсон» сексуальная агрессия авторства совершается авторами-женщинами против их конкурентов-мужчин. Повествователь опасается, что «обстоятельства сделают женские

перья более многочисленными и более плодовитыми, чем мужские, хотя и не столь приветствуемыми; и (ограниченные, разумеется, слабой поддержкой публики, но необоснованно разрастающиеся количественно в пределах этих ограничений) забрызганные чернилами амазонки изгонят своих соперников, оказывая на них физическое давление, и над всем полем боя будут победно развеваться нижние юбки» (23: 67). Однако, разбранив авторов-женщин за то, что те орудуют своими «перьями» в ущерб мужчинам, повествователь изменяет характер оппозиции. В отрывке, следующем сразу за упоминанием «забрызганных чернилами амазонок», автор-женщина представляется не как сексуальный агрессор, но как пассивный сексуальный объект, скандальным образом выставленный на обозрение публики и публичное обсуждение.

Как утверждает повествователь, есть «какая-то неблагопристойность в выставлении обнаженной женской мысли на показ всему миру, с подсказками, по которым можно раскрыть ее самые сокровенные тайны». В этом виноват не мир, но сама женщина, поскольку «критика должна судить достоинства женщин не более снисходительно, но строже, ибо они должны оправдать себя за нарушение правил, которые не нарушают предстоящие перед ее судом мужчины» (23: 67). В «Мольбе Алисы Доун» женская аудитория поддается соблазняющему, проникающему сознанию автора-мужчины, который изучает ее и манипулирует ею; в «Миссис Хатчинсон» такой уязвимостью обладает автор-женщина. Очевидно, что Готорн ищет способ поменяться ролями с «забрызганными чернилами амазонками» и достигает он этого, выставляя автора-женщину на обозрение перед публикой, по умолчанию состоящей из мужчин.

Похоже, что Готорн, однако, гораздо более тесно отождествляет себя с автором-женщиной, как она представлена в «Миссис Хатчинсон»: ранимой, выставленной на всеобщее обозрение, всегда рискующей быть обвиненной в «неуместности», что становится возможным благодаря любому авторскому акту, с раскрытыми «сокровенными тайнами». Историческая ситуация во времена Готорна порождала и укрепляла подобные страхи: «Го-

торн столкнулся с той же проблемой... которые испытывали женщины, сделавшие писательство своей профессией: с превращением в публичную фигуру, которая выставляет на рынок свою идентичность, сохраняющую отчетливую печать личного. «Классические» писатели-мужчины этого периода разрешали парадокс публичного и личного не потому, что мужчине не подобало играть роль в обществе, но потому, что их понимание подлинной идентичности писателя отражало контроль над внутренним пламенем вдохновения, противостоящим презренной суеде рынка» [Herbert 1993: 163]. В «Миссис Хатчинсон» повествователь задается вопросом: «хорошо ли для женщины, когда перед ней открывается широкий путь пылкой надежды, переменного успеха, горького и унижительного разочарования? Стоит ли победа всего этого?» (23: 67). Вопрос задается относительно авторов-женщин, но он указывает на рассуждения Готорна по поводу «я» всех писателей. В таких непохожих друг на друга произведениях, как «Старая усадьба», «Таможня», «Мастер красоты», «Дьявол в рукописи» и «Отрывки из неоконченного произведения» (и этот перечень может быть продолжен), пылкая надежда, переменный успех и унижительное разочарование выпадают на долю каждого, кто пытается создавать произведения искусства для непредсказуемой публики. В «Таможне», например, государственный чиновник, отданный на милость безличным политическим силам, находится в том же положении, что и писатель. Хотя в очерке Готорна делается попытка противопоставить жизнь автора и жизнь политического назначенца, на самом деле параллели между ними обоими не менее разительны, чем различия. Оба живут под покровительством тиранической и непредсказуемой силы. Те, кто получают государственную должность благодаря поддержке партии, которой помогли победить на выборах, стремятся «[укрыться] под крылом федерального орла», который «не отличается чувствительностью натуры и рано или поздно — скорее рано, чем поздно — отгонит от гнезда своих птенцов, исцарапав их, клюнув или ранив зазубренной стрелой». В описании Готорна «федеральный орел» — птица со своими капризами и ранящими когтями, клювом и стрелами, сильно напоминает читаю-

щую публику (также часто представляемую женской), ту непредсказуемую патронессу, без которой немислима писательская карьера. Подобно тому как «водоворот случайностей политической жизни» накладывает «печать эфемерности на судьбу каждого должностного лица», явное непостоянство читательской аудитории писателя делает его положение непостоянным и непрочным [Готорн 1982, 1: 42, 46].

«До чего же странно человеку гордому и чувствительному сознавать, что его благополучие — в руках людей, не питающих к нему ни симпатии, ни интереса...» [Готорн 1982, 1: 70]. Жалоба Готорна по поводу судьбы государственного служащего также является жалобой на судьбу писателя, который, печатая свои произведения, ищет публику, ту публику, которая обязательно будет состоять из незнакомцев, которые, скорее всего, не будут питать к нему «ни симпатии, ни интереса». В «Дьяволе в рукописи» Оберон ясно высказывается о бедственности положения безвестного автора, который совершенно незащищен перед силой общественного мнения, особенно тогда, когда это «мнение» приобретает форму полного игнорирования. Публикация его произведения, далеко не решая проблемы писателя, выставляет его на всеобщее обозрение и делает незащищенным, поскольку самим актом публикации он фактически уступает свои права читателям. «Хотите, чтобы я был проклятым автором? — кричит Оберон. — Чтобы подергаться насмешкам, издевкам, оскорблениям, холодному пренебрежению и робкой похвале... Улюлюканье и насмешки над моими мыслями, выдающими сокровенное! Тот, которого не защитит даже могила — его прах может беспечно попать ногами любой; тот, кого не удостоили доброго имени при жизни и с презрением вспоминали после смерти!» (11: 175).

Писатель, чувствующий, по выражению Оберона, что его «не удостоили доброго имени», становится презираемым публикой. Точно так же республиканский чиновник «в качестве слуги народа чувствует себя ничтожнее самого ничтожного, меньше самого малого из своих начальников» [Готорн 1982, 1: 64]. И политический назначенец, и писатель сдались на милость неуправляемой силы и тем самым потеряли право на самоуважение:

«чиновник, много лет проработавший в таможене, по ряду причин не может быть лицом, достойным похвалы или уважения; одна из причин этого коренится в правовом принципе, в силу которого он сохраняет свою должность, другая — в самой сути этой работы, вполне, с моей точки зрения, честной, но как бы отстраняющей его от тех общих усилий, которые связывают человечество воедино» [Готорн 1982, 1: 68]. Фигуры, одновременно зависящие от общества и отделенные от него — таковы и автор, и «республиканский чиновник». Когда человек соглашается на поддержку «могучей руки республики», пишет Готорн, он «теряет собственную устойчивость» и обречен вечно «горестно ози- раться в поисках поддержки извне. Тверда и нерушима его вера [в нее]... и это иллюзорное упование, скрывая от глаз непреодо- лимые преграды, стирая из памяти все разочарования, пресле- дует человека до конца жизни...» [Готорн 1982, 1: 68]. Как и этот потенциальный чиновник, живущий в надежде на очередную помощь по политической линии, автор также сталкивается в жизни с иллюзорными упованиями, поскольку отдал себя на милость неуправляемой Публики.

Подобные отрывки являются лишь крайними выражениями той тревоги, которой пронизана большая часть сочинений Готорна. Если время от времени уважение автора к желаниям публики воспринимается нами как чистая дань условностям («Если чита- тель соблаговолит... пусть он отправится со мной» (9: 131), то в целом повторяющиеся утверждения Готорна о прерогативах публики и являющейся их следствием уязвимости писателя представляют собой нечто гораздо большее, чем традиционное привлечение внимания Дорогого Читателя. Автор, неоднократно повторяет Готорн, обязан добиваться снисходительности к себе со стороны читателей, которые в любой момент могут обделить его вниманием или жестоко посмеяться над ним. Таково право читателей на самом деле. В предисловии к «Дочери Рапачини» Готорн устами вымышленного рецензента отмечает, что «если читателю посчастливится отыскать единственно правильную точку зрения на труды мосье де л'Обепэна, то они смогут развлечь его в часы досуга... в противном же случае они скорее всего по-

кажутся ему совершеннейшей чепухой» [Готорн 1982, 2: 297]. Хотя такой отрывок может восприниматься как издевка над критиками, высокомерно игнорирующими творчество писателей, в нем также утверждается, что все зависит от снисходительности читателей и читательниц, от их утонченности и «точки зрения», которые невозможно предвидеть.

Аналогичным образом в предисловии к «Дважды рассказанным историям» Готорн рассуждает о необходимости читателя, который умеет прощать: «Книгу, если вы пожелаете отыскать в ней хоть что-нибудь, нужно читать в той прозрачной, сумеречной, предзакатной атмосфере, в которой она была написана; если открывать ее при солнечном свете, она может показаться всего лишь чистыми страницами, соединенными в одном переплете». И вновь все зависит от снисходительности публики, хотя, в конечном счете, книга «может быть понята и прочувствована всяким, кто даст себе труд прочитать ее и будет делать это в должном настроении» (9: 5, 6). Осторожные попытки найти общий язык с читателями, отражающие уязвимость автора, чувствуются даже в предисловии к «Дому о семи фронтонах» — бесспорно, являющемуся произведением уже признанного, даже ставшего знаменитым автора — того, кто может в определенной степени выдвигать собственные условия. Автор аккуратно признает права читателя, который имплицитно представлен всемогущим в своей способности — и своим праве — игнорировать автора по собственному предпочтению: «но ежели читатель не любит туманов, пускай он не замечает их» [Готорн 2015: 6], как и любой другой аспект повествования. В конечном счете, предваряя это высказывание, Готорн признает, что об успехе сочинения писателя «судить не ему» [Готорн 2015: 6], поскольку выносить суждение о нем — прерогатива публики.

Таким образом, в печатной культуре читатель всегда имеет выбор — «дать себе труд» прочитать текст или нет. Это только его прерогатива, и в этом — его могущество. В различных новеллах и предисловиях Готорна попытка навязать текст читателю — которому дано свободное право взять его в руки или не взять — представляется как самый тяжкий грех автора. Например,

представив вообразяемого читателя гостем в доме автора, в последних строках «Старой усадьбы» Готорн изображает «[мольбу] о том, чтобы он уделил внимание последующим историям» как проявление «личной негостеприимности... в которой я никогда не был и не буду повинен даже по отношению к моему злейшему врагу» (10: 35). В «Мольбе Алисы Доун» автор, готовясь читать вслух рассказ двум девушкам, оправдывается за навязывание им этого «действия», заверяя нас, что прежде он никогда не стремился обрести публику «иными средствами, кроме как законными, через посредство печати» (11: 269). Печать — единственный путь, который позволяет писателю обрести публику, исключительно потому, что печатные тексты читаются читателями, которые обращаются к ним только по собственной воле.

Беззащитность искусства и художника перед капризами, непониманием, враждебным настроением и безразличием — сквозная тема в произведениях Готорна. «Таможня» привлекает внимание к уязвимости воображения, сталкивающегося с реальностью:

При грубой матерьяльности моего ежедневного существования, которое так надоедливо придавливало меня, было чистым безумием пытаться перенестись в иной век или во что бы то ни стало создать из неосязаемых элементов подобие реального мира, ибо воздушная красота моих мыльных пузырей мгновенно разрушалась, столкнувшись с беспощадной действительностью [Готорн 1982, 1: 67].

Создания воображения представляются здесь как обычные «мыльные пузыри», тонкие и эфемерные, а «ежедневное существование» — то есть та жизнь, которую ведет публика, — это сила, которая угрожает искусству самим фактом своего существования.

В «Мастере красоты» (1844) молодой часовщик Оуэн Уорленд пренебрегает практической стороной своего ремесла, чтобы посвятить себя воплощению «Красоты». Его необычайно хрупкие создания отличаются совершенной бесполезностью; в самом деле, если судить по этой повести, искусство фактически определяется отсутствием у него практической полезности. Подобно

творениям «и поэта, и живописца, и ваятеля», создания Уорленда совершенно «чужды низменной полезности», «его целью всегда была красота, а не какое-то подобие полезного» [Готорн 1982, 2: 276]. Хотя он в основном живет в уединении, его творческие усилия постоянно наталкиваются на противодействие жителей его городка, называющих его «тронувшимся», чтобы потешить собственное «щекотливое самолюбие посредственности и тупости». Игривость усовершенствований, которые он вносит в часы своих клиентов, нанесла «непоправимый ущерб репутации молодого часовщика, потому что люди степенные и здравомыслящие не признают шуток со временем...» [Готорн 1982, 2: 276, 277–278].

То, насколько эти «степенные» люди не подходят на роль публики, ценящей произведения искусства (а они — единственная потенциальная публика, на которую может рассчитывать Уорленд), демонстрируют бывший наставник часовщика, умный, жестокий и до мозга костей практичный Питер Ховенден и зять Ховендена, Роберт Денфорт, простой и беззаботно веселый кузнец. Денфорт женится на дочери Ховендена Энни, которую втайне любит Уорленд. Мир, населенный Ховенденами и Денфортами, не просто негостеприимен по отношению к искусству, он для него губителен: «при столкновении с действительностью вдребезги разбиваются и гибнут замыслы, которым воображение придавало невыразимую прелесть и ставило превыше всех людских ценностей». Уорленд жалуется: «Все мои помыслы и устремления, страсть к прекрасному, сознание, что у меня хватает мощи воплотить его... все, все становится ненужной тщетой, едва лишь путь Роберта Денфорта пересекается с моим» [Готорн 1982, 2: 279–280]. (Сравните это с жалобой автора «Таможни», у которого «воздушная красота... мыльных пузырей мгновенно разрушалась, столкнувшись с беспощадной действительностью». Или с жалобой Оберона на то, что из-за отсутствия спроса на его творения «[его] драгоценная волшебная монета превращается в бесполезный шлак».)

Одного присутствия Денфорта достаточно, чтобы рука художника дрогнула, тем самым погубив произведение, над которым он трудится. «Дыхание животной силы, ее воздействие помutilo

мой разум, притупило ясность зрения. Я совершил ту роковую ошибку, которой боялся с самого начала. Все пошло насмарку, труд многих месяцев, цель всей жизни. Я конченный человек!» После того, как была уничтожена его первая попытка сотворить шедевр, Уорленд восстанавливает способность к созиданию прекрасного и с великим тщанием создает второй шедевр, механическую бабочку, доказывающую его гениальность. Однако на каждом этапе сотворения художественный объект страшно уязвим, и в тексте явно предвосхищается момент, когда беспечное прикосновение грубой публики уничтожит работу всей жизни мастера. Уорленд предупреждает Ховендена: «Не прикасайтесь... Стоит вам чуть-чуть нажать пальцем — и я погиб!» Именно легкое прикосновение Энни, его возлюбленной, «свело на нет труды многих месяцев, цель всей жизни». Нас подводят к вопросу: какой ценностью может обладать произведение искусства, если публика не может даже приблизиться к нему? [Готорн 1982, 2: 280, 281; 284].

Важно, что шедевр мастера в конце концов губит не Ховенден, не Денфорт и не Энни, но ребенок Денфортов. Малыш, в котором было нечто «такое плотское, так крепко сбитое, что, казалось, на него пошли самые прочные материалы, какие только были в запасе у земли», явно захотел, «чтобы ему дали позабавиться бабочкой», сотворенной Уорлендом. Эта «мартышка» со «смышленным взглядом», этот «понятливый» «здоровяк» хватается бабочку не по злему умыслу, но из простого желания завладеть ею и понять. Его лицо приобретает «острую пронизательность», свойственную его деду Питеру Ховендену, который заявляет: «Я лучше разберусь в ней, когда потрогаю» [Готорн 1982, 2: 291, 294–296]. И, тем не менее, потребность прикоснуться к произведению искусства, прочувствовать его, разобраться в нем, которую испытывают Ховенден и малыш, вполне разумна.

Оуэн Уорленд работает не только в изоляции от публики, но и не задумываясь о том, как в действительности будет воспринята его работа. И он, конечно же, никогда не думает о том, чтобы превратить искусство в источник заработка: предоставив Уорленду возможность работать по специальности, в этой новелле Готорн полностью избегает темы взаимоотношений искусства

и рынка. Уорленд создает произведение искусства для себя, во имя Красоты и для Энни. Ему хочется верить, что его создание найдет идеальную публику в лице Энни — точнее, в той Энни, какой он ее себе представляет, и не имеющей ничего общего с реальной женщиной. Он полностью заблуждается в этой своей вере, ошибочно воспринимая очевидные факты, свидетельствующие о природе Энни: «...забыв, что Энни уже однажды доказала свою неспособность понять его замыслы, упрямо связывая все надежды на творческие свершения с образом этой девушки... Разумеется, он заблуждался: не было у Энни Ховенден свойств, которыми ее наделило воображение Оуэна. Та, что виделась ему, была в меньшей степени его собственным творением, чем таинственный механизм...» [Готорн 1982, 2: 287] Когда Энни ломает его шедевр недостаточно бережным прикосновением, Уорленд сердито и печально говорит ей: «Уходи, Энни.... Я сам себя обманул, сам должен и расплачиваться. Я томился по сочувствию, думал, мечтал, чаял, что ты подаришь мне его, но нет у тебя, Энни, талисмана, который открыл бы тебе доступ к моей тайне» [Готорн 1982, 2: 284].

В «Мастере красоты» содержатся размышления по поводу опасностей, связанных с отношением к созданию произведений искусства как явлению, оторванному от жизни общества. В этой новелле складывается впечатление, что для понимания искусства требуется владеть «талисманом», волшебным предметом, помогающим раскрывать самые сокровенные тайны. Такое понимание не способствует учету потребностей публики художником (у публики есть талисман, либо его нет: эта проблема уже имеет отношения к мастеру) и, разумеется, почти не оставляет публике шансов на то, чтобы разобраться хоть в чем-нибудь. Можно было бы возразить, что Оуэн Уорленд не виноват в том, что не привнес красоту в жизнь людей, поскольку, как выразился один из критиков, он попросту «не в состоянии передать им те вечные истины, которые познал во время своих одиноких восторженных бдений»²³. Однако в итоге кризис художествен-

²³ Белл отмечает, что «новелла до такой степени превозносит идеализм, что он превращается в критику самого себя» [Bell 1962: 95].

ного восприятия, ставший основой драматического конфликта в «Мастере красоты», является результатом высокомерия творца. Новелла в гораздо большей степени свидетельствует о нежелании Уорленда идти навстречу своей аудитории, его неспособности хотя бы немного снизить до своей «публики», чем осуждает отсутствие понимания у публики.

В этом смысле «Мастер красоты» предлагает более богатый оттенками взгляд на связь между творчеством отдельной личности и запросами общества, чем некоторые более горькие и более часто цитируемые замечания Готорна на тему рынка литературы. Хотя, возможно, в этой новелле Готорн выдвигает самое суровое обвинение «посредственности и тупости» публики, в «Мастере красоты» все же нет совета художнику полностью игнорировать потребности общества или измерять свой успех отсутствием понимания с его стороны. По сути дела, «Мастера красоты» можно было бы интерпретировать как размышление об опасностях обзаведения такими типами античитателей, которых мы встречаем в текстах вроде «Таможни». Это указывает на то, что хотя Готорн (как и другие писатели Американского Возрождения) рассматривал неадекватного читателя как риторический прием, он четко сознавал, что речь идет о приеме — о возможном варианте — и что подобная стратегия сопряжена с риском. В других случаях он испытывал другие стратегии (воображая читателей дружественно настроенными собеседниками, поддающимися соблазну молодыми женщинами и т. д.), никогда не проявляя приверженности к единой устойчивой модели взаимоотношений писателя и читателя. Как было показано в этой главе, такая протеистичность связана с нестабильностью литературной жизни в Америке в годы, когда Готорн вышел на литературную арену, а также с личными усилиями Готорна, направленными на то, чтобы найти выход на публику и обрести имя.

Если в «Мастере красоты» автор размышляет о возможности (или невозможности) установления контакта с публикой, такие повести, как «Мольба Алисы Доун», посвящены тому, что может произойти в случае установления подобного контакта. В эпоху Готорна (в отличие, как утверждает Майкл Уорнер, от Амери-

ки XVIII столетия), чтение стало, главным образом, личным занятием, которое, следовательно, могло поощрять «опасный уход в личную жизнь и индивидуализм» [Baum 1984: 49–50; Warner 1990]. Однако этот пугающий уход в себя также рассматривался как главный компонент могущества чтения, его способности раскрывать сознание личности навстречу преобразующим идеям чужих мыслей, поскольку, благодаря печати, эти мысли передаются тет-а-тет. По мере того как мир за пределами буржуазного дома начинал восприниматься как местопребывание незнакомых людей и неуправляемых сил (особенно экономических сил, которые, как полагали, с неизбежностью стимулируют жесткую конкуренцию выражено мужского типа), дом все больше превращался в убежище. В этом «личном... нематериалистичном, женском пространстве» идеальным занятием для досуга было чтение (как объяснял это один журнальный автор, роман — это «домашняя книга... член семьи») [Baum 1984: 49]²⁴. Таким образом, появление непознаваемого и разрозненного массового читателя совпало с новым акцентом на интимность, тот парадоксальный вид близости, который возникает между людьми, которым никогда не суждено встретиться или узнать друг друга.

В такой ситуации уязвимым оказывается не только читатель; на самом деле, усиление внимания к частной домашней жизни и чтению также предполагало вторжение в личную сферу автора: «хотя капиталистический рынок разграничил публичную жизнь и личную, он также сделал это разграничение нечетким. Писатель, который хотел, чтобы его книги продавались, должен был обращать на себя внимание общества, и он был вынужден удовлетворять желание своей далекой публики как можно больше узнать о нем» [Gilmore 1985: 75]. И все же, что бы автор ни рассказывал о себе, стремясь понравиться, оно должно было сохранять оттенок личного характера. Готорн прекрасно понимал это (об этом речь пойдет при анализе «Дома о семи фронтонах», предлагаемом в следующем разделе), поскольку его превращение

²⁴ О «нематериалистическом, феминном пространстве» дома см. [Brodhead 1989: 278].

из безымянного провинциала в национального классика позволило ему изнутри оценить издержки, связанные со своего рода саморекламой, которая становилась необходимой для достижения успеха на современном рынке. Его стремление превратить писательство в способ заработка и обретения имени (одно было тесно связано с другим) усугубляло проблемы, не только собственные ремеслу писателя, но и вызванные возникшей новой необходимостью и сохранять анонимность, и быть знаменитым, продиктованной американской жизнью. Противоречия между правом на личную жизнь и необходимостью самораскрытия, анонимностью и известностью побуждали Готорна размышлять именно о тех исторических сдвигах, которые меняли жизнь многих американцев.

Заключение

Ранние произведения Гоголя и Готорна создавались при понимании писателями потенциального могущества и пугающей деградации авторов и литературы, происходящих из развития печатной культуры. Широкое распространение текстов привело к многочисленным социальным переменам: возникновению чувства общности между людьми, которые никогда не узнают друг друга (в том числе и воображаемого единства нации); быстрому распространению информации и новостей (фактически — появлению самой идеи «новостей», подразумевающей, что мир постоянно находится в движении); формированию мощных и непредсказуемых рынков, простирающихся далеко за пределы привычных связей, основанных на прямом обмене, которые прежде во многом определяли экономическую жизнь; публичности, рекламе и саморекламе; обретению государством и бюрократией способности глубже проникать в частную жизнь и охватывать отдаленные территории; началу культивирования личного «я» и личных чувств посредством практики уединенного чтения и т. д. Гоголь и Готорн начали писать, когда впечатляющее увеличение печатных текстов подчеркивало разобщающую и изолирующую природу большой читательской аудитории: читатели печатных книг пребывали в относительной изоляции друг от друга и от авторов, создавших тексты.

Оба писателя остро ощущали эту изолированность, о чем свидетельствуют их неоднократные попытки сократить дистанцию между читателем и автором и представить себе лицо безличной читающей публики. Придумывая различные варианты отношений с всегда отсутствующей публикой, Гоголь и Готорн поразному (и противоречиво) представляют своих читателей как

жадных потребителей, капризных искателей развлечений, враждебно настроенных обывателей, наивных юных дам и простодушных деревенских жителей, зачарованно внимающих местным рассказчикам. Используя предисловия и другие формы прямого обращения, часто прибегая к псевдонимам и вымышленным рассказчикам, они примеряют на себя разные авторские обличья, часто стремясь при этом минимизировать свою уязвимость — уязвимость перед возможностью быть неправильно понятыми, отвергнутыми или попросту проигнорированными, — которая угрожает авторам текстов в печатной культуре. Важность создания имени и управления им — сквозная тема, отражающая тот факт, что тексты, рассмотренные в этом разделе, были большей частью созданы до того, как оба писателя определенно «сделали себе имя».

Готорна не привлекали ни безвестность, ни известность, но, вероятно, безвестность все же была хуже. С одной стороны, писатель, не имевший имени, должен был отказаться от практических преимуществ иметь сразу же узнаваемую читателями идентичность в печати, облегчавшую продвижение на рынке. Даже те американские писатели, чье состояние освобождало их от связанного с писательством финансового гнета (например, Эмерсон), понимали, что вся литература, в том числе и та литература, которая не прямо покупается и продается, оказались теперь вовлечены в торговую культуру. Новые законы об авторских правах не только отвечали той реальности, в которой люди буквально торговали текстами, но, вероятно, также способствовали укреплению в сознании читателей связи между литературным произведением и именем, напечатанным на странице (и «какой толк был в титульном листе без указания имени, если по закону об авторских правах собственник произведения указывал свое имя на оборотной стороне этого листа?» [Charvat 1992: 293]). При подобных обстоятельствах поза анонимного джентльмена-любителя (которая и без этого никогда особо не была в ходу в Америке) стала явным анахронизмом, и амбициозный писатель не получал никаких преимуществ от анонимного издания своих сочинений.

Более того, современники Готорна были склонны считать литературу «личной духовной автобиографией, доверительно предназначенной для широкой публики», и полагать, что одна из главных задач писателя заключается в установлении доверительных отношений с читателями (НН 9: 513)¹. Когда о литературе мыслят в таких категориях (как о выражении особой самости или как об эманации внутренней сущности личности), тот тип внешне навязанной безымянности, который Готорн ощущал в годы своего становления, мог оказаться препятствием как в творческом, так и в экономическом плане; например, в такой новелле, как «Дьявол в рукописи» Готорна, анонимность предполагает небытие. А в эпоху, когда системы распространения и рекламирования книг, в лучшем случае, только зарождались, даже те авторы, которые сумели опубликовать свои произведения под собственным именем, вполне могли *ощущать* себя безымянными: Готорн признает этот факт в письме, написанном в 1830 году, отмечая, что «неопубликованная книга не более безвестна, чем некоторые из тех, кому удалось просочиться в мир» (НН 9: 490). Такие условия помогают объяснить, почему Готорна столь заботило имя и его связь с его «я». Сразу после пребывания в должности служащего таможи Готорн пишет, представляя, как его имя распространяется по миру не напечатанным на книгах, но на штемпеле таможи, которым отмечались все «подлежащие обложению налогами товары»: «В столь странной колеснице славы весть о моем существовании — в той мере, в какой имя способно о чем-либо вещать, — достигала мест, где обо мне никто ничего не слышал раньше и, надо надеяться, никогда не услышит впредь» [Готорн 1982, 1: 59].

Гоголя тоже заботило его имя, но смысл, который он в него вкладывал, со временем менялся. Действительно, пример Гоголя напоминает о том, что авторы, в отличие от Готорна, не всегда считали проблемами анонимность и необходимость пользовать-

¹ Здесь обозначение (НН) в круглых скобках соответствует [Hawthorne 1962] с указанием номеров тома и страницы. НГ в круглых скобках соответствует [Гоголь 1937–1952] с указанием номеров тома и страницы.

ся псевдонимами². Для русских писателей первых десятилетий XIX века анонимность вовсе не обязательно означала ограничения и бессилие. Когда Гоголь начал публиковать свои первые сочинения, унаследованная от салонной культуры ролевая игра и демонстрация остроумия поначалу позволила ему с изобретательностью прибегнуть к приемам анонимной публикации и публикации под псевдонимом. Например, в повестях «Диканьки» анонимность создает пространство для жанрового и стилистического новаторства, подпитывая дар пародирования, присущий Гоголю, и позволяя ему экспериментировать с точкой зрения. На самой ранней стадии творческой деятельности Гоголя эта свобода была для него важнее, чем четкая публичная идентичность, опирающаяся на основательные устои авторства. А поскольку литература в России времен Гоголя была коммерциализована в меньшей степени, чем в готорновской Америке, то русский писатель менее нуждался в имени как инструменте для внушения читателям «лояльности бренду».

Однако для Гоголя значения и имени, и безымянности во все времена были иными, чем для аристократов-завсегдаев салонов, чья идентичность никогда не зависела целиком от их статуса успешных, публикующихся авторов. Пушкин, хотя и был первым, кто пожелал выступить в качестве профессионального писателя, также очень гордился своим происхождением и древностью своей *фамилии*; в обществе он хотел быть известен не как писа-

² Следует отметить, что и в Америке значения анонимности со временем менялись. Например, в колониальный период мужчины-писатели могли использовать анонимные публикации и публикации под псевдонимом в качестве инструментов «деперсонализации» политических заявлений, чтобы эти публикации не рассматривались как навязывание личных предвзятых мнений для публичного обсуждения (такая концепция анонимности основывалась на просветительской установке, согласно которой «личности не имеют отношения к сфере публичности»). А в XIX в. женщины-писатели использовали анонимные публикации и публикации под псевдонимом как способ избежать обвинений в «неженственности» из-за вторжения — вторжения их имен — в общественную жизнь [Warner 1990: 42–43]. Критика Уорнера (и концепции публичной сферы Юргена Хабермаса), учитывающая гендерный аспект, приводится в [Dillon 2004: 11–48].

тель, а как Александр Сергеевич Пушкин. Однако Гоголь, кажется, ничуть не стремился к созданию для себя иной идентичности, кроме как идентичности художника. Если Пушкин без всякой иронии писал стихи, прославляя своих благородных предков, чье имя он носил (например, в «Моей родословной» (1831)), Гоголь воспринимал свое имя как неразрывно связанное с его идентичностью как (публикуемого) автора: в письме, написанном в 1836 году, он отмечал, что рассчитывает на то, что его опубликованные сочинения разнесут его имя по миру (НГ 11: 73).

И действительно, после первых успехов Гоголь очень быстро переключился на совсем другую модель авторства, чем та, которая преобладала в салонах. Через несколько лет после публикации «Диканьки» (сборника, который, по словам одного из критиков, «[упивается] мобильностью литературного маскарада»), Гоголь использовал статью «О движении журнальной литературы» (1836) для нападок на писателей, использовавших те самые уловки, которые незадолго до этого он сам считал весьма полезными» [Moeller-Sally 1998: 344–345]. Хотя в этой статье Гоголь положительно настроен по отношению к «живой беседе», которую в 1830-е годы вели русские журналы, он критикует журналистов популярных изданий за то, что они пишут анонимно в разных жанрах и стилях, и за то, что они предстают перед публикой «под вымышленными именами» (НГ 8: 162). Статья отмечает важный сдвиг в суждениях Гоголя об авторстве: с тех пор как писательство стало его профессией, он прекратил попытки «создавать... авторские “я” ex nihilo», чтобы вместо этого сосредоточиться на установлении «института авторства в согласии с самим собой» [Moeller-Sally 1998: 344–345]. Иными словами, сделав себе имя в русской словесности, Гоголь стремился защитить репутацию своего имени, способствуя репутации авторства в печатной культуре (и заблуждающиеся журналисты-литераторы, которые не следовали идеалу последовательной авторской идентичности, были для него скорее угрозой, чем опорой).

Эта новая модель авторства полностью основывалась на печати и, следовательно, на болезненном понимании существования глубокой пропасти между автором и читателем — цитируя Рола-

на Барта, «Современная литература переживает жесточайший разлад между изготовителем и пользователем текста» [Барт 2001: 32]. С этим изменением было связано и принятое Гоголем в 1836 году решение отойти от активного участия в литературной жизни России и уехать в Рим (хотя его связи с русскими экспатриантами в Италии оставались тесными и он никогда не чувствовал ничего похожего на ту оторванность от мира, которая выпала на долю Готорна в Сейлеме). К тому времени, как Гоголь принял решение покинуть Россию, салонная культура, та среда, в которой он был принят, но которая отнюдь не была для него родной, уже вступила в пору упадка.

Я бы сказала, что фактически решение Гоголя уехать из России отражает то, как развитие печати изменило отношения между писателем и публикой, в частности, устанавливая дистанцию и делая недоступной саму идею авторства, и тем самым приближая условия русского авторства к тем, в которых всегда был вынужден работать Готорн. Опыт Гоголя и Готорна обладает сходством, поскольку каждый оказывается в ситуации, когда ему нужно постоянное *имя*, чтобы представляться читающей публике, находящейся далеко и в принципе непознаваемой. Так, Гоголь посвящает значительную часть «О движении журнальной литературы» вопросу: «что такое русская публика?» (НГ 8: 172) — и точно так же желанием Готорна понять, что представляет собой американская публика, проникнут такой текст, как предисловие к «Дочери Рапачини», направленное на то, чтобы заручиться «нашей личной симпатией и сочувствием» [Готорн 1982, 2: 298].

Важным компонентом утверждения имени является представление читателям корпуса произведений, подборки текстов, которые могут постоять за самого автора. Именно к этому стремился Готорн, когда очень скромно просил издателей «The Token» указать, что один из его рассказов написан «автором “Провинциальных историй”». Издатели отказали, и рассказ был напечатан анонимно, без всяких явных указаний на другие сочинения Готорна. Задуманные как неотъемлемые составляющие более крупных произведений, новеллы Готорна не появились как достаточно солидный корпус сочинений, они даже не выглядели как возмож-

ное начало какого-то более крупного произведения; вместо этого им предстояло быть *включенными* в единый корпус текстов постфактум. Для нас очевидны темы, которые объединяют эти истории, особенно если читать их в свете различных введений, в которых рассматриваются те же проблемы: усилия писателя, направленные на то, чтобы представить себе публику, создать авторскую идентичность, представить роль, которую искусство играет в обществе, и заработать на жизнь. Тем не менее эти новеллы утратили смыслы и статусы, которые они обрели бы, если бы вошли на правах составляющих частей в тщательно продуманные циклы.

Творчество Гоголя демонстрирует красноречивый контраст. В «Диканьке» и «Миргороде» он опубликовал свои ранние повести в виде циклов. Даже «Арабески» (которые позднее распались на отдельные части) и «Петербургские повести» (которые приобрели характер цикла в известном смысле уже после публикации) способствовали созданию впечатления, что Гоголь является автором «крупных» произведений, признанным деятелем литературы, с которым необходимо считаться. И несмотря на то, что Гоголь решил не подписывать первый из этих сборников своим именем, тот факт, что вошедшие в него повести были представлены как цикл, означал для читателей совершенно иной уровень авторских амбиций, чем тот, на который указывали бы несколько повестей о селянах-украинцах, опубликованных то в одном, то в другом журнале. Если в наиболее ранних публикациях Гоголя нет и намек на минимизацию объема или второстепенность значения произведения (и то, и другое было присуще новеллам Готорна и говорило не в их пользу), то в основном потому, что связь между текстами внутри каждого сборника и связь между этими текстами и элементами рамки (предисловиями, заметками выбранных писателем повествователей и т. д.) значительно увеличивает их весомость. Несмотря на то, что в повестях «Диканьки» Гоголь в особенности старался завоевать благосклонность читателей и что эти повести и повести, которые вошли в «Миргород», сначала были опубликованы анонимно, формат цикла позволил писателю создать себе и представить публике

основы совершенно серьезной авторской идентичности. Готорну не повезло, что в самом раннем творчестве он был лишен такой возможности.

В некотором роде то, что редакторы и издатели (в особенности Джеймс Т. Филдз) сделали для Готорна, для Гоголя сделал литературный критик В. Г. Белинский. Издательский дом Ticknor and Fields, как показал Ричард Бродхед, вполне сознательно «превратил сочинения Готорна в *произведения искусства*» [Brodhead 1986: 57]. Белинский совершил нечто подобное для Гоголя, сделав его сочинения центральной темой не одной пространной и влиятельной статьи о текущем состоянии русской словесности. Однако разницу во вкладе Белинского и Филдза существенно определяло то, в какой момент карьеры каждого из писателей произошло их вмешательство. Еще до того, как большая часть текстов Гоголя была опубликована, Белинский предполагал, что эти тексты будут напечатаны, что они составят корпус работ и что этот корпус работ окажется важным для русской литературы в целом, как в настоящем, так и в будущем. Готорн оставался в неизвестности гораздо дольше, чем Гоголь, прежде чем, по словам его издателя, печатная промышленность решила «[превратить его] в Персону»³, и годы, которые он провел, задаваясь вопросом, есть ли в мире другая живая душа, навсегда наложили свою печать на его творчество. Когда Готорн стал знаменит, его редакторам и издателям пришлось всерьез заняться поисками и переизданием сочинений, которые он опубликовал за много лет до этого, теперь уже под именем Готорна и с указанием одоббивших их издательств. Таким образом, если большая часть того, что Белинский написал о Гоголе, была скорее предвкушением будущего, того, что Гоголь обещал сделать для русской литературы, то отношение Филдза к Готорну носило несколько ретроспективный оттенок — как выяснится впоследствии, это очень соответствовало образу

³ Это слова одного из промоутеров Готорна (издателя Джона Луиса О'Салливэна) из датированного 1845 г. письма, в котором он убеждает писателя, только начинавшего выходить из тени, позировать для рекламного дагерротипа. Цит. в [Brodhead 1986: 54].

самого *классического* из американских писателей, которым стремились представить Готорна.

Откликаясь на становление печатной культуры, Гоголь и Готорн также откликнулись и на новые общественные отношения, характерные для того, что мы именуем модернизмом, отношения, которые в значительной степени стали возможными благодаря печати. Собственно, обстоятельства, в которых протекала жизнь обоих писателей, в особенности жизнь, посвященная борьбе профессиональных писателей за свою читательскую аудиторию, вынудила их серьезно заниматься вопросами, которые имели глубокое культурное значение далеко за пределами сферы литературы. В результате их весьма личные, даже эксцентричные фиксации, отразившиеся в их творчестве, приобрели большее значение для читателей. Кризис личной идентичности у Гоголя, например, стал отражением кризиса культурной идентичности России. Навязчивое внимание к отсутствию и ничтожности в его произведениях приобрело глубокий смысл для русской читающей публики, заявив о себе как раз в тот исторический момент, «когда отсутствие и стагис могут восприниматься теми, кто озабочены их проявлениями в иных формах, как социо-культурный комментарий самого глубокого и необходимого вида» [Fanger 1979: 4, 18–19]. А пограничное положение Гоголя по отношению к культуре — украинской или русской, провинциальной или рафинированной, развлекательной или глубокой — мощно резонировало с неуверенностью образованных русских в отношении качества и аутентичности их национальной высокой культуры.

Происхождение и внутреннее положение в стране привлекали внимание Готорна к таким неотложным национальным проблемам, как роль истории в формировании настоящей нации, первостепенное значение женщин и домашней сферы, а также экономические трудности, с которыми столкнулись некогда занимавшие твердое общественное положение мужчины, принадлежавшие к приходящему в упадок патрицианскому сословию. Помимо всего прочего, озабоченность Готорна проблемами безымянности и славы, а также необходимости зарабатывать на жизнь в условиях рыночной конкуренции были непосредствен-

но связаны с экономическими и социальными процессами, преобразовывавшими его страну. Когда Готорн прямо или косвенно упоминает о трудностях, с которыми сталкивается американский писатель (его оторванность от общества и безвестность, его незащищенность перед безликой публикой), эти строки продиктованы совершенно новыми обстоятельствами, к которым приходилось приспосабливаться многим американцам, причем не только авторам. А когда Гоголь размышляет об уязвимости писателя в мире печати — когда надевает на себя соединяющую разные культуры маску украинского рассказчика / автора или когда размышляет о необъятной педагогической задаче, стоящей перед русским писателем, стремящимся обрести широкую читательскую аудиторию, — он также размышляет и о более масштабных проблемах (таких как культурная целостность и единство / разобщенность нации), актуальных для его современников.

Часть вторая

СКУДНАЯ КУЛЬТУРА,
ВЫСОКОЕ
ИСКУССТВО

I

Неглубокое прочтение и глубокий смысл «Мертвых душ»

В гоголевском городе NN, неназванной губернской столице, где разворачивается действие «Мертвых душ», любое прочитанное или услышанное высказывание обречено на неправильное истолкование, искажение и расчленение в угоду самым вольным интерпретациям. Искаженные толкования, снова и снова возникающие в повествовании, отражают попытки Гоголя освоиться с той новой читательской аудиторией, что открылась тогда перед русскими писателями. Как прямо, так и неявно в «Мертвых душах» отдается должное этой непредсказуемой новой аудитории и изменяющимся отношениям между читателем и писателем. Знаменитое болезненно-страдальческое обращение Гоголя к читателям — «Русь! чего же ты хочешь от меня? <...> Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» (221)¹ — говорит не только о неоднократно зафиксированной паранойе автора, но и о его попытках досконально разобраться в пристрастиях и способностях той аудитории, которой он намеревался себя посвятить. В «Мертвых душах» раскрываются и желание Гоголя подобрать ключ к действительно широкому кругу читателей, и его растущее сомнение в том, что эти читатели смогут когда-либо прочесть его произве-

¹ В этом разделе, если в скобках не указан другой номер тома, ссылка дается на том 6 («Мертвые души») Полного собрания сочинений Гоголя [Гоголь 1937–1952]. Другие тома указываются по этому же изданию.

дение именно так, как он того хочет. В завершение текст выражает глубокое недоверие ко всем толкованиям и суждениям.

На титульном листе «Мертвых душ» Гоголь незамедлительно приглашает читателя к размышлению, называя свое произведение поэмой, не совсем очевидным образом причисляя книгу к тому роду литературы, под которым в его время обычно понимался длинный текст, написанный в стихотворном, эпическом или псевдоэпическом жанре. Однако Гоголь не последователен в своем определении; в других местах он именует «Мертвые души» романом и повестью. Называя свое произведение поэмой, Гоголь не отвечает на вопросы, а ставит их; важная идея, которую он желает донести, заключается в том, что «Мертвые души» — книга не обычная².

Тем не менее, как ее ни назови, содержание ее можно пересказать в нескольких предложениях.

Некто по фамилии Чичиков прибывает в неназванный провинциальный русский город (обозначенный буквами NN) и начинает искать расположения у местных чиновников и помещиков. Чичиков наносит визиты в помещичьи усадьбы, и мы узнаем, что он хочет купить «мертвых душ», то есть стремится стать владельцем (на бумаге) тех крепостных («душ» в терминах XIX века), которые умерли со времени последней государственной переписи. Конечная цель его авантюры, которая разъясняется только в конце книги, заключается в том, чтобы получить наличные средства, заложив крепостных, которыми он вскоре «будет владеть». Поскольку помещики продолжают платить налоги на своих крестьян, умерших между переписями, им выгодно избавиться от бремени мертвой собственности. Для Чичикова дела с его задумкой складываются вполне удачно, несмотря на несомненную странность его предложения. В конце концов, однако, вокруг него ползут сплетни, горожане начинают его сторониться, и он вынужден покинуть город.

² «Слово “поэма” во всей своей знаменательной неопределенности — это письменное обязательство, выражающее намерение своеобразной оригинальности на самом высоком художественном уровне» [Fanger 1979: 167].

Чичиков снова в пути, а «Мертвые души» заканчиваются знаменитой хвалебной одой несущейся тройке, которая символизирует Россию. Этот пассаж привлекает наше внимание к вопросам, на которые еще предстоит дать ответ, к загадкам, которые еще предстоит разгадать, обещая нам, что впереди ждет нечто гораздо, гораздо большее. И действительно, Гоголь утверждал, что опубликованная книга — лишь первая часть монументального труда: он в течение десяти лет работал над продолжением, вторым томом, который должен был, по словам одного из критиков, в отличие от первого — притчи — стать моралистической проповедью [Fusso 1993: 120]. Однако Гоголь все более тяготился своей неспособностью создать произведение, в котором на все вопросы первого тома будут даны окончательные и «положительные» ответы (неспособностью, которая, как он полагал, была следствием его собственной духовной увечности). Незадолго до своей смерти в 1852 году Гоголь уничтожил рукопись второго тома, содержание которого известно нам главным образом по воспоминаниям современников и сохранившимся черновикам. Как видно из приведенного выше пересказа, в первом томе «Мертвых душ» ни сюжет, ни развитие персонажей не играют той центральной роли, что характерна для социально-бытового жанра XIX века; скорее это единственно возможный для Гоголя язык, пронизанный той скрытой иронией, которая совершенно по-разному воспринималась читателями начиная с выхода книги в 1842 году.

В этой главе мы свяжем несколько интригующую настойчивость автора «Мертвых душ» в отношении присутствия в тексте собственного глубокого смысла, а также его озабоченность актами читательской интерпретации текста с теми проблемами, с которыми пришлось столкнуться Гоголю в поисках настолько широкой аудитории, какая только вообще была доступна русскому писателю того времени.

Как уже говорилось в предыдущих главах, творческий путь Гоголя пришелся на период, когда русская литература решительно покидала замкнутую сферу аристократических салонов ради более широкого и гораздо менее предсказуемого мира типограф-

ского книгопечатания. На протяжении первой трети XIX века в литературной жизни преобладал узкий круг немногих просвещенных читателей и писателей (часто именуемых с относительно приемлемой долей абстрактности просто «обществом»), которые лично были знакомы друг с другом по салонам. Салонное общество — это не то же самое, что «высший свет», но между членами и нормами поведения этих двух «обществ» было немало общего. В частности, в 1827 году поэт-аристократ и критик князь Петр Вяземский отмечал: «По светскому уложению нашего общества, авторство не есть звание». Цит. по: [Fanger 1979: 36]. И хотя такой социум в лице этих «обществ» может время от времени решиться на то, чтобы распахнуть объятия перед талантливыми людьми низкого происхождения, он всегда исходит из правил образованного высшего дворянства, потому нелегко продолжать сохранять его «уложения» в качестве литературных стандартов, когда широкомасштабное распространение печатных текстов выводит литературу за пределы его сферы влияния³. По мере того как в 1830-х годах читательская аудитория росла и становилась все более разнородной, салоны, прежде служившие главными центрами культурной жизни общества, постепенно теряли свое значение; в результате чего частные собрания более не в силах были объединить писателей с «публикой», к которой те все чаще устремлялись [Todd III 1986: 69]. Новые российские читатели были большей частью из купцов и уездного дворянства, и они, несмотря на низкий уровень образования, все чаще были готовы тратить деньги на книги для чтения. Для этих читателей литературные произведения выступали исключительно в печатном виде. Для писателей поколения Гоголя — по крайней мере, тех,

³ В 1820-х годах русское либеральное дворянство, сочувствующее политическим реформам, начало использовать слово «общество» применительно к высшему свету, или «общественности», наполняя его тонкими коннотациями власти, потенциально противоположной власти самодержавного государства. Слово «публика», напротив, было более нейтральным, без каких-либо провокативных политических значений. Стандартный словарь XIX в. иллюстрирует использование слова «публика» предложением «Много было публики в театре?» [Даль 1989, 3: 535].

кого, как Гоголя, принимали в светском обществе, — одним из следствий этого культурного сдвига стала необходимость выбирать, как будут распространяться их произведения: в печатном виде, в салонах или и тем, и другим образом.

Гоголь связал свою судьбу с печатными книгами. В то время как в глазах современников он выглядел одним из членов салонного общества (пусть и несколько неуклюжим)⁴, по большому счету, устное распространение литературного текста ему всегда представлялось в некотором смысле предварительным — чего и следовало ожидать от писателя, заявившего в 1847 году о своей надежде на то, что в конечном итоге его прочтет «половина грамотной России» (8: 343). Гоголь прекрасно понимал, что в дивном новом мире печатной культуры русский автор, публикующий свои работы, отправляет их в одиночное плавание в реальности, представленной в основном некомпетентными читателями, чьи реакции он не в силах ни предсказать, ни направить. И все же Гоголь сознавал, что сам акт выпуска печатной книги в мир наделяет произведение искусством беспрецедентной силой. Это, как уже отмечалось выше, обоюдоострый меч прочтения широкой публикой: автор обретает силу, которую не может контролировать (здесь, как и в других местах, я использую местоимение мужского рода, так как имею в виду собственное мнение Гоголя об авторе как о мужчине; предполагаемый читатель Гоголя и, уж конечно, его идеальный читатель — также мужчина). Эти новые условия лежат в основе беспокойства Гоголя о своей аудитории и неуправляемости печатного слова, — беспокойства, которым, как будет показано в этой главе, пронизаны «Мертвые души».

Вовлечение «Мертвых душ» в изменившуюся читательскую аудиторию России лучше всего понимается в контексте феномена (а это, как я уже говорила, действительно был феномен) новой периодической «Библиотеки для чтения». В 1834 году встревоженность литературного истеблишмента по поводу читающей

⁴ О взаимоотношениях Гоголя с салонной культурой см. [Todd III 1986, особенно 170–177].

публики выкристаллизовалась в этом издании, или, точнее, подписчиках этого издания, число которых, согласно собственным утверждениям издателей, было шокирующим: пять тысяч — это цифра, неслыханная в мире русской литературы. До «Библиотеки для чтения» только поддерживаемая государством и заведомо бесхитростная газета «Северная пчела» достигла сравнимого с ней тиража в три тысячи экземпляров, который в 1830 году был в основном ограничен столицами⁵.

«Библиотеку...» отличал не только размер тиража, но и быстрота публикации, и относительно прямые отношения с писателями, что являлось свидетельством высокого профессионализма, который не был сам собой разумеющимся в мире российских издательств. Два писателя, которые редактировали, публиковали и рекламировали «Библиотеку...», Фаддей Булгарин и Осип Сенковский, были и сами по себе успешными авторами⁶. Несмотря на то, что сегодня они оба печально известны тем, что в эстетических и политических дебатах своей эпохи оказались не на той стороне (не только не смогли осознать величие своих современников, Пушкина и Гоголя, но и яростно критиковали их), они оказали русской литературе важнейшую из услуг, открыв, или создав, обывательскую аудиторию посредством писания для нее. Популярность «Библиотеки для чтения» была самым ярким свидетельством появления этой аудитории, новой для русской литературы. В результате усилились опасения, что рост количества читателей и текстов приведет к снижению качества и, следовательно, к умалению ценности литературы. Степан Шевырев в приведенных выше раздраженных вопросах («кто не Автор? кто не печатает?») беспокоился по поводу того, что воспринималось как распространение текстов незначительной литературной ценности. Шевырев предвидел будущее, когда никто не будет

⁵ О тиражах см. выше во Введении.

⁶ Сенковский писал пользующуюся спросом беллетристику под псевдонимом Барон Брамбеус; среди наиболее популярных произведений Булгарина — приключенческий роман «Иван Выжигин» (1829) и такие исторические романы, как «Дмитрий Самозванец» (1830).

читать, потому что все будут слишком заняты писанием и печатанием: в обществе, где «все перебивают речь друг у друга», «всякой захочет рассказать жизнь свою», повсеместное распространение печати представляет угрозу для эстетических стандартов и социальной гармонии [Шевырев 1835а: 121–122]. Когда у Гоголя рассказчик в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» полагает, что читатели будут возражать против появления на свет еще одной книги («Право, печатной бумаги развелось столько, что не придумаешь скоро, что бы такое завернуть в нее»; 1: 103), он тоже озвучивает это широко распространенное мнение.

Подобные заявления подтверждают тот несколько странный факт, что образованные русские люди во времена Гоголя могли оплакивать «нехватку литературы» в России (свидетельство тому — название планируемой статьи Пушкина 1834 года «О ничтожестве литературы русской»), удивляясь при этом росту количества книг и журналов: проблема воспринималась не как нехватка текстов или даже как нехватка хороших текстов. Скорее, как я уже говорила выше, полагалось, что литературный дефицит возник из-за отсутствия литературной традиции, то есть корпуса текстов, которые составляли бы единое целое, будучи органически связанными с более ранними текстами и культурой в целом⁷. Поскольку источником беспокойства образованных россиян была не столько скудность, сколько непоследовательность национальной литературы, увеличение количества печатных текстов грозило только усугубить проблему. После 1834 года для образованных элит примером такого противоречия стала несвязная мешанина произведений, публикуемых в «Библиотеке для чтения». Редакция «Библиотеки...» открыто заявила о своем отказе установить хоть какой-то порядок в том разномастном

⁷ Белинский говорит об этом неоднократно. Например, в своих «Литературных мечтаниях» 1834 года он допускает, что, если национальная литература — это просто совокупность текстов или же целый ряд изысканных произведений, то можно сказать, что Россия обладает литературой. Но Белинский настаивает на том, что на самом деле литература — это традиция, набор работ, неразрывно связанных с культурой целого народа. По его словам, именно этого и не хватает России [Белинский 1953: 22–25].

скоплении текстов (сильно различающихся по качеству), которые они представляли читателям. По сути, издатели признавались в собственной непоследовательности в высказываниях, подобных тому, что Гоголь, не веря своим ушам, цитирует в своем эссе «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году»: «У нас, — говорит он, — в Библиотеке для чтения, не так, как в других журналах: мы никакой повести не оставляем в прежнем виде, всякую переделываем: иногда составляем из двух одну, иногда из трех, и статья значительно улучшается нашими переделками» (8: 162). В очерке «О движении журнальной литературы...» Гоголь подчеркивает, что проблема не в нехватке текстов, а в недостатке общих стандартов для их оценки. Гоголь в этом очерке сосредоточен не на способах, которыми эстетические и интеллектуальные недостатки «Библиотеки для чтения» могут оскорбить чувства немногих образованных личностей. Скорее, главный вопрос заключается в том, как эти недостатки угрожают помешать неискушенным людям определить и усвоить понятия, которые им необходимы для того, чтобы стать компетентными читателями литературы. Как указывает Гоголь, «Библиотека для чтения» представляет публике, в частности, «улучшенные» версии русской литературной классики (редакторы фактически изменили окончание известной русской пьесы). Кроме того, журнал приучает читателей к той версии литературной критики, которая, по выражению Гоголя, не имеет «ни положительного, ни отрицательного вкуса, — вовсе никакого» (8: 166, 160). Фактически, редакторы придерживаются такого определения критики, которое явно нацелено на то, чтобы полностью исключить ее из области общих стандартов. Сенковский писал: «...беспристрастную критикую называл я то, когда по чистой совести говорю тем, которые хотели меня слушать, какое впечатление лично надо мною произвела данная книга. <...> Но степень моего впечатления не есть правило для других». Цит. по: [Fanger 1979: 43].

Позиция журнала оказалась настолько успешной для простых читателей, что Гоголь метко определил «Библиотеку для чтения» как «слона между мелкими четвероногими» (8: 165). Тем не менее все же фраза «простой читатель» в этом контексте может ввести

в заблуждение, поскольку, очевидно, только с появлением самой «Библиотеки для чтения» возникло и само понятие простого русского читателя. Хотя новый журнал доказал, что читатели имелись в гораздо большем количестве (и, соответственно, в большем разнообразии и более широком географическом диапазоне), чем того ожидало образованное меньшинство, фактические характеристики «обычного» читателя оставались далеко не ясными. Гоголь желал, чтобы писатели задумались над тем, кем на самом деле могут быть их читатели, в очерке «О движении журнальной литературы...» задаваясь вопросом: «На какой степени образования стоит русская публика и что такое русская публика?» (8: 172). По мнению Гоголя, русская литература еще не предложила читателям достаточно «умственной пищи» (8: 157), чтобы подготовить их к пониманию его текстов или даже вообще — к четкому представлению о том, что такое литература.

Хотя Гоголь рассматривает эти вопросы непосредственно в очерке «О движении журнальной литературы...», важность, которую он придает «простому читателю», очевидна и в «Мертвых душах». Как писатель того переходного поколения, Гоголь, вероятно, использовал все возможности, чтобы соответствовать внимающей публике и нормам салонной культуры, но он жаждал быть услышанным широкой аудиторией, которая была доступна только через печатные книги. Отсюда то, что было описано как «парадоксальный союз» эстетики Гоголя (сформировавшейся на романтической основе, под влиянием Пушкина и его окружения) и его ориентации на широкую публику [Акимова 1996: 10]. Ясное понимание того, что многие из его читателей некомпетентны, никогда не мешало Гоголю жаждать того, что он называл «общением» с ними, и его усилия по поддержанию «двойной ориентации — на литературных аристократов и массовую публику» всегда были «чреваты разладом» [Zholkovsky 1992: 174]. Несмотря на свою мечту о читательской аудитории, которая охватывала бы «половину грамотной России», его выбор неизбежно заставлял его опасаться того, что читатели подумают о его текстах.

В «Мертвых душах» автор включает в ткань повествования замечания о неискушенности своих читателей. Время от времени

такие замечания совершенно прямые, что наиболее очевидно в описании Гоголем того, как жители города NN восприняли «Повесть о капитане Копейкине» (историю, помещенную в десятую главу «Мертвых душ»). Здесь доверчивые горожане слушают рассказ почтмейстера, который утверждает, что Чичиков — некий одноногий и однурукий ветеран войны 1812 года, ставший разбойником с большой дороги. Лишь с некоторым запозданием один из слушателей отмечает, что история эта несколько подозрительна, поскольку у Чичикова целы ноги и руки, на что горожане отвечают «объяснениями», которые не менее абсурдны, чем рассказанная почтмейстером история (например, предполагая Чичикова не кем иным, как Наполеоном; 205). Почтмейстер описывает свою историю как «в некотором роде, целую поэму», и слова эти приобретают особое значение, когда рассказчик повторяет их несколько строк спустя; Гоголь явно предлагает нам параллель между аудиторией этой вставной новеллы и читателями «Мертвых душ» (199)⁸. Здесь жители города NN выступают как читатели самого романа, то есть в этом отрывке автор акцентирует наше внимание на пародии на свою собственную читательскую аудиторию, пародии, которая фактически выходит далеко за рамки эпизода с «Повестью о капитане Копейкине» о легковёрности наивных горожан. Действительно, с самых первых строк текст, как кажется, предвещает его неправильное понимание неискушенным читателем. Четвертый абзац описывает интерьер провинциальной гостиницы в городе NN, где на стене висит картина, на которой «изображена была нимфа с такими огромными грудями, какие читатель, верно, никогда не видывал» (9). Это «произведение искусства» служит свидетельством печально низкого вкуса российской публики; рассказчик размышляет: привезена она «к нам в Россию... нашими вельможами, любителями искусств, накупившими их в Италии по совету везших их курьеров». В начале второй главы перед нами

⁸ См. выше определение сказа: ч. 1, примеч. 4 [Чудаковы 1971; Holl 1996: 420]. Связь между «Повестью о капитане Копейкине» и метапародией обсуждается в [Holl 1996].

предстает чичиковский лакей Петрушка, который читает все, что ни попадется ему на глаза: «Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит» (20). Манера чтения Петрушки напоминают Ивана Федоровича Шпоньку, который на самом деле не любил читать, но наслаждался тем, как взгляд переходит с одного слова на другое на печатной странице (1: 288). Эти персонажи напоминают русских читателей, как их описывал Гоголь в неопубликованном книжном обзоре 1836 года: кто просматривает книги «без малейшего внимания к содержанию», главным образом для того, чтобы показать себе и другим, что они способны читать (8: 201). Таким образом, не кажется удивительным, что в «Мертвых душах» читатель книг представлен пассивным и невежественным, а приобретатель картин — легковерным и вульгарным; текст в самом своем начале ставит под сомнение эстетическую компетентность публики, к которой обращается.

Такая оценка Гоголем российской читательской публики, похоже, лишает всякой надежды на то, что «Мертвые души» могут быть ею приняты сколь-нибудь разумным образом. Всё непосредственное представление в тексте чтения и читателей служит для усиления нашего восприятия публики как настолько лишенной эстетической утонченности, что практически любое произведение искусства находится за пределами ее понимания. Предполагается, что российские читатели не хотят читать о персонажах неблагородных (20) и настолько ограничены в своем знании художественных условностей, что предсказуемо воспримут как оскорбление «все, что есть в печатной книге» (179), — качество, которое Гоголь замечательно пародирует в первых строках своей повести «Шинель»⁹.

Помещик Манилов почитывает от случая к случаю, в том числе непритязательный журнал «Сын отечества», а также другие

⁹ «В департаменте... но лучше не называть, в каком департаменте. Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякий частный человек считается в лице своем оскорбленным все общество» (3: 141).

«книжки», ни одну из которых ему так и не удастся прочесть (29, 25); Чичиков — посредственный исторический роман мадам де Жанлис; те жители города NN, что «не без образования», в лучшем случае бегло знакомы с положенным набором сентиментальных текстов, а «более или менее люди просвещенные» — в лучшем случае Николая Карамзина, писателя, чьи художественные произведения были уже устаревшими в гоголевское время, или «Московские ведомости» (156–157).

Автор «Мертвых душ» не только предчувствует непонимание со стороны читателей, но и предвидит их враждебность и гневные претензии. Рассказчик, например, признает, что «многие читатели... укорят автора в несообразностях» (210), призывает их не «возмущаться» им и утверждает, что Чичиков действительно несет ответственность за содержание романа (241); он ожидает нападок со стороны тех, кто предпочитает, чтобы «горькая правда» оставалась скрытой (243). Реакция читателя на автора сравнивается с реакцией помещика на своего приказчика, сообщающего ему плохие новости: «Зачем ты, брат, говоришь мне, что дела в хозяйстве идут скверно? <...> Я, брат, это знаю без тебя, да у тебя речей разве нет других, что ли?» (243).

Эти слова можно истолковать и как часть диалога автора с цензором. Однако обращение к цензору, конечно, не исключает обращения и к более широкому читателю, поскольку, как указывает Дональд Фангер, практика государственной цензуры «отражает общее (и настойчивое) отношение русских к литературе, которое рассматривает печатное слово как своего рода непроверенное лекарство, от возможных побочных эффектов которого общественность следует защищать. В этом смысле цензура... вполне может отражать суждения значительной части этой общественности». Фангер цитирует современников Гоголя (цензоров и обычных читателей), чтобы показать, как «цензурное отношение, таким образом, выходит далеко за пределы самого цензора... Цензор в этом смысле представлял т. н. необходимого читателя, слишком типичного в своем мещанстве» [Fanger 1978: 71–74]. Здесь резкий и фамильярный тон читателя явно указывает на то, что он считает автора своим слугой, если не собствен-

ностью, и ожидает, что автор выполнит определенные его требования. Помещик / читатель даже обращается к автору / слуге на «ты», а в окончательной редакции «Мертвых душ» автор, в отличие от более ранних вариантов, последовательно использует формальный вариант обращения к читателю.

В словах, которые автор «Мертвых душ» вкладывает в уста своих читателей, мы узнаем не только его сетования на ограниченность читателей, но и особую модель взаимоотношений между читателем и писателем: по часто выражаемому мнению современника Гоголя, Булгарина (редактора «Библиотеки для чтения»), задача писателя состояла в том, чтобы удовлетворить спрос, а задача общественности — по сути, быть требовательной к писателю. Тогда как Булгарин нередко высмеивал неутолимый аппетит своих читателей к новизне, он никогда серьезно не оспаривал идею о том, что именно требования этих читателей, какими бы они ни были, определяют задачу автора (свидетельством служит тот факт, что он посвятил свое собрание сочинений «русской читающей публике в знак уважения и благодарности» [Булгарин 1843: 5]).

В недавних исследованиях подчеркивается ключевая роль Булгарина в формировании у российской публики понимания того, что значит быть писателем. Его работы благосклонно воспринимались практически на всех уровнях читающей публики. Булгарин не только пользовался беспрецедентной популярностью, но и он, и Гоголь какое-то время воспринимались большинством читающей публики как подлинные литературные соперники [Акимова 1996: 3; Рейтблат 1991: 57]. Если на самом деле, как утверждается в наше время, успех Булгарина грозил «дискредитировать жанр оригинального русского романа, опустив его до уровня низкопробных художественных произведений», угроза эта лишь дает понять, что практически вся прозаическая литература была уязвима для такой «девальвации», поскольку, как я уже говорила выше, претензии романа на получение статуса высокого искусства еще не были полностью обоснованы [Акимова 1996: 3].

Гоголь, в поисках широкой аудитории, вынужден был уживаться с читателями, которые научились читать художественную

литературу по Булгарину и прочим подобными писателям. Читатели эти ждали не только, что писатель будет им льстить и угождать их вкусам, но и пригласит их отождествлять себя с симпатичными рассказчиками и героями. В то время как тексты Гоголя практически не дают читателям возможностей для безболезненной идентификации (кто захотел бы отождествлять себя с такими персонажам, как Чичиков или Манилов?), Булгарин строит свои отношения с читателями с помощью заслуживающих доверия рассказчиков, «хороших людей», которые явно выступают за самого автора; персонажей, с которыми читателю предлагается себя идентифицировать [Акимова 1996: 13–14].

Булгарин построил свою карьеру на том, что один из исследователей назвал «интимизацией» взаимоотношений писателя и читателя, а другой описал, возможно излишне пафосно, как веру в «общность профессионального литератора и его аудитории» [Акимова 1996: 12, 13–14; Рейтблат 1991: 62].

В этом смысле Булгарин, несмотря на то что он с уверенностью в собственной правоте отвергает (или, по крайней мере, старается показать, что отвергает) исключительность салонной литературной культуры, он стремится распространить на печатную сферу ту близость, которая определяла отношения писателя и читателя именно в салонах. В «Мертвых душах», напротив, активно культивируется чувство разобщенности и недопонимания между писателем и его публикой, поскольку первый, как и следовало ожидать, подчеркнуто опрокидывает ожидания последней. Булгарин предполагает своего рода эгалитарную близость, которую, по-видимому, Гоголь считал невозможной или, может быть, нежелательной для читателей печатных текстов. Сенковский, литературный соратник Булгарина, похоже, стремился к тому же эффекту, что и Булгарин, о чем свидетельствует определение «литературы», которое он предложил своим читателям в 1834 году: «Очарование умных разговоров и дружеских бесед, без свидетелей, в уединении — эти вещи, перенесенные на писчую бумагу и в любое время доступные, составляют первейшую суть Литературы». Цит. по: [Fanger 1979: 43]. Сенковский в своем замечании предполагает, что печатное слово может

предложить читателям доверительный тон беседы социально равных («умные разговоры и дружеские беседы»), с тем дополнительным преимуществом, что можно делать это «без свидетелей, в уединении» (утверждение, предполагающее такое положение вещей, в котором конфиденциальность стала рассматриваться как преимущество, предоставляемое печатными текстами в сравнении с другими формами литературного опыта).

«Мертвые души» не только склонны отказывать своей публике в удовольствиях дружеского общения (общности) с автором и беспрепятственного самоотождествления с персонажами, но и насмеваются над теми читателями, которые желают прежде всего простых удовольствий от обычного сюжета. Белинский жаловался, что российская публика его времени все еще полагала роман «сказкой» и потому ожидала от него стандартной романтической сюжетной линии со свадьбой в конце [Белинский 1953–1959, 6: 219]. Как горько сетовал один критик в 1835 году, многие читатели склонны «искать в книге только одну вещь — сюжет»¹⁰. Такие обвинения забавным образом подкрепляет далеко не умный обзор «Мертвых душ», опубликованный в «Сыне отечества». Рецензент, не в силах смириться с запоздалым и несколько поверхностным вниманием Гоголя к личной истории Чичикова, начинает свое краткое изложение романа с биографии того словами: «У некоего бедного дворянина родился сын». Затем он продолжает осуждать «бедность содержания» романа («бедность содержания», что можно также понять как «бедность сюжета») и подсчитывает количество страниц, посвященных изложению подробностей, которые никак не продвигают сюжет (а это практически весь текст повествования) [Масальский 1842: 6, 11, 10]. Определенно, Гоголь в своем романе верно предвосхитил озабоченность рецензента сюжетом. Сам Гоголь в письме 1842 года предположил, что именно из-за инстинктивной потребности его читателей в сюжете они не смогли оценить «Мертвые души». Он сетовал на публику:

¹⁰ Рецензия на «Миргород», подп. «А.в.м.л.» // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1835. № 33. С. 262.

Неопределенные толки, поспешность быстрая прочесть и ненасыщенная пустота после прочтения; досада на видимую непрерывную мелочь событий жизни, которая становится невольно насмешкой и упреком. Всё это я знал заранее. Бедный читатель с жадностью схватил в руки книгу, чтобы прочесть ее, как занимательный, увлекательный роман, и, утомленный, опустил руки и голову, встретивши никак не предвиденную скуку¹¹.

В «Мертвых душах» автор старается обнажить для читателя «непрерывную мелочь событий жизни», хотя и предвидя возмущение этого читателя в связи с попыткой Гоголя превратить эту «мелочь» и «бессобытийность» в произведение искусства. В этом смысле труд Гоголя напоминает мысль Гюстава Флобера, который провозгласил, что его целью было «хорошим образом описать заурядность и посредственность»: «Я написал “Мадам Бовари” <...> чтобы доказать, что тусклость и посредственность буржуазии могут быть описаны прекрасным языком» (хотя, как мы увидим в другом месте этой книги, Гоголь никогда не смог бы принять то по сути аморальное видение, которое для Флобера было необходимым результатом культивирования «глазомера» художника по отношению к миру). Гоголь, как и Флобер, работает над освобождением от конвенций, регулирующих прозу, в случае Гоголя особенно — конвенций о сюжете. Но там, где Флобер придерживается «аристократически возвышенного» тона и лишь изредка снисходит до признания, что у обычных читателей могут быть мысли и желания, Гоголь включает в свой труд требования (неисполненные) этих самых читателей, где, среди прочего, упоминается и их желание видеть в книге сюжет¹².

Безвыходность того положения, когда приходится иметь дело с читателями, ценящими прежде всего привычный затейливый сюжет, — вот причина, по которой Гоголь населяет свой город

¹¹ Письмо С. Т. Аксакову от 18 августа 1842 года [Гоголь 1937–1952, 12: 91]. Подробнее об этом см. [Porkin 1992: 189].

¹² Цит. по [Bourdieu 1996: 93, 94, 110]. «Аристократически возвышенный» — так Бурдьё характеризует стиль Флобера [Bourdieu 1996: 93].

NN маниакальными рассказчиками и интерпретаторами, любителями сумасшедших истолкований. Таинственное поведение Чичикова пробуждает в них желание раскрутить сюжеты, основанные на знакомых штампах, и все они имеют целью разъяснить несуразную историю о попытках незнакомца купить мертвых крепостных. В вакханалии интерпретаций эти персонажи рассказывают и пересказывают истории, к которым они приучены благодаря своему читательскому опыту.

Вдохновленные рассказом местного помещика о действиях Чичикова, два изумительно-абсурдных персонажа Гоголя, «дама, приятная во всех отношениях» и «просто приятная дама», начинают увлеченно их интерпретировать, опираясь на шаблоны популярной литературы, создавая то, что они называют «историей» (182), «совершенным романом» (183), полным незаконной любви, тайных соучастников и свиданий в залитых лунным светом садах.

Их сюжет движется по новой версии рассказа о приезде Чичикова к Коробочке: «...вдруг в глухую полночь, когда все уже спало в доме, раздается в ворота стук... является... вроде Ринальда Ринальдина... вся деревня сбежалась, ребенки плачут, всё кричит, никто никого не понимает, ну просто оррёр, оррёр, оррёр!» (183). Их версия этой истории быстро распространяется по всему городу NN, усиливаясь и обрастая подробностями, пока не становится «оконченной картинкой», принимая «живой определенный вид»; все «объяснилось, очистилось», облекаясь в «ясные и очевидные формы» (191). В результате получается история, настолько условная, настолько идеально выстроенная, что она не имеет никакого отношения к истине и служит лишь для того, чтобы «напустить тумана в глаза» всех, кто в нее вслушивается (189). В этом и подобных эпизодах своей книги Гоголь подвергает критике претензии наименее искусственных своих читателей на развертывание обыкновенной линии сюжета и предвосхищает их возражения против «Мертвых душ». Горожане, неспособные сохранить свою собственную «непостижимую нерешительность» (199) перед лицом тайны, олицетворяют тех читателей, которые, как справедливо опасается Гоголь, будут

горько жаловаться на непонятность и нелепость текста. В истории о попытках Чичикова купить мертвые души «логики нет никакой», говорят эти персонажи, «и причины нет»: «Что ж за притча, в самом деле, что за притча эти мертвые души? <...> что ж за вздор, в самом деле, разнесли по городу? <...> Однако ж разнесли, стало быть, была же какая-нибудь причина? Какая же причина в мертвых душах? даже и причины нет» (189–190). Приятные дамы со своим сюжетом и их слушатели, очевидно, неспособны воспринять текст, подобный гоголевскому.

Кроме того, язык «приятных дам» удостоен обвинений в «эффемизмах и перифразах», что для Гоголя связано с феминизированной культурной сферой раннего романтизма и салонами, то есть той аудиторией, которую он оставил позади [Fusso 1993: 80]. Если в первые десятилетия XIX века выражения «салонный стиль» и «дамский язык» могли использоваться для обозначения форм дискурса, приемлемых в высшем обществе, то это потому, что писатели-романтики (из которых, возможно, наиболее влиятельным был беллетрист и историк Николай Карамзин) работали над созданием такого литературного языка, который не только был предназначен нравиться женскому обществу, но и был фактически смоделирован, насколько это возможно, в их речи [Todd III 1986: 19–25]. Даже самозванные лингвисты-консерваторы, выступавшие против «офранцузивания» русского языка, принимали дамский язык как подходящую литературную модель. Адмирал Шишков, лидер таких консерваторов, писал в 1811 году: «Женщины, сия прелестнейшая половина рода человеческого, сия душа бесед» способны «привить нам язык доброты и вежливости», научить «чистоте и правильности языка; ...сей язык, проходя через уста их, становится яснее, глаже, приятнее, слаще» [Шишков 2011: 380; Todd III 1986: 24]. Столь вдохновенный поток слов Шишкова показывает нам, насколько серьезно относились к женскому вкусу ранние романтики, независимо от принадлежности к тому или иному культурному лагерю.

Однако в ранней редакции «Мертвых душ» Гоголь подчеркивает тот факт, что он, в отличие от своих предшественников, принял решение не писать для женщин (и, косвенно, не при-)

мать позу заведомо феминизированного писателя-романтика). В этом пассаже Гоголь-рассказчик говорит, что никогда не создавал ничего «по внушению дамскому», и признается в том, что смущается, «когда дама облокотится на письменное бюро его». Рассказчик отводит от нее взгляд и смотрит только на висящие перед ним на стене портреты творцов-мужчин — Шекспира, Ариоста, Фильдинга, Сервантеса, Пушкина, — которые, как представляется, заменяют собой даму в отношении и вдохновения, и аудитории (644). Этот отрывок ясно указывает на то, что Гоголь отвергает вкусы и условности, которыми руководствовался литературный дискурс салонов, условности, непосредственно связанные с женской речью. В то время как такие писатели, например, как Карамзин или Василий Жуковский, часто искали в женщинах «образец, предмет и аудиторию», в «Мертвых душах» Гоголь отождествляет женский («дамский») язык с творческим бессилием [Fusso 1993: 80–81]. Приятные дамы доводят свое иносказание до степени непонятности: «Ни в каком случае нельзя было сказать: “этот стакан или эта тарелка воняет”. И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, а говорили вместо того: “этот стакан нехорошо ведет себя” или что-нибудь вроде этого» (159). Язык помещика Манилова, жеманного подкаблучника, равно бесцветен. Как и приятные дамы, будучи в растерянности, Манилов в речи своей прибегает к литературным штампам, которые, впрочем, более проистекают из сентиментальной поэзии, нежели из любимых женщинами романов (он говорит и мечтательно размышляет на такие темы, например, как «о благополучии дружеской жизни» (38).

Приятные дамы и их эпигоны — не единственные охочие до сюжета персонажи и конспирологи в городе NN, не единственные «читатели», которые в своем неумном желании по-своему истолковывать события навязывают всему окружающему обманчивый порядок там, где его на самом деле нет. Есть также, как мы видели, и горожане, которые некритически воспринимают невероятную «Повесть о капитане Копейкине», прыгая от одного нелепого толкования к другому (мы уже слышали, например, предположение, что Чичиков мог быть не кем иным, как самим

Наполеоном; 205). Примечательно, что в «Мертвых душах» такие акты истолкования связываются с растущим влиянием печатного слова. Рассказчик говорит, что в городе NN в годы, следующие за вторжением Наполеона (то есть в то время, когда происходит действие), практически все население было охвачено манией толкования: «...все наши помещики, чиновники, купцы, сидельцы и всякий грамотный и даже неграмотный народ сделались... заклятыми политиками» (206) — все, кто умел читать, начали потреблять и истолковывать тексты, те же, кто был неграмотен, обнаружили себя в мире, сформированном печатными текстами и их интерпретациями. «“Московские ведомости” и “Сын отечества” зачитывались немилосердно и доходили к последнему чтецу в кусочках, не годных ни на какое употребление»; вместо вопросов о цене овса люди донимают друг друга вопросами о том, что написано в печати («А что пишут в газетах»; 206). Эти новые читатели находят повод для особенно глубокого толкования в имени Наполеона: «...видели в каждой букве, из которых было составлено слово “Наполеон”, какое-то особенное значение; многие даже открыли в нем апокалипсические цифры» (207).

Эти «помещики, чиновники, купцы, сидельцы», лишь недавно приохотившиеся к чтению, с большим рвением относятся к задаче интерпретации, заставляя вспомнить широкую читающую публику, которая начала формироваться во времена Гоголя. На деле этот перечень жителей города NN весьма поразительно соотносится с категорией читателей, которых Булгарин причислял к наиболее значимым — «читателям среднего и нижнего состояния», то есть к тем, с кем Гоголю пришлось бы иметь дело в поисках аудитории за пределами круга наиболее образованных представителей литературного бомонда. В своем секретном докладе «О цензуре в России и о книгопечатании вообще», подготовленном после восстания декабристов и представленном правительственным чиновникам в 1826 году, Булгарин своей классификацией этих категорий предвосхитил описание Гоголем жителей города NN: провинциальные помещики и купцы (как зажиточные, так и бедные), государственные служащие, мелкие чиновники, сельское духовенство и даже грамотные крестьяне

[Булгарин 1990: 580–582]. Как и Гоголь, Булгарин приписывает их возросшее стремление к чтению политическим потрясениям предшествующего тридцатилетия [Булгарин 1990: 579].

В «Мертвых душах» толковательная неразбериха читателей газет, романтические фантазии приятных дам, нелепая «Повесть о капитане Копейкине» и еще более нелепая на нее реакция, различные слухи, которые разлетаются по городу, — все отражает появление этой новой читающей публики: более пестрой, менее предсказуемой в своих откликах и более своенравной в толкованиях.

Подобно Булгарину, Гоголь признавал значимость этой новой аудитории, а также тот факт, что она никуда более не исчезнет. Оба автора чувствовали, что русские читатели представляют собой или могут когда-нибудь составить «общественность» в смысле группы людей, обладающих (потенциально опасной) способностью принимать самостоятельные решения. Такая идея в первые десятилетия XIX века отнюдь не была общепризнанной: Булгарин в своем докладе счел необходимым прежде всего убедить чиновников в том, что такая вещь, как «общее мнение»¹³, существует на самом деле. К сожалению, писал Булгарин, «искоренить» это явление невозможно, но он заверял, что легко могут

¹³ В английском тексте я перевела «общее мнение» Булгарина как *public opinion*; на самом же деле в то время понятие это не имело реального определения и отсутствовал четкий консенсус по вопросу, какими словами оно могло бы быть описано (общее, или общественное, мнение, мнение публики...). Фактически разногласия по поводу значения основных терминов сохранялись даже в более поздний имперский период. Толстой, например, категорически отрицал легитимность современного «общественного мнения» (как он это делает в последней части «Анны Карениной»), тогда как Тургенев стремился разграничить категории «людей», «наций» и «читающей публики». Для Достоевского и славянофилов «общее» и «общественное» (то, что в английском обычно передается словом *social*) обозначают не идеи, основанные на западном либерализме (как это имеет место у Тургенева), а скорее «священный принцип общности» (как в крестьянской общине). У славянофилов «единственно истинное “общественное мнение” черпает свою божественную силу в народе в целом (общинном народе-богоносце, который может включать или не включать интеллигенцию), а не в какой-либо светской политической власти» [Levitt 1989: 98, 107, 12].

найтись способы им манипулировать, просто уделяя больше внимания и посвящая больше усилий печатному делу («напутствовать его... посредством книгопечатания» [Булгарин 1990: 579])¹⁴. В 1829 году, когда Булгарин уже призывал власти заняться потенциально дестабилизирующим феноменом новой российской аудитории, Павел Свињин (издатель «Отечественных записок») определял «общественное мнение» в поразительно благодушной манере: «Мнение общества — это верный беспристрастный судья, которого, впрочем, досужие журналисты могут иногда ввести в заблуждение и вовлечь в смущение, но ненадолго; истинный талант и полезный труд всегда найдут в нем вознаграждение и получают от него неизменное уважение и одобрение» [Свињин 1829: 323]¹⁵. В этом определении подразумевается предположение о том, что общественное мнение неизбежно находится в гармонии с желаниями государства и в конечном итоге призвано служить главным образом к усилению политики государства (это та идея, которую российское правительство вскоре официально обнародует как доктрину «официальной народности»)¹⁶. Слова Свињина отражают тот факт, что в начале XIX века многие представители образованной элиты все еще

¹⁴ Примечательно, что в докладе Булгарина линия, разделяющая мнения по литературным вопросам и вопросам культурно-политического характера, не имела большого значения, поскольку Булгарин понимал, что в результате цензуры литературный дискурс в России также служит политическим и философским интересам. Учитывая эти условия, неудивительно, что большую часть своего доклада Булгарин посвятил «литературным» вкусам (в широком понимании) различных слоев российского населения.

¹⁵ По поводу коннотаций слов «публика» (в противопоставлении «обществу») см. примеч. 3 в этом разделе.

¹⁶ Доктрина «официальной народности», формально провозглашенная в 1833 году, включала три принципа: православие, самодержавие и народность. Одной из целей доктрины было воспитание чувства русскости, которое полностью бы отождествлялось с Российской империей, тем самым предотвращая тот концептуальный разрыв между *l'état* и *le peuple*, который дал толчок Французской революции. Предполагалось, что доктрина «официальной народности» «вберет в себя дух романтического национализма и поставит его на службу укрепления династического империалистического режима» [Freeze 1997: 159].

не представляли (или не признавали) возможность создания публичной сферы, отдельной от государства и им не санкционированной: во многом так же, как и интеллектуалы той эпохи редко представляли себе (будущую) «литературу» вне их рафинированной среды. Такой писатель, как Свињин, все еще может представлять «общество» как сущность, которая одновременно и сдерживается государственной властью, и, по сути, является монолитной¹⁷.

Напротив, такие писатели, как Булгарин, Шевырев и Сенковский, а также Гоголь, разбирали свою аудиторию на сегменты, отмечая ее разнородность и отсутствие общественного единства, на которое благодаря такой разнородности она была обречена. И тогда как Сенковский, как мы увидим ниже, иногда может притворяться, что верит в мудрость неизменного читателя-обывателя, чьи склонности в конечном итоге укрепляют столь же неизменный политический и эстетический порядок, его реальное отношение к аудитории разительно отличается от того, что подразумевает Свињин, давая свое определение общественного мнения. Даже когда Сенковский, как кажется, одобряет общественное мнение как статичное и инертное, он, подобно Булгарину, заигрывает с неискушенными читателями, льстит их вкусу и пытается их противопоставить читателям с более изощренными вкусами. Такое заигрывание и потворство, конечно же, подразумевают осознание того факта, что публика не является ни статичной, ни надежной, ни «беспристрастной», что ею можно манипулировать и ее можно формировать на основании того, что ей предложено читать, а также понимание, что ее можно разделить на непримиримые лагеря.

Гоголь знал, что общество более не является (если вообще когда-либо являлось) легко определяемой и самодостаточной сущностью. Мир «Мертвых душ» — мир принципиально нестабильный, созданный беспорядочным распространением «информации» в культуре печатного слова. В то время как, например, в «Вие» (проанализированном нами в предыдущей главе), печат-

¹⁷ Другой вопрос, верил ли сам Свињин в свою характеристику общества.

ные тексты отождествляются с вечной неизменностью Священного Писания, в «Мертвых душах» они вместо этого ассоциируются с непрерывным потоком. Здесь практически все слова, напечатанные на бумаге (газеты, модные журналы, долговые расписки, банкноты), функционируют как часть системы обмена; этот факт указывает на тесную связь печатной культуры (как в России, так и в других странах) с рынком. В этом смысле реакция «Мертвых душ» на печатную культуру является также реакцией на зарождающуюся коммерческую культуру России 1830-х годов. В правление Николая I большое внимание уделялось меняющейся экономике, поскольку личное богатство стало измеряться не столько землей, находившейся во владении, сколько «размером налогов, которые могли быть получены от крепостных, живущих [на этой земле]» [Valentino 1998: 546]. Особую озабоченность вызывали вопросы наличных денег и кредитование как новый феномен, который, наряду с банками и бумажными деньгами, появился в России в конце XVIII века. В результате этих нововведений «символическая, изменчивая и условно определяемая ценность со всей вытекающей отсюда мобильностью и “отрывом от корней” приобретала все большее значение в российской экономике» [Valentino 1998: 546]. И Чичиков, который сообразил, как воспользоваться столь великолепными преимуществами нового феномена, «заклада в казну», описанного в «Мертвых душах» как «тогда еще дело новое» (239), — это, конечно, фигура, предназначенная именно для этих новых экономических отношений¹⁸.

Он же и олицетворение неопределенности, и социальной нестабильности, которые подразумевают эти отношения. Для Чи-

¹⁸ Валентино анализирует реакцию разных помещиков на коммерческое предложение Чичикова, определяя каждого из них как этап в движении к капиталистической экономике. Ноздрев, например, постоянно и произвольно всем обменивается («Ружье, собака, лошадь — все было предметом мены» [Тоголь 1937–1952, 6: 71], в то время как Собакевича волнует единственно одно — извлечь наилучшую выгоду, то есть «максимизировать ценность» своих мертвых крепостных. Валентино утверждает, что в «Мертвых душах» рыночная экономика отождествляется с хаосом и умалением подлинных (духовных и человеческих) ценностей [Valentino 1998: 550, 554].

чикова возможность одурачить жителей города NN зависит от их веры в новые формы стоимости («символические, изменчивые и условно определяемые»), формы, которые, в свою очередь, зависят от печатной культуры и ее бумажного обращения. Успех Чичикова также зависит от его мобильности и от того, что он в городе приезжий, лицо постороннее. Он является предвестником нового мира посторонних, той городской среды, где люди живут среди множества других людей, которых они не знают и о которых судить не могут. В такой среде распространение постоянно сменяющих друг друга печатных слов заменяет более старые и более устойчивые формы общинного знания. В рассказе Гоголя «Рим», который мы обсудим в следующей главе, эта новая форма социальной организации представлена Парижем, который олицетворяет современный мир, раздробленный тесно взаимодействующими друг с другом силами потребительского капитализма и повсеместно распространяемым печатным словом. В «Мертвых душах» именно через Чичикова в полной мере эти силы воздействуют на город NN, где местные жители, уже привыкшие «обмозговывать» то, что пишут «Московские ведомости», более чем готовы этот новый мир в лице Чичикова принять.

Тревожные и волнующие вопросы, возникающие в связи с новыми экономическими отношениями — как листы бумаги могут иметь ценность, как эта ценность может колебаться? — находят аналогию в неконтролируемом круговороте написанных и произнесенных в городе NN слов. Как мертвые крепостные, которых ищет Чичиков, чтобы превратить их в свое состояние через процесс обмена, слова в городе NN и окрестностях могут приобретать ценность (по крайней мере, временную) при передвижении. Когда горожане повторяют, например, «одно слово» «миллионщик», «в одном звуке этого слова» «заключается что-то такое, которое действует» (159). Конечно, ценность чичиковских крепостных нестабильна; она «зависит от обстоятельств, как вещь чисто условная», как и всякая ценность, которая определяется рыночными спекуляциями, когда вещи сегодня «стоят» столько, сколько, как считается, люди будут готовы заплатить за них

завтра [Valentino 1998: 560]. В этом смысле крепостные Чичикова, существующие только на бумаге, мало чем отличаются от феномена литературной славы, где, как Гоголь ясно понимал, авторская репутация обречена складываться в условиях рынка, через критику и объемы продаж.

Фактически именно во времена Гоголя появились не только профессиональные и полупрофессиональные писатели, но и, по словам одного критика, — «профессиональные читатели», то есть подписчики журналов [Рейтблат 1991: 62–63]. Можно полагать, что «профессиональная» роль таких читателей, в широком понимании, заключалась в том, чтобы судить. И на этот раз пронизательность Булгарина в понимании литературной сцены и тот вид отношений, который он культивировал со своими читателями, может дать более ясное понимание ситуации Гоголя. Неудивительно, что Булгарин не только потворствовал общественному вкусу, но и подчеркивал право читателя выступать в качестве арбитра, высказывая решающее слово в споре о том, что составляет литературное качество¹⁹. Словно предвосхищая Гоголя в «Мертвых душах», Булгарин в своих словах признает грозную власть публики отмеривать приговоры писателям: «Суд потомков страшен, но не меньше страшна и современная публика, которая может одним ударом лишить человека его имени, душевного спокойствия и надежд!» [Булгарин 1836, 2: 397].

Подобные же предположения лежат в основе враждебной рецензии в «Библиотеке для чтения» на собрание сочинений Гоголя 1842 года. Анонимный критик журнала (Булгарин?), как представляется, возражает именно против того факта, что Гоголь осмелился посягать на право общественности судить, объявив себя гением. Когда рецензент нападает на Гоголя за то, что он «без одобрения общества провозгласил себя *комико-сатирико-фило-*

¹⁹ Один из многих возможных примеров того, что Булгарин был склонен представлять своих читателей в качестве арбитров, мы видим в одном из его «Писем о русской словесности», опубликованном в 1883 году в «Сыне отечества»: он призывает читателя, «доброе друга», «судить, критиковать, анализировать, хвалить или осуждать» [Булгарин 1833: 52].

софским поэтом»²⁰, он курсивом выделяет навешенный на Гоголя саркастический ярлык; для наших целей это особенно показательная цитата: здесь подразумевается, что только суд общества и его «утверждение» труда писателя окончательно определяет последнего таковым.

Гоголя не могли миновать последствия этих новых отношений между писателем и публикой. В «Мертвых душах» аудитория автора неоднократно представлена как суд, в образе, отражающем его боязнь и признание той растущей власти, которую общественное мнение получило над всеми писателями к 1830-м годам, — суд, проводящий разбирательство, выносящий судебное решение или приговор. От вердикта общественного мнения зависит судьба не только популярного писателя, не только того, кто взыщет лести толпы. Как ясно показано в «Мертвых душах» в известном сравнении писателя удачливого и неудачливого, художник, благословленный «божественным пламенем таланта», также находится во власти своих современников. В отрывке, описывающем судьбу такого художника (134), слова «современный суд» повторяются семь раз по мере того, как Гоголь перечисляет унижения, которым подвергает пристрастная публика одаренного автора-критика: «Не избежать... лицемерно бесчувственного современного суда, который назовет ничтожными и низкими им лелеянные создания... и все обратит в упрек и поношенье непризнанному писателю; без разделенья, без ответа, без участия». Признавая, что суждение современников писателя обладает способностью отнимать «и сердце, и душу, и божественное пламя таланта» (134), Гоголь полагает, что способность писателя быть художником, даже писателя, одаренного божественным даром, в ужасающей степени зависит от того, как воспринимает его общественность. Таким образом, чего автор должен прежде всего бояться, — это того, что в «Мертвых душах» (во втором томе) автор называет «собственным проявлением [сочинителя]» (21). Как и персонаж Готорна Оберон — писатель, чьи собственные работы кажутся

²⁰ Анонимный отзыв на «Сочинения Николая Гоголя» // Библиотека для чтения». 1843. № 57. С. 23.

ему «бесмысленными» и «окаменелыми» исключительно потому, что их ценность остается незамеченной любой аудиторией, — художник у Гоголя фатально зависим от реакции публики²¹.

Если в «Мертвых душах» и подтверждается «божественное пламя таланта» настоящего художника, это означает, что даже такой художник может существовать только в сознании публики; его признание — воздух, которым ему следует дышать. Гоголь мог время от времени идеализировать художника-отшельника, «молчаливого монаха», живущего вдали от «мирской суеты», общаясь только с Богом (11: 78), но его потребность в отклике со стороны публики не позволяла сохранять верность этому пути. Считается, что после 1836 года, когда Гоголь всецело посвятил себя «Мертвым душам», он отказался от литературного профессионализма, заменив прежнее видение профессии новым ощущением призвания свыше²². Однако даже после того, как Гоголь отверг профессионализм во имя пророчества, на него по-прежнему влиял современный российский взгляд на писательство, и в своей работе он не мог не признавать неизбежный факт влияния аудитории.

В этом смысле в своих отношениях с читающей публикой Гоголь похож на Булгарина. Но Булгарин, в отличие от Гоголя, заявляет, что с радостью подчиняется общественному мнению, которое, как подразумевается, действительно всегда право, так же, как всегда прав клиент. Помимо простого признания «ужасающей» силы аудитории, Булгарин оправдывает эту силу в терминах квазиморали.

Он неоднократно (и корыстно) заявляет, что печатные литературные произведения по природе своей более строги и нейтральны, нежели устная передача, и что частные чтения неопубликованных рукописей, которые лишают широкую читательскую

²¹ «Дьявол в рукописи» («The Devil in Manuscript») [Hawthorne 1962: 11, 172, 172–175].

²² Обсуждение этих перемен см. [Fanger 1979: 145–163]. Юрий Манн склонен связывать их с «кризисом» Гоголя в 1840 году; см., например, [Манн 1984: 74–78].

общественность права их судить, представляют в некотором смысле нарушение этой нейтральности. Так, Булгарин пишет:

...не читаю предварительно сочинений моих в рукописи в посещаемых домах; не ищущу милости и покровительства людей, имеющих вес в обществе, и не выманиваю журнальных приговоров. Напротив того, в удалении от светских обществ, я пишу в тишине моего кабинета, печатаю и отдаю на суд беспристрастной Публики²³.

Свиньин также писал о «беспристрастной публике», но «беспристрастная Публика» Булгарина отличается от публики Свиньина тем, что обладает правом власти над писателем, который, по мнению Булгарина, всегда должен озадачиваться желаниями читательской аудитории.

Гоголь, конечно, не разделял тривиальной аргументации Булгарина о том, что печать обязательно вынуждает писателей придерживаться более строгих стандартов по сравнению с устным чтением, и уж конечно он не подчинялся эстетическим суждениям «беспристрастной Публики» Булгарина. Гоголь, однако, имел целью ту же самую аудиторию, что и Булгарин, и взял на себя тот же способ распространения своего творчества; таким образом, он не мог не иметь дело с тем же судом общественного мнения. Потому неудивительно, что Гоголь — несмотря на его неизменный интерес к устным литературным формам, от сказа до Гомера, к писателю как барду, к театру, и то, что он даже иногда (в теории) отдает предпочтение устному слову над письменным, — похоже, признавал, что, когда речь идет о восприятии литературы в XIX веке, печатное слово является, по сути, последним и решающим.

Для писателя, который надеялся в итоге сделать своими читателями «половину грамотной России», устная передача готовых к печати текстов должна была рассматриваться как предварительная форма распространения и восприятия. Поэтому салонные чтения Гоголем «Мертвых душ» следует рассматривать как

²³ Ф. В. Булгарин. Предисловие к второму изданию [Булгарин 1843, 5: II].

пробные прогоны, попытки оценить возможное влияние законченного печатного текста на широкую публику, которую он считал своей истинной аудиторией. Хотя Гоголь широко использовал салоны в качестве мест для устных чтений, он участвовал в салонной жизни не столько как тец, сколько как читатель (современники вспоминают, что он, если приходил на собрание без письменного текста или подготовленной истории, склонен был оставаться молчаливым наблюдателем), никогда полноправно не участвуя в обмене мнениями. Как я уже отмечала выше, концепция Гоголя о взаимоотношениях писателя и публики значительно отличается от преходящей, однодневной литературной жизни салонов, где «настоящей» публикой литературных произведений была не далекая, смутная и неискушенная «читающая публика», а скорее небольшое число более или менее знакомых читателей и писателей (границы между которыми размыты), имеющих возможности и знания, чтобы непосредственно реагировать на предъявленную литературу. Таким образом, литература включалась в «устную культуру остроумия, анекдота и импровизационной словесной перепалки»²⁴.

Участники салонной культуры, как правило, придерживались того понятия гениальности, согласно которому «божественное пламя таланта», используя формулировку Гоголя, не могло зависеть от признания или одобрения широкой читающей публики. Пушкин может служить иллюстрацией этого мнения: хотя вопросы, связанные с профессионализацией литературы, с публикой, ее одобрением или неодобрением, занимали его на протяжении всего творчества (эти вопросы поднимаются и в таких разных его произведениях, как «Разговор книгопродавца с поэтом» и «Египетские ночи»), в конечном счете талант поэта в его бытовании, по мнению Пушкина, не может зависеть от читателя. Будучи опубликован, писатель может страдать, когда его произведение не понято и не принято, когда его личность как

²⁴ Моника Гринлиф убедительно описывает, как эта модель взаимоотношений между автором и публикой повлияла на отношения Пушкина с читателем [Greenleaf 1994: 23].

поэта вступает в противоречие с его личностью дворянина, когда он вынужден импровизировать для себя в обществе, вызывающем у поэта лишь малое уважение. Его талант, однако, существует независимо от той реакции, которую он порождает, и не может быть убит молчанием или непониманием читателей. В отличие от пушкинского, гоголевское видение художественного творчества и его восприятия (в котором невозможно не заметить черту, разделяющую писателя и аудиторию) придает читающей публике потенциально фатальную власть над художником.

Стремление Гоголя печататься ставило его не столько в экономическую, сколько в творческую зависимость от реакции широкой публики и, таким образом, заставляло остро осознавать необходимость создания читающей публики, адекватной задаче чтения серьезной литературы²⁵. Однако он никогда не ограничивался односторонним подходом к этой задаче. Скорее, как я подчеркивала в предыдущей главе, Гоголь явно колебался между двумя возможными способами создания читательской публики, и оба можно различить в «Мертвых душах». С одной стороны, он выступает за приверженность формированию русской читающей публики с течением времени, благодаря постепенному и прагматичному процессу обучения; это та программа, которую он наиболее четко сформулировал в своем эссе «О движении журнальной литературы...». С другой стороны, он мечтает упростить этот трудоемкий процесс с помощью гениального произведения, подавляющая сила которого способна была бы изменить аудиторию посредством одного сильнейшего эстетического воздействия, как это представлено в его «Портрете»²⁶.

²⁵ Хорошо понимая, что «писатель в наше время может умереть с голоду» (как он писал в 1837 году поэту Жуковскому [Гоголь 1937–1952, 11: 97], Гоголь, кажется, смирился с тем, что он не может обеспечивать себя только писательством; годами он принимал покровительство царя и деньги от друзей. См., например, [Гоголь, 1937–1952, 12: 153–154].

²⁶ Статья «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году» вышла в свет в начале 1836 года в первом номере пушкинского «Современника». «Портрет» впервые появился в сборнике «Арабески» в 1845 году и перед включением в «Избранные сочинения» Гоголя в 1842 году был основательно переработан, но я ссылаюсь на редакцию 1835 года.

В эссе «О движении журнальной литературы...» главный акцент сделан на необходимости ответственной литературной критики, которая постепенно могла бы стать тем инструментом, который воспитает стандарты восприятия литературы у неискушенных читателей (8: 158–159). В таком подходе Гоголя подразумевается, что потребуется время (возможно, много времени), чтобы создать читателей, способных понимать литературу как искусство. В этом эссе автор также демонстрирует поразительное снисхождение к разноголосому и в целом безыскусному дискурсу современной журналистики, характеризуя эту «живость слога» как неотъемлемую часть процесса просвещения общественности (8: 140). В «Портрете», с другой стороны, Гоголь, как представляется, предвидит свое вероятное отстранение от этого процесса, предвосхищая свою мечту о великом произведении искусства, которое возьмет на себя трудную работу по просвещению публики. В описании того, как разнородная и отчужденная публика объединяется и в буквальном смысле умиряется подавляющей силой одного живописного полотна, в «Портрете» Гоголь раскрывает свою фантастическую мечту о таком произведении искусства, которое способно моментально и насильственно преобразовать аудиторию — силой как эстетической, так и моральной. «Неправильные уклонения вкуса» публики сливаются в своего рода «безмолвный гимн божественному произведению» (3: 422). Безмолвность этой реакции далека от «живого слога», который Гоголь хвалит в своем эссе «О движении журнальной литературы...». На деле в «Портрете» прежде всего «глубочайшее безмолвие» публики свидетельствует о величии произведения искусства, что намекает на возможность обойтись без бурливого, путаного процесса формирования аудитории с течением времени (3: 421).

Когда в «Мертвых душах» рассказчик порицает читателей высшего общества за отказ участвовать в развитии литературного языка (желая вместо того, чтобы он «сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык», 165), его позиция близка к позиции самого Гоголя в эссе «О движении журнальной литературы...». Эта точка зрения предполагает, что общественность, в части своего собственного

развития и воспитания, должна быть вовлечена в небыструю, коллективную и неоднозначную работу по созданию русской национальной литературы. Предвидя возражения читателей против вульгарности Чичикова, например, рассказчик платит своей аудитории той же монетой, требуя, чтобы читатели научились брать на себя определенную ответственность за литературный процесс: «Таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова» (164). В этом пассаже, оплакивая полное отсутствие плодотворного диалога между писателем и читателями, автор «Мертвых душ» говорит о возможности такого диалога, который со временем как просветит публику, так и поддержит художника.

Но «Мертвые души» также дают представление о мистическом будущем, в котором пассивная аудитория будет мгновенно преобразована силой внешней. Автор намекает, что в «холодном... существовании» его героя «заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека пред мудростью небес», что подразумевает мгновенное и преобразующее откровение (242). Самое главное: в седьмой главе предвидится «далекое время», когда сила ранее презираемого автора — описателя комического — будет открыта публике, которая раньше столь сильно его осуждала: «Иным ключом грозная вьюга вдохновенья подымется из облеченной в святой ужас и в блистанье главы и [они] почувут в смущенном трепете величавый гром других речей...» (134–135). В этом образе «Художника в величии своем» публика («современный суд»), которой принадлежит такая роковая власть над писателем в предыдущем абзаце, сводится к тому, чтобы быть просто подразумеваемым глагольным субъектом («почувут»), что предсказывает неизбежное подчинение этой публики силе гения.

Для Гоголя преобразующее воздействие шедевра, по-видимому, в немалой степени зависит от того, чтобы он был для публики неожиданным сюрпризом; наверное, этим может объясняться скрытность писателя во время работы над «Мертвыми душами». Во время написания романа Гоголь сознательно создавал атмо-

сферу таинственности, окружающую природу его творчества. Он хотел, чтобы люди знали, что он скрылся от общества, чтобы создать нечто очень важное, он хотел даже, чтобы загадочный заголовок произведения был публично известен и обсуждаем, но все остальное в «Мертвых душах» должно было остаться, по словам слушателя одного из ранних чтений Гоголя, *sous le sceau du secret*²⁷.

Стремлением к неожиданности также можно объяснить и неоднократные отказы Гоголя печатать отрывки из «Мертвых душ», пока не будет завершен весь первый том: так снижался риск раскрытия того, что, как он надеялся, станет ошеломляющим эффектом романа. Действительно, трудно представить «Мертвые души» приходящими к читателю в отрывках, трудно представить, как Гоголь болтает с читателями, как это делал Пушкин (уходя и возвращаясь к своей публике за годы публикации по частям «Евгения Онегина»), или полемизирует с ними по злободневным вопросам, как это сделал Толстой (с панславистами в последних главах «Анны Карениной»). Даже если Гоголь оказался неспособен реализовать свои (невозможные?) амбиции и написать книгу, которая, как предполагалось, внезапно и насильственно преобразит своих читателей, он, со всей очевидностью, написал книгу, которая отражает эти амбиции как таковые, в форме, ко-

²⁷ А. Н. Карамзин цит. по [Манн 1984: 32]. О скрытности Гоголя см. [Манн 1984: 38, 77]. Свидетельства того, что «Мертвые души» — не единственная незавершенная работа, о которой Гоголь думал таким образом, приводятся в монографии П. Карпука [Карпук 1997: 580–603]. Карпук отмечает, что Гоголь «упорно и суеверно боялся прямо обратиться к [пьесе], возможно потому, что думал об этом как о своего рода “сюрпризе”, о внезапном и драматическом искуплении» [Карпук 1997: 587]. Карпук полагает, что Гоголь в письме 1840 года имеет в виду трагедию, по мнению Юрия Оксмана, — именно «Мертвые души» [Карпук 1997: 586]. В письме Гоголь пишет Погодину: «Думал, что в этом году уже будет готово то, что одним махом избавит меня, снимет с меня бремя, лежащее на моей непорядочной совести» [Гоголь 1937–1953, 11: 316]. Независимо от того, относятся ли эти слова к трагедии или к «Мертвым душам», это еще одно свидетельство того, что Гоголь считал неожиданность важным компонентом своей способности воздействовать на читателей.

торая противостоит диалогизму и компромиссу, неизбежно присущим сериализации.

Невозможность реализовать свое видение, постоянное осознание силы своей публики и гнета ее требований, возрастающая вера в моральную миссию своей работы — все это, похоже, все больше и больше тяготило Гоголя, когда он заканчивал работу над первым томом «Мертвых душ» и начинал трудиться над вторым. В письме 1843 года Гоголь говорит о мучительных попытках писать, «когда уже внутри тебя заключился твой неумолимый судья, строго требующий отчета во всем и поворачивающий всякий раз назад при необдуманном стремлении вперед» (12: 222). Даже то, что он признавал праведным суждением о потомках, кажется, стало для него лишь продолжением беспощадного приговора современной публики — работая над «Мертвыми душами», Гоголь писал: «Я вижу только грозное и правдивое потомство, преследующее меня неотразимым вопросом: “Где же то дело, по которому бы можно было судить о тебе?”» (11: 78). Причастие «преследующее» передает гоголевское чувство истерзанности; читатели стали судьями и инквизиторами, тот страх, который снова звучит, хотя и на лирическом языке, ближе к концу «Мертвых душ»: «Русь! чего же ты хочешь от меня? какая непостижимая связь таится между нами? Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?...» (221).

Здесь читательская аудитория Гоголя утрачивает всю социальную специфику и становится простой (и всеобъемлющей) «Русью», чей неослабевающий требовательный взгляд устремлен на писателя. Чувства полной открытости и ответственности перед этим неумолимым взглядом должны было только усиливаться, когда Гоголь работал над второй частью романа. В необычном предисловии Гоголя ко второму изданию «Мертвых душ» (1846 год) мы, кажется, являемся свидетелями того, как писателя преследовал неумолимый читатель-соглядатай. «В книге этой многое описано неверно, не так, как есть», — пишет Гоголь, предлагая читателям «попрекнуть» и «побранить» его, «указать ... вред, какой ... произвел наместо пользы» (587, 588). Как пишет

Юрий Манн, предисловие не только дает читателю право судить об истинности произведения Гоголя, но и превращает этого читателя в «своего рода высшую власть, недреманное око, нависающее над автором», читателя-инквизитора, который постоянно наблюдает за писателем [Манн 1984: 242]. Гоголь, помимо того что умоляет читателей исправить ошибки в первом томе, просит, чтобы они прислали ему материалы для второго и чтобы каждый читатель «проследил бы пристально всякое лицо, выведенное в ... книге, и сказал бы ... как оно должно поступить в таких и таких случаях, что́ с ним, судя по началу, должно случиться далее, какие могут ему представиться обстоятельства новые и что́ было бы хорошо прибавить к тому, что́ уже мной описано» (589). Читателей просят заполнить страницы своими мыслями о «Мертвых душах» и отправить автору «всякой лист по мере того, как он испишется» (588). Представим себе Гоголя, сидящего среди кучи бумаги, покрытой каракулями своих читателей, из которой он намеревается извлечь жемчужины истины. Так Гоголь, кажется, приглашает читателей к сотрудничеству, обещая преодолеть разрыв между писателем и публикой, творением и восприятием его, через то, что описано им как «коллективно-творческое действие» [Манн 1984: 242].

Я бы сказала, однако, что в предисловии 1846 года, хотя и может показаться, что автор претендует на то, чтобы поделить власть с читателями, намереваясь тем самым вовлечь их в процесс литературного творчества, гораздо вернее прочитывается отчаянная попытка устранить власть этих самых читателей. Приглашение читателей к участию в процессе можно рассматривать как попытку Гоголя нейтрализовать их интерпретативную автономию путем привлечения их к делу писательства. В первой части «Мертвых душ» читателю постоянно предлагается выдвигать гипотезы, тогда как во второй части романа Гоголь планировал избавить читателя от этого бремени, дав готовые ответы, которые устранят необходимость в истолковании. Таким образом, Гоголь предлагает читателям присоединиться к нему в акте коллективного сотворчества, но на самом деле читательская роль в этом творческом процессе должна быть строго ограничена:

акты истолкования должны быть заменены сведениями, из которых автор сам извлечет смысл, который он сам будет полностью контролировать. Отсюда тот акцент, который Гоголь в предисловии 1846 года ставит на «необработанность» искомым им сведений, призывая своего читателя-корреспондента «не думать... как он будет писать», отвергнуть все мысли «о слоге или красоте выражений» (589, 588). Эти необработанные сведения — как и сама повседневная жизнь, однообразная и, казалось бы, банальная, — найдут свое истинное значение только в проникновенном понимании настоящего художника. Гоголь мечтает сделать своих читателей творческими союзниками, даже не поступаясь исключительным контролем над смыслом своего искусства: искусства, которое в своей совершенной форме не допускает никакого из потенциально искажающих истолкований, хотя такой риск, кажется, не исключен в «Мертвых душах».

В «Мертвых душах» автор постоянно просит читателя порассуждать о том, что может эта поэма означать, притом неоднократно отказывая читателю в любом возможном ответе. Кучер Чичикова Селифан «долго почесывал у себя рукою в затылке». Рассказчик спрашивает: «Что означало это почесыванье? и что вообще оно значит?» Предложив ряд возможных объяснений (может быть, например, Селифану жаль оставлять теплое место на кухне), автор разводит руками: «Бог весть, не угадаешь. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке» (215). Аналогичным образом, после смерти прокурора рассказчик говорит: «Зачем он умер или зачем жил, об этом один бог ведает» (210). Завершает роман знаменитое размышление о смысле русской тройки: «Что значит это наводящее ужас движение?» (247). Сюзанна Фуссо утверждает, опираясь на такие пассажи, что «Мертвые души», постоянно предлагая читателям «домысливать и угадывать», не дает ответов, «не дает многочисленным альтернативам [рассказчика] превращаться в уверенность» [Fusso 1993: 99].

Это верно; но та неоднозначность, а точнее, свобода, которую роман дает читателям, похоже, беспокоит не только большую часть читающей публики, но и самого Гоголя. Как мы уже видели,

в «Мертвых душах» слишком много некомпетентных читателей и искажающих толкователей, чтобы мы могли ожидать от текста безоговорочного предоставления читателю права создавать смыслы с неограниченной свободой. Неудивительно потому, что Гоголь в романе, несмотря на то что он неоднократно, а порой и тяжеловесно настаивает на том, чтобы читатель воспринимал книгу как произведение глубочайшей важности, кажется, почти что высмеивает того читателя, который всерьез воспримет эту ношу. Нас часто просят порассуждать о том, какой смысл вкладывается в нечто (например, почесывание Селифана), но в своих усилиях приписать значение таким пассажирам мы всегда рискуем неверно прочесть, попасться на удочку сюжетной канвы или оказаться в компании неудержимых интерпретаторов, которых предостаточно в мире «Мертвых душ». Это персонажи, которые в оргиях бесплодных спекуляций приписывают смысл абсолютно всему, чтобы придумывать сюжеты, которые послужат для отрицания случайности гоголевского мира. «Мертвые души» предполагают, что мы рискуем обмануться, пытаюсь прочесть роман так, как он просит быть прочтенным, то есть как текст, достойный максимально глубокой интерпретации.

Таким образом, «Мертвые души», хотя и предоставляют своим читателям почти безграничные возможности для интерпретации, дают представление об углубляющемся подозрении Гоголя в отношении интерпретации как таковой и указывают на его мечту о шедевре, настолько совершенном, что он не требует и не позволяет своим читателям участвовать в создании смысла. Рассказчик жалуется на то, что публика бросится читать писателя, который «напутает, наплетет, изломает, выворотит природу», а в то же время «пропустит мимо создание поэта, ясное как день, все проникнутое согласием и высокою мудростью простоты» (207). Пока Гоголь изо всех сил пытался написать продолжение «Мертвых душ», это видение поэтического творения, «ясного как день», превратилось в видение истины настолько самоочевидной, чтобы быть совершенно неотразимой: по словам критика, Гоголь предвидел шедевр, который «в своей законченной форме отменил бы все [читательские] возражения, как будто абсолютная истина

должна была раскрыться, одержать верх над всем и все примирить с собой» [Манн 1984: 202–203]. Такой едва ли не апокалиптический взгляд на поэму подразумевает неизбежный конец любого толкования, ибо как следует читателю толковать абсолютную истину?

Подозрительное отношение Гоголя к истолкованиям лишний раз подчеркивает его разрыв с убеждениями салонной культуры, согласно которым, в идеале, писатель и публика соавторствуют в создании произведений искусства. В таких традиционных убеждениях сформировались поэты начала XIX века; по существу, это романтическая концепция художественного творчества, где, согласно характеристике Моники Гринлиф, «роли исполнителя и аудитории, персонажа и читателя не полностью дифференцированы и потенциально обратимы» [Greenleaf 1994: 23–24].

Из этих условий вытекает идеал сотрудничества, в котором «произведение искусства больше не рассматривается как законченный объект, дарованный пассивной публике», оно «более не нечто сознательно созданное», а скорее «точка пересечения двух взаимодополняющих когнитивных процессов, то есть творения и восприятия» [Greenleaf 1994: 23, 24].

На деле каждое произведение искусства приобретает смысл только в «точке пересечения творения и восприятия». Однако не каждое произведение искусства задумано его создателем (или его аудиторией) как затея совместная²⁸.

²⁸ Это различие является ключом к пониманию позиции Пушкина по отношению к своей аудитории, и аргументация, этим пренебрегающая, рискует переоценить или исказить приверженность Пушкина литературному «профессионализму». Его «Египетские ночи», например, были прочитаны как свидетельство борьбы Пушкина за то, чтобы «толпа и мотив выгоды <...> [были] не просто приемлемы, но фактически стали конструктивной частью творческого процесса» [Herman 1996: 668]. Похожие доводы см. [Greenleaf 1994: 330–340]. Но на деле у Пушкина «толпа» присутствует только в облике мирского общества, гостиной, полной светских людей, которые слушают устные чтения как часть своего вечернего развлечения. Текст никогда прямо не обращается к гораздо более тревожной перспективе действительно широкой и поистине бесхитростной аудитории, которую Гоголь решил преследовать, то есть читательской аудитории печатных книг.

Писатель, сформированный салонной культурой, мог бы стремиться к более открытому сотрудничеству со своей аудиторией именно потому, что все еще представлял эту аудиторию как крошечную часть грамотной публики. Но Гоголь, когда-то считавший свою аудиторию сложившейся из читателей печатных книг, чувствовал себя все более уязвимым для суждений публики, которая казалась ему столь же невежественной, сколь и враждебной, так что он все более стремился представить своим читателям неопровержимые истины. В «Мертвых душах» читателям оставлено больше чем достаточно места для участия в придании тексту значимости, но, как мы видели, даже в процессе написания книги, предполагающей такое соучастие, Гоголь мечтал о книге, которая этого не требовала бы. В «Мертвых душах» мы видим, как Гоголь движется к идее уменьшения роли совместного творчества (как это воплощалось на практике — другой вопрос), где произведению искусства предназначается роль «сознательного авторского создания, готового объекта, даруемого пассивной публике». Этот сдвиг, отмеченный тем, как «рассказчик» постепенно становится «автором», сознанием, все более обособленным от мира романа и располагающим над ним, напрямую связан с приверженностью Гоголя к печатной литературе и стремлением к большей аудитории, как следствию его приверженности.

Отличительной чертой книги, которую написал Гоголь (хотя, возможно, и не совсем той, что он хотел написать), является намеренное настаивание автора на ее загадочности. В «Мертвых душах» в самом известном из лирических обращений к России прежде всего поражает количество вопросительных предложений: «Не молния ли это, сброшенная с неба?.. что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? Вихри ли сидят в ваших гривах? Чуткое ли ухо горит во всякой вашей жилке?.. Русь, куда ж несешься ты?» (221); в этом абзаце у автора пять раз встречается «что», четыре — «какой» в разных формах, «почему», «чего», «зачем». Здесь более, чем где-либо, текст Гоголя представляет собой загадку, вопрос, на который должно дать ответ только грядущее откровение; это введение в нечто слишком глубокое, чтобы его можно было вычитать в тексте, который

читатели видят перед собой. Во второй главе читатель соблазняется обещанием глубокого смысла: «если только [он] будет иметь терпение», чтобы прочесть до конца эту повесть, «очень длинную, имеющую после раздвинуться шире и просторнее по мере приближения к концу, венчающему дело» (19). В последней главе читателям предлагается не спешить с суждением, поскольку им еще предстоит увидеть, «как предстанут колоссальные образы, как двинутся сокровенные рычаги широкой повести, раздастся далече ее горизонт и вся она примет величавое лирическое течение» (241). «И еще тайна, — утверждает (или с неохотой признается) автор, — почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме» (242). Конец книги, таким образом, нарекается началом, обещание раскрыть глубокий смысл повторяется снова, не будучи исполненным, и кажется, что автор надеется на то, что тем самым удастся избежать вероятных возражений читателей.

Такие претензии на загадочную глубину, наряду с эксцентричностью стиля, нестандартным определением жанра да и самим названием книги²⁹ (Погодин в письме к Гоголю настаивал: «“Мертвых душ” — в русском языке нет. Есть души ревизские, прописные, убылые, прибылые» [Погодин 1847]), вызывали восторг у одних читателей и раздражение других. Но часто озадачены были даже те, кто восторгался. Восхищенная запись в дневнике двадцатилетнего Юрия Самарина предполагает, что мощное воздействие текста Гоголя могло восприниматься и как приятное до наслаждения, и как уму непостижимое: «Счастливы... тот, кому удастся постигнуть Гоголя и оправдать свой восторг для себя и для других, счастливы, кто изучит его досконально» [Гоголь 2013: 207]³⁰.

Как выразился Константин Аксаков, первое прочтение «Мертвых душ» привело его в восторг и «увлекло», хотя и оставило чувство «растерянности» [Аксаков 1981]. Аксаков, Погодин

²⁹ Такое сочетание прилагательного и существительного было совершенно новым для 1842 года [Смирнова-Чикина 1974: 27].

³⁰ [Литературное наследство, 58 (1952): 580]. Хотя эта дневниковая запись не датирована, ее можно отнести к концу 1839 года, когда Гоголь читал в московских салонах отрывки из «Мертвых душ».

и Самарин были, конечно, одними из самых искусственных читателей, на которых Гоголь только мог надеяться. Когда «Мертвые души» поддразнивали такого рода читателей обещаниями глубокого смысла, у них, похоже, оставалось ощущение подлинной значимости, парящей вне досягаемости и лишь мимолетно видимой под полупрозрачным и искусно украшенным экраном, сквозь который невозможно было проникнуть.

Но такие обстоятельства вызвали совершенно иную реакцию у других читателей, в результате чего публикация «Мертвых душ» высветила характерные для русской литературной жизни разногласия. Эти разногласия проявились во враждебной рецензии Сенковского на роман Гоголя, опубликованной в «Библиотеке для чтения» в 1842 году. Нападки Сенковского показали, как преднамеренная неясность, пленившая некоторых читателей, в то же время сделала труд Гоголя уязвимым для гнева читателей обычных, смутно подозревавших, что автор над ними издевается. Вместо того чтобы, подобно Аксакову, испытать восторг с примесью «растерянности», читатели, на чью реакцию рассчитывал Сенковский, склонны были почувствовать раздражение от притязаний поэмы на некую глубину. Возможно, такие читатели, хотя и смутно, признавали, что «Мертвые души» были чем-то радикально новым, говоря что-то о природной сути России, но, конечно же, книга предьявляла гораздо более грандиозные утверждения о своей собственной значимости, чем те романы, к которым эта публика была привычна. Однако такое признание порождало в них не таинственный «восторг», о котором писал Самарин в своем дневнике, а раздражение и растерянность. Именно реакцию этих читателей выразил Сенковский в своей рецензии, которая в значительной степени предстала как спор между недалеким литературным критиком и здравомыслящим читателем [Сенковский 1842: 24–54]³¹.

Сенковский, имитируя эйфорию литературного истеблишмента, начинает с того, что можно охарактеризовать только как эк-

³¹ Рецензия напечатана без подписи, но Поль Дебречени приписывает ее Сенковскому [Debreczeni 1966: 31].

зальтированный восторг от гоголевского романа: «Вы видите меня в таком восторге, в каком никогда еще не видали. Я пыхчу, трепещу, прыгаю от восхищения: объявляю вам о таком литературном чуде, какого еще не бывало ни в одной словесности. Поэма!.. да еще какая поэма!..» [Сенковский 1842: 24]. Таким образом, с первых же строк автор рецензии дает понять, что среди прочего поставлена здесь на карту проблема российской национальной литературы — что она есть такое и какие читатели это о ней решают. Воображаемый критик в лице Сенковского поставлен в позицию перед этой умопомрачительной гиперболой не просто «Мертвыми душами» как таковыми, но тем, что, как он чувствует, является попыткой их автора застолбить особое место как для себя, так и для своего текста в зарождающейся национальной литературе России. Сенковский заставляет своего простодушного героя превозносить притязания «Мертвых душ» на «национальность», связывая их с нетрадиционным жанровым определением текста («Поэма!»). Слово «поэма» будет повторяться с усиливающимся сарказмом на протяжении всей рецензии как часть стремления Сенковского побудить читателей отвергнуть и жанровое обозначение текста, и сам текст как претенциозную мистификацию. В своем описании «этой великой, удивительной, неподражаемой, непостижимой поэмы» [Сенковский 1842: 24] воображаемый критик устами Сенковского переключается не только с неумеренными похвалами Гоголю, высказанными такими критиками, как Аксаков³², но и с теми эпитетами, что часто использует сам Гоголь (великая, непостижимая), чтобы передать объем и глубину своего текста. Собеседник критика, мудрый обыкновенный читатель, сожалеет по поводу общей неопределенности «Мертвых душ», грамматических ошибок и пошлости книги. Тогда как воображаемый критик у Сенковского отмахивается от этих осторожных возражений, его слова

³² См. (анонимный) памфлет К. С. Аксакова [Аксаков 1842]. Заявив, что единственными равными Гоголю в мировой литературе были Гомер и Шекспир, Аксаков превратил Гоголя в легкую мишень и для противников, и даже для сторонников вроде Белинского.

подтверждают подозрения читателей о том, что «Мертвые души» и их автор полагают, что стоят выше понимания и суждения читателя: «В вещах, которые выше всякого понятия, всякой похвалы, всякого порицания, в вещах необъятных, как грезы тщеславия в бреду, определения и разборы невозможны» [Сенковский 1842: 24–25].

Сенковский цитирует отрывки из «Мертвых душ», которые порой весьма опасно балансируют на грани претенциозной помпезности и бессвязности (например, в седьмой главе — мистическое видение гения, который грядет на горизонте русской литературы), тем самым искусно вскармливая все большее недовольство читателей. Как и следовало ожидать, по мере продолжения рецензии критик постепенно умолкает, а на смену ему приходит рассудительный читатель, который разоблачает предполагаемые нелепости и претензии «Мертвых душ» (и самого Гоголя) на величие. Вновь и вновь читатель уничижает роман в крайне умаляющей формулировке: «больше ничего» (эти слова всегда выделены курсивом; читатель, в частности, утверждает, что язык романа труднодоступен для понимания, потому что автор — «безвкусица, больше ничего») [Сенковский 1842: 49]. Так Сенковский в своей рецензии затушевывает радикальную новизну «Мертвых душ» и подтверждает, в духе «Библиотеки для чтения», право обычного читателя судить любой литературный текст, встречающийся на его пути.

Когда критик у Сенковского снова и снова повторяет «наша поэма» (например, велит читателю оставаться «тихомолком», чтобы он мог продолжать цитировать «нашу поэму») [Сенковский 1842: 27], он играет на неоднородности читающей публики и широко распространенном беспокойстве по поводу неопределенного состояния русской литературы. Что такое «наша» литература? Кто ее понимает? Кто ее судит? Это практически те же вопросы, что мучили самого Гоголя на протяжении всей его писательской карьеры, те же вопросы, которые он ставит в эссе «О движении...», те же вопросы, которые повторяются прямо и косвенно в «Мертвых душах». Кто такие русские читатели? Что они понимают? Что делать автору со способностью неискушенных читателей высту-

пать в качестве судей над теми текстами, которые им едва понятны? «Мертвые души» совпадают с рецензией Сенковского в глубокой обеспокоенности по поводу отсутствия общественного согласия относительно того, какой должна быть русская литература и чем она должна заниматься. Сенковский встает на точку восприятия обычного читателя, чтобы бросить вызов восприятию эстета, использует это тревожное ощущение культурного разделения и нестабильности в попытке настроить читающую публику против Гоголя.

Гоголь же работает над тем, чтобы обратить ситуацию в свою пользу. Критика текста со стороны его некомпетентной читательской аудитории, вопрос об отношениях между писателем и публикой, его настороженность по поводу толковательных читательских фантазий, его двойственный подход к тому, как создать публику для серьезной литературы, — все это говорит о способности Гоголя не стараться преодолеть (или проигнорировать) ограниченные пределы русской литературной жизни, но позволить этим самым ограничениям наполнить его работу сложностями, которых иначе не возникло бы. Таким образом, «глубинность» «Мертвых душ» в значительной степени проистекает из озабоченности Гоголя мелочностью его читателей. В поисках способа обратиться к этим читателям, автор «Мертвых душ» представляет себя как писателя-пророка, который говорит в том числе и обо всей нации.

Отсюда подлинное значение крепостных, простолюдинов, «народа» в «Мертвых душах». Реальная жизнь крестьян Гоголю явно не подвластна. В то же время, однако, крестьянин в повествовании не является «маргинальной фигурой», как это иногда утверждается (см., например, [Fanger 1968: 243]). Фактически, Гоголь поместил крепостных в самый центр своей истории (и как сюжетный прием, и как символ), несмотря на то что демонстративно отказывался описывать их жизнь или их психологию. Поскольку немногие образованные люди смотрели на народ как на нечто бесформенное и нечленораздельное, Гоголь смог использовать простолюдинов, чтобы облечь в конкретную форму то, чего недоставало высокой русской культуре и было, как счита-

лось, подлинным для нее бедствием. Безмолвные крепостные мертвые души в основе книги, те нули, пустое место, вокруг которых складывается повествование, воплощают непреходящее ощущение небытности, которое Гоголь в своей работе смог как использовать, так и превзойти³³. Мертвые души крепостных представлены как сущность неизвестная и непознаваемая (рассказчик неоднократно отрицает наличие какого-либо доступа к их внутренней жизни) [Fusso 1993: 67], и все же в своей непознаваемости они служат еще одним важным источником того непоколебимого ощущения, что этот текст поистине глубок. Фуссо утверждает, что такой тактический прием позволяет Гоголю «сделать мужика центральной фигурой в рассуждениях о судьбе России, без необходимости говорить за мужика, изобразив и крепостных, и умирающую нацию непознаваемым Другим, подвергаемым бесконечному вопрошанию... но не обязанным отвечать»; в результате «“Мертвые души” подпитываются энергией из домыслов, которые распространяются вокруг непознаваемых мертвецов» [Fusso 1993: 98, 68]. Гоголь не может говорить напрямую с народом (хотя и мечтает об этом), но и говорить непосредственно о нем он не может. Тем не менее, поместив народ в центр своей работы, он оправдывает свои претензии на звание народного автора.

В «Мертвых душах» образ крепостных как символ (ноль, ничто, тайнопись³⁴) укрепляет ощущение, что в лежащем перед нами повествовании скрыт глубокий смысл и что этот глубокий смысл связан (каким-то образом) с Россией и русскостью. И повествование, и авторский лирический герой стремятся черпать

³³ Как утверждает Нэнси Руттенбург, представители интеллектуальной и литературной элиты, приписывая народу такие черты, как аморфность и бессловесность, считали, что народ нуждается в представителе, выразителе, который смог бы открыть в нем скрытое сознание нации [Ruttenburg 1992: 739, 733]. Мне представляется, что тот тактический прием, который Руттенбург анализирует на материале Достоевского, впервые обнаруживается у Гоголя.

³⁴ Автор использует англ. cipher от араб. *ṣifr* в двух значениях: 'ноль, ничто' и 'шифр, тайнопись'. — *Примеч. пер.*

силу в своей связи с русской национальной идентичностью или, скорее, с определенной версией этой идентичности, для которой характерны иллюзорность, загадка, пустота. В своих заметках к первому тому «Мертвых душ» Гоголь описывает воображенный им город NN следующими словами: «Идея города. Возникшая до высшей степени пустота. Пустословие... Как пустота и бес- сильная праздность жизни сменяется мутною, ничего не гово- рящею смертью» — и продолжает: «Еще сильнее между тем должна представиться читателю мертвая бесчувственность жизни» (692). И действительно, «Россию» «Мертвых душ» — город NN и поместья вокруг — можно наиболее точно опреде- лить словом «пустота», если вообще можно дать определение столь аморфному понятию. Культурная нищета города ошелом- ляет: на главной площади стоят только несколько зданий: кан- целярия, караульная будка и две-три извозчичьи биржи, больше и нет ничего на этом неуютном, бестолковом, псевдообществен- ном пространстве (141). Ничем не лучше и помещичьи усадьбы. В жилище каждого помещика собраны осколки и фрагменты привозной «культуры», словно обломки далекой цивилизации. Например, помещик Манилов пытается придать своему саду облик английского ландшафта: ветхая беседка там именуется «Храмом уединенного размышления», а вокруг темнеют бревен- чатые крестьянские избы. В комнате «очень щегольской подсвеч- ник из темной бронзы с тремя античными грациями, с перла- мутным щегольским щитом» соседствует с другим подсвечником, который «просто медный инвалид, хромой, свернувшийся на сторону» (22, 25). Здесь, как и в других местах книги, Гоголь прибегает к абсурдной несочетаемости и противопоставлению (здесь это три грации рядом с засаленным подсвечником), чтобы передать бессвязный и вторичный характер того, что считается культурой в российской глубинке. Таким же образом и картины на стенах помещичьих домов представляют собой своего рода культурные обломки, выброшенные на провинциальный берег. На них изображено все что угодно, от арбуза и кабаньей морды (в доме Плюшкина) до греческих полководцев (у Собакевича), но ни одна из них никак не связана с местом ее нынешнего

расположения (95, 115). По словам рассказчика по поводу одной из таких картин, «неизвестно каким образом и для чего» она сюда попала (95).

Как и изображение нимфы с огромными грудями на стене трактира (9), обстановка эта говорит не только о невежестве владельцев, но и о поразительной скудости культуры, с которой сталкивается любой художник, вынужденный работать с таким материалом. И эффект особенно ошеломляет, потому что Россию «Мертвых душ» отличают не только непоследовательность и размытость, но также и единообразие и повторяемость: во многих местах в книге подразумевается, что любой (провинциальный) город в России можно запросто заменить на любой другой, и город NN, прежде всего, ничем не отличается от всех других российских городов. Фактически, он лишен каких-либо черт, которые отличали бы его от других «губернских городов». Комната Чичикова в гостинице «известного рода» (8), как и сама гостиница («гостиницы известного рода», «как бывают гостиницы в губернских городах» (8). Еда — «обычные в трактирах блюда» (9), горожане — «как и везде... двух родов» (а именно толстые и тонкие, 14); стены домов выкрашены «вечной желтой краской» (8). Примеры можно продолжать и продолжать. В отрывке, описывающем общий зал трактира, шесть раз повторяются «те же», «тот же», «та же», и завершается он словами «словом, все то же, что и везде» (9). На улице и за городом ландшафт скучный и однообразный «по нашему обычаю»: мужики зевают «по обыкновению», и автор заключает: «Словом, виды известные» (21–22).

Это поистине «высшая степень Пустоты», культура настолько скучная и неподлинная, что говорить о ней следует в основном в негативных терминах или в таких формулировках, как «словом, все то же, что и везде». Достижение художника в «Мертвых душах» — а это достижение, на которое Гоголь неоднократно и открыто обращает наше внимание, — заключается, конечно, в том, чтобы обратить эту скучную материю в искусство посредством своего пронизательного и преобразующего видения. В «Мертвых душах» утверждается, что сила художника доказы-

вается его способностью создавать искусство не из «возвеличенных», а скорее из «ежедневно движущихся образов» (134); как Гоголь выразился в своих «Нескольких словах о Пушкине», «чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту» (8: 54). Отсюда и замечание писателя в «Мертвых душах» о «стеклах» истинного художника: «Равно чудны стекла, озирающие солнца и передающие движенья незамеченных насекомых» (134). Художник, работающий с мелким материалом — с «холодными, раздробленными, повседневными характерами» и самыми «низкими» элементами жизни, — должен научиться корректировать свою перспективу, чтобы правильно смотреть на них (134); видя Россию издали («Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу», 220), он превращает ее пустоту в пространство безграничных возможностей. В «Мертвых душах» акцентируется скудость этой атмосферы, ее «одинокость, нищета и бледность» (220) в старании убедить читателя, что воспринимать эту скудость следует как загадку, имеющую касательство к «Руси». В то же время, как часть этих усилий, он побуждает нас видеть нашу собственную растерянность (ибо «Мертвые души» внушают эту растерянность, как ничто другое) как свидетельство в пользу этой фундаментальной тайны и ее значимости. То, что мы задумываемся перед лицом этой книги, должно восприниматься знаком того, что в лежащем перед нами повествовании скрыт глубокий смысл и что этот глубокий смысл касается (каким-то образом) России и русскости. Такой прием, как мы уже видели, часто оказывался в высшей степени успешным среди самых искушенных читателей Гоголя. Иван Аксаков в своем известном отклике на известие о смерти Гоголя и сожжении им второго тома «Мертвых душ» настаивает как на загадочности, так и на глубине гоголевского таланта словами, против которых не возражал бы сам автор: «Еще неясно представляется уму», пишет Аксаков, «весь огромный смысл жизни, страданий и смерти нашего великого писателя», равно как и «все глубокое и строгое значение Гоголя». Цитируя заключительные строки романа («Русь! куда несешься ты, дай ответ!.. Не дает ответа!..», 247), Аксаков истолковывает весь первый том «Мертвых душ» как

вопрос, ответ на который должен был открыться в заключительных томах. Он утверждает, что все российское общество не только ждало этого ответа, но и требовало его от Гоголя, которому суждено было умереть, «не досказав своего слова» [Аксаков 1852: vii, viii]³⁵.

Так тайна мученичества Гоголя и национальной миссии России сливаются с загадкой самих «Мертвых душ», и поэме позволено оставаться вопросом неотвеченным и, возможно, не имеющим ответа, приглашением к непреходящему и неударжимому истолкованию.

³⁵ По словам Манна [Манн 1984: 288], Аксаков здесь трансформирует и страдальческую жизнь Гоголя, и уничтожение им долгожданной рукописи в произведение искусства: «Вся жизнь, весь художественный подвиг, все искренние страдания Гоголя, наконец... эта страшная, торжественная ночь сожжения и вслед за этим смерть, — все это вместе носит характер такого события, представляет такую великую грозную поэму, смысл которой еще долго останется неразгаданным» [Аксаков 1852: ix].

II

История, предвосхищение и «глазомер» в «Доме о семи фронтах»

Если мы будем читать «Дом о семи фронтах» так, как это делает Генри Джеймс, то есть как историю, изобилующую «глубокими намерениями», «неоднозначными целями» и «переплетенными нитями предположений» [James 1997: 97], то мы прочтем его именно как полагалось. «Семь фронтов» обещают вознаградить читателя за глубокое прочтение, за такое пристальное внимание, которое способно вскрыть то, что главный герой, дагерротипист Холгрейв, называет «всего лишь внешним», чтобы раскрыть «тайнопись» скрытых смыслов (91)¹.

В знаменитом предисловии к книге Готорн утверждает, что решил написать произведение романтическое, потому что этот жанр допускает «определенную широту», не дозволенную романом, поскольку форма последнего «предполагает стремление к предельной точности не просто вероятному, но и наиболее возможному и закономерному течению человеческого опыта» (1). Помимо предоставления писателю возможности «регулировать атмосферу», как выражается Готорн (1), романтический жанр также предлагает читателям прибегнуть к особой стратегии интерпретации: подобно дагерротипу, с которым он связан

¹ В этой главе цитаты, приведенные в скобках, без номера тома, относятся к тому 2 («Дом о семи фронтах») [Hawthorn 1962]. Будут цитироваться и другие тома этого издания.

в «Семи фронтонах», жанр настаивает на том, что поверхностное обманчиво и нам следует попытаться увидеть сквозь него реальность более реальную².

Таким образом, Готорн отвергает простой мимесис, который он связывает с официальным и «реалистическим» (включая романы и объективную историю), в пользу того, что критик назвал «экстрарепрезентативными» возможностями романа [Davidson 1990: 687], уже в предисловии подготавливая нас к повествованию, заведомо требующему интерпретации. По словам Джеймса, Готорн рассказывает эту историю не «ради себя самой, ради сухих фактов и обстоятельств, но из-за чего-то такого в ней, что он полагает символическим и имеющим большое значение, чего-то, что указывает на мораль и на то, что нам подобает ей следовать» [James 1997: 99].

Делая дагерротиписта своим главным героем и именуя его художником, Готорн сигнализирует, что в «Семи фронтонах» речь пойдет об образе взгляда, способе смотрения. В тексте много вопросов о том, какой пристальный взгляд направляется на мир и каковы этические последствия этого взгляда, особенно для художника. В этой книге смотрение очень часто выступает как одна из форм насилия. Но сама книга, даже несмотря на присутствующее в ней осуждение предполагаемой враждебности, присущей любому акту слишком пристального смотрения, полностью основывается на такого рода взгляде, а те манипуляции с перспективой, которые предлагает текст, могут быть особенно необходимы для (американского) художника, который столкнулся с задачей творить искусство из тонкого материала: «Простой объект взгляда, — говорит нам повествователь, — что-

² Разные критики высказались по поводу того, как в «Семи фронтонах» проводится параллель между дагерротипом и романтическим жанром (не та параллель, которую следовало бы ожидать между дагерротипом и откровенно реалистичным жанром романа). Кэти Дэвидсон и Алан Трахтенберг, в частности, анализируют, как мнение Готорна о романтической форме напоминает современный дискурс вокруг новых технологий фотографирования — дискурс, в котором дагерротипия часто представляется не как инструмент прямого подражания, а скорее как своего рода магия [Davidson 1990; Trachtenberg 2000: 31, 37; также Miliington 1992: 134–135].

бы стать величественным», должен быть «рассмотренным с некоей выгодной точки наблюдения» (165).

«Семь фронтонов» связаны не только с искусством, но и со временем, так же как и сами дагерротипы Холгрейва. Время в этой книге — собственное время Готорна, и, несмотря на туманную и причудливую атмосферу Новой Англии (или в какой-то степени благодаря ей), действие разворачивается в очевидно сиюминутном, меняющемся мире, который оставляет после себя нечто, называемое прошлым. От персонажей требуется прийти к согласию о переходе к такому обществу, где бесспорной будет гегемония письменных слов и рыночных отношений. Таким образом, несмотря на фактическое отсутствие в повествовании публичного пространства, «Семь фронтонов» требуют прочтения как история о нации, ясно указывая на то, что порядок в доме отражает общественную жизнь. Истоки сюжета, например, лежат в знаковом событии американской истории (салемской охоте на ведьм), и размышления о различиях между старым социальным порядком (пуританским, иерархическим) и новым (капиталистическим, демократическим) вкраплены по всему тексту. Фактически, сами персонажи представляют различные социальные группы американского общества; все они, как отмечал Джеймс, «типичны» [James 1997: 99].

Однако отношение этих персонажей к общественной жизни и прошлому нации остается так же неоднозначным, как и статус самой истории. Несмотря на то что «Семь фронтонов» провозглашают свою «историчность» (пуританские предки, древние раздоры) и даже отдают дань новшествам, которые меняют жизнь в этом новоанглийском захолустье (поездка на поезде, масштабные экономические и политические структуры, промышленные товары), это не книга о том, что конкретное прошлое приносит определенные дары. Такое впечатление усиливается той настоятельностью, с которой в «Семи фронтонах» делается упор на символическом значении книги. Невозможно не заметить, например, что дом Пинченгов — и пинченский вяз, и букет Элис, и источник Моула, и шарманка и т. д. и т. п. — есть символы, эмблемы (как у Эстер Прин в «Алой букве») идей, которые не

только глубоко, но и постоянны, неизменны во времени. Потому неудивительно, что в первой главе автор отказывается от написания истории как таковой: рассказчик говорит, что, если бы он поведал историю дома с семью фронтонами, она потянула бы цепочку событий, продолжающихся почти два столетия, и, записанное с достаточной широтой, это повествование заполнило бы собой толстый том или несколько томиков — больше, чем было бы благоразумно посвятить летописям всей Новой Англии за тот же период. Соответственно, необходимо как можно более сжато изложить большую часть преданий о старом доме Пинченгов, иначе называемом Домом о семи фронтонах (5–6).

Книга драматизирует переходный характер описываемого исторического момента (особенно сосредотачиваясь на представителях класса, вытесняемого со сцены экономическими и социальными переменами, как будет ясно из приведенного ниже краткого описания сюжета) и одновременно отказывается интерпретировать исторические события в сугубо исторических терминах. Включая социальные и особенно экономические тенденции, которые так изменили американскую жизнь в довоенный период, в конце концов текст тем не менее отворачивается от этих неопровержимых фактов, повышая вероятность отказа от участия в чем-либо «публичном» и став вместо этого «зрителем», «хладнокровным и спокойным... наблюдателем» (217, 177). Тем не менее настойчивое внимание, уделяемое в романе опасностям испытывающего взгляда, показывает, что Готорн осознавал те этические проблемы, что возникают, если принять для себя то, что Гюстав Флобер в своей красноречивой фразе, к которой я еще вернусь, называет чисто «глазомерным» отношением к миру³.

Семья, чей родовой дом получил название «Дом о семи фронтонах», состоит из увядающих патрициев, членов бывшей аристократии Нового Света, которая во время повествования по

³ В 1853 году Флобер писал Луизе Коле: «Единственный способ жить в мире с самим собой — поставить себя на ступеньку выше всего человечества и не иметь с ним ничего общего, кроме глазомерного взгляда». Цит. по: [Bourdieu 1996: 110].

большей части находится в упадке. То, что рассказчик называет «абсурдным заблуждением о семейной важности» Пинчен (19), их фантазией об аристократическом превосходстве, частично проистекает из их веры в некий легендарный документ, утерянный «индейский акт», который, будучи найденным, подтвердит факт фамильного владения обширными земельными угодьями в Новой Англии. Истоки нынешнего положения Пинчена частично лежат в несправедливости, совершенной их предком, полковником Пинченом, пуританином, «судьей и солдатом», в отношении некоего Мэтью Моула, человека из простой семьи, которого могущественный чиновник повесил, обвинив в колдовстве, что дало возможность захватить его собственность и построить на его участке тот самый дом с семью фронтонами. Несмотря на «проклятие», которое, как говорят, Моул наложил на семью перед казнью, на протяжении поколений Пинчен в основном процветали, в то время как Моулы оставались никому не известными. В то время, когда разворачивается повествование Готорна, один из потомков полковника, богатый и выдающийся судья Джеффри Пинчен, ведет жизнь, манипулируя в различных новых сферах (финансовой, политической, символической), которые в джексоновской Америке открывают для понимающих людей широкие возможности для накопления власти и богатства.

Судья, кажется, единственный из нынешних Пинчен, кто способен использовать социальный и экономический капитал своей семьи для достижения успеха на новых просторах. Напротив, старшие его кузен и кузина, Клиффорд и Гефсиба Пинчен, которые живут в ветхом доме с семью фронтонами, — более показательные примеры скудеющего класса американских патрициев. Мечтательный и недалекий Клиффорд, несколько десятилетий назад обвиненный Джеффри Пинченом в убийстве, которого не совершал, недавно вернулся домой, почти полжизни проведя в несправедливом заключении. Через потрясенное восприятие этим персонажем различных «новинок», которые появились за время его отсутствия, — кэбов, омнибусов, железной дороги («паровой дьявол», 160) — в тексте ясно выражено осознание автором (но не пониманием персонажами) современности и быстрых социаль-

ных изменений. Гефсиба, которой поручено заботиться о своем брате Клиффорде, из бедности вынуждена заниматься торговлей; она открывает в доме мелочную лавку, несмотря на мучительное ощущение, что торговля пятнает ее аристократическое достоинство. Новые надежды Гефсибы на спасение, в частности освобождение ее от своих классовых иллюзий, связаны с прибытием еще одного члена семьи. Это Фиби, молодая, милая, в высшей степени непорочная; она тоже кузина Пинчена, но выросла на загородной ферме и лишена всяческих претензий на аристократизм. Воплощая республиканские добродетели — самоуверенность, деловитость, жизнелюбие и бережливость, Фиби спасает от краха магазинчик Гефсибы и наполняет (потенциально нечистоплотную) торговлю и труд своим женским «солнечным сиянием» (солнце — ее фирменный знак).

В доме с семьей фронтонами Фиби знакомится с молодым постояльцем Гефсибы Холгрейвом, фотографом-дагерротипистом, решительным молодым человеком, склонным к трансцендентальным размышлениям, а заодно и мастером на все руки — образ, вдохновленный Эмерсоном⁴.

Как только между Холгрейвом и Фиби возникает симпатия, выясняется, что Холгрейв — потомок Мэтью Моула (факт, который он до того намеренно скрывал). Время к нему более чем благосклонно: его невеста Фиби наследует богатство судьи Пинчена, когда тот внезапно умирает, подобно своим (проклятым?) предкам. Гефсиба и Клиффорд также наследуют часть имущества судьи. Повествование формально обходится без раскрытия содержания ничего не стоящего теперь индейского

⁴ Холгрейв напоминает описанного Эмерсоном в книге «Доверие к себе» молодого американца: «Здоровый парень из Нью-Гэмпшира или Вермонта, который по очереди испробовал все занятия, кто запрягает, сеет, торгует вразнос, держит школу, читает проповеди, редактирует газету, идет в Конгресс, покупает земельные участки под строительство, и так далее, год за годом, и всегда, как кошка, приземляется на лапы, стоит сотни этих городских девиц. Он идет в ногу со своим временем и ему не стыдно “не получить образование”, потому что он не откладывает свою жизнь, но уже живет» [Emerson 1981: 156; рус. пер. Эмерсон 2016].

акта, и Холгрейв, Фиби, Гефсиба и Клиффорд покидают город, чтобы поселиться в комфортабельном загородном доме умершего судьи. Таким образом, «Дом о семи фронтонах» завершается двусмысленной притчей о классовом примирении между Пинченом и Моулом — двусмысленной, потому что история, которая, как кажется, осуждает классовое разделение и унаследованные привилегии, заканчивается тем, что опирается на них в своем счастливом разрешении.

В какой-то степени предисловие Готорна с его акцентом на привилегиях автора романтических произведений работает на то, чтобы подготовить нас к столь маловероятной развязке истории (развязке, которая, конечно, вряд ли нацелена на «все подробности... возможного и обычного течения человеческой жизни», 1). Это предисловие долгое время считалось поворотным моментом в истории американской литературы из-за знаменитого утверждения об отличии *romance* от *novel* — утверждения, которое для нас в этой главе не играет существенной роли, поскольку для наших целей это различие менее важно в сравнении с тем, как Готорн намерен применить свой статус автора романтических произведений⁵.

Один из путей такого применения можно охарактеризовать как практику бытия литератора: Готорн в предисловии ясно дает понять, что одной из целей написания «Семи фронтонов» было создать произведение, заведомо и откровенно артистически художественное. На «последней странице», равно как и на первой, пишет он, читатели должны столкнуться с «высокой истиной... честно, тонко и умело оформленной» (2). Хотя «Автор», который говорит с нами в предисловии, несколько более формален и осмотрителен, чем рассказчик, который говорит на протяжении всего остального текста, этот Автор разделяет озабоченность литературностью, которая пронизывает «Семь фронтонов», книгу, в которой три главных героя описываются как художники

⁵ Кроме того, как отмечалось выше, различие между *romance* и *novel* в значительной степени является продуктом более поздней (часто подспудно националистической) американской критики [Baym 1984; Brown 1996].

того или иного толка. И хотя книга демонстративно опирается на устную традицию («басни», «слухи», «рассказы у камелька», «древние суеверия», 16, 123, 124), столь же демонстративно относится она к преобразованию этих элементов устной культуры в книгу. Как в «Мольбе Алисы Доун» (и в гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки»), в «Семи фронтонах» внимание обращается на возможность использования неопределенно фольклорного прошлого в целях создания произведения современного литературного искусства.

И в то же время Готорн работает над тем, чтобы совместить «Семь фронтонов» с устной культурой, которая, как будет постоянно утверждаться, является более надежной формой исторической памяти, чем все, что сохранено в письменном виде. Рассказчик объясняет, например, что «известно, что существует 110 письменных свидетельств... об отношениях Пинченых и Моулов» и что его «знакомство со всем предметом [поэтому] исходит главным образом из традиции» (7). Различение письменного и устного, как и романа и романтики, соответствует серии оппозиций, которые структурируют «Дом о семи фронтонах», причем первый элемент в каждой паре выступает, условно говоря, как мужское и современное, тогда как второй — как женское и старомодное: общественное и частное, официальное и неофициальное, закон и традиция, газеты и сплетни у камина, «законное владение» и «моральное право» (20) и, конечно, Пинчены и Моулы. Моулы практически полностью существуют за пределами письменных свидетельств и официальных записей: в течение многих лет «ни в городских актах, ни на могильных камнях, ни в народных переписях, ни в частных воспоминаниях — нигде не появлялось ни единого следа потомков Мэтью Моула» (25). Разные же Пинчены, напротив, прожили жизнь, столь обширно документированную, что они, кажется, и существуют в основном только на бумаге. Повествование постоянно связывает семью с документами всех видов, от «заплесневелых пергаментов», древних карт, «писем из Англии» и других «старых записей» до современных газет, юридических договоров и «карандашных заметок» (19, 13, 22, 24, 295).

Противопоставление письменного и официального устному и неофициальному наиболее явно выражено в книге в рассказе о жизни и характере судьи Пинчена. Честность судьи публично известна во всех официальных сферах, религиозных, судебных, исторических и политических: «ни публичный оратор, ни сочинитель эпитафий, ни историк — никто не решился бы осудить его добросовестность как христианина, или достоинство как человека, или справедливость как судьи» (122). И все же за всеми этими официальными (письменными) источниками всегда присутствует другой вид информации, будь то «слухи», «традиция», «пустая болтовня» или «частное и домашнее мнение публичной персоны» (22, 17, 122). Этот голос рассказчик неоднократно противопоставляет официальным описаниям судьи Пинчена:

...кроме холодных, формальных слов эпитафии, речей оратора и сочинений историка, которые неизбежно теряют много истины от рокового сознания своей публичности, о пуританине сохранились предания, а о судье ходили домашние толки. Зачастую мнение женщин, частных лиц и слуг об общественном человеке бывает весьма любопытным, и ничего нет интереснее огромной разницы между портретом, предназначенным для гравировки, и карандашными набросками, которые переходят из рук в руки за спиной оригинала (122).

В «Доме о семи фронтонах», как и в «Мертвых душах», сплетни, слухи и домыслы составляют вездесущий устный мир, параллельный печатной культуре. Но процитированный отрывок указывает на существенное различие в значении, которое придается подобного рода разговорам в текстах Гоголя и Готорна. В своих рабочих записках к «Мертвым душам» Гоголь описывает «пустую болтовню» города NN как лишь одно из проявлений «пустоты и бессмысленной праздности жизни» в городе [Гоголь 1937–1952: 692]. В «Мертвых душах» не делается значительного различия между праздной болтовней горожан и их бессистемным потреблением любых печатных текстов, попадающихся на

пути; и то, и другое говорит о «пустоте и бессмысленной праздности» города⁶.

В «Семи фронтонах», напротив, устная субкультура города представляет собой форму подлинного общинного знания, точного, несмотря на то что в общественной сфере оно затмевается всем официальным и письменным. В отличие от изменчивого и совершенно ненадежного устного субстрата в гоголевском городе NN, в «Семи фронтонах» все эти «старые суеверия, укоренившиеся в человеческих сердцах и воплощенные в человеческом дыхании, передаваясь из уст в уста через целый ряд поколений, производят на нас сильное действие» (124). Они составляют основу, стандарт, которым могут быть поверены официальные дискурсы⁷.

Предисловие объединяет жанр романа и, таким образом, конечно же, саму книгу «Дом о семи фронтонах» с неофициальной, но более истинной правдой легенды; как отмечает рассказчик далее в одной из глав, говоря об огромном расхождении «между портре-

⁶ Различие между тем, что написано, и тем, что сказано, несомненно, имеет значение в тексте Гоголя. См., например, [Maguire 1994: 224]. Но в «Мертвых душах» не «устная культура» горожан представляет собой позитивную альтернативу застывшему в своей мертвенности письменному. Скорее, если искать счастливую альтернативу письменному слову в «Мертвых душах», следует обращаться не к какой-либо форме коллективной мудрости, присущей молве, а скорее к «меткому русскому слову» [Гоголь 1937–1952: 108–109]. Лучше всего это иллюстрируется эпитетом, произнесенным одним крестьянином, словом, которое не уточняется, потому что, как предполагает текст, оно слишком вульгарно, чтобы его напечатать.

⁷ Уолтер Герберт утверждает, что «Семь фронтонов» представляют ту своего рода наружность общины, тот продукт «сети, в которой членов сообщества постоянно знали и оценивали с разных точек зрения», как почти «несуществующую». Герберт говорит, что в «Семи фронтонах» такое коллективное знание находится в процессе замены «внутренним знанием рассказчика» и «истинной женственностью», [которой] «приписывают интуитивное осознание нравственной сущности мужчины» [Herbert 1993: 99]. На деле же в «Семи фронтонах» эта сеть знаний все еще, как кажется, остается достаточно надежной, как в процитированном выше отрывке, где «традиции и частные дневные сплетни» способны бросить вызов официальному дискурсу («пустые слова, вырубленные резцом, сказанные вслух, и пишущее перо, для всеобщего обозрения и на все времена», 91).

том, предназначенным для гравировки, и карандашными набросками, которые переходят из рук в руки за спиной оригинала» (122).

Общий ярлык «романтического» одновременно служит для провозглашения и опровержения связи повествования с историей, что, как я отмечала выше, является той двусмысленной неоднозначностью, которая сохраняется на протяжении всего повествования. Призывая нас читать «Семь фронтонов» «строго как роман, имеющий гораздо больше общего с облаками над головой, чем с какой-либо частью реальной почвы графства Эссекс» (3), Готорн явно отрицает какую-либо значительную «историческую связь» или любой «позитивный контакт с реалиями момента» (3). В то же время, когда он определяет романтическое как «попытку связать ушедшее время с ускользающим от нас настоящим» (2), он столь же явно связывает жанр с историей: подобно романтическому, как оно описано в предисловии: «легенда, идущая из времен, которые ныне уже седая древность, прямо в яркий свет сегодняшнего дня» (2).

«Дом о семи фронтонах» чаще склоняется к «легенде», к мифу, особенно в своем обращении к объяснениям, выходящим за рамки (чисто) исторические. Тогда как рассказчик, например, признает, что его история обладает «связью с давно прошедшим, отсылкой к забытым персонажам и событиям, а также к манерам, чувствам или мнениям, почти или полностью устаревшим» (6), те значения, что он находит в этом «давно прошедшем» формулируются скорее в терминах вневременных истин, нежели действующих в истории сил. Он надеется, в частности, что его книга может

послужить иллюстрацией того, сколь много старого материала тратится на то, чтобы создать самую свежую новизну человеческой жизни, и извлечь, таким образом, весомый урок из той мало оцененной истины, что все действия и поступки уходящих поколений есть зародыш, который может и должен принести в отдаленном будущем хорошие или плохие плоды; что вместе с семенем той временной культуры, что смертные именуют целесообразностью, они неизбежно сеют желуди столь выносливые, что они нависнут мрачной тенью над их потомством (6).

Целесообразность и потомство, весомые уроки и непреходящие истины: как следует из этих терминов, даже когда в «Доме о семи фронтонах» рассказывается история прошлых несправедливостей и то, как они разветвляются с потоком времени, автор здесь пытается заменить явно неисторические идеи (например, о мифах и «крови») историческим пониманием. Возьмем, к примеру, отрывок, представляющий Гефсибу в тот момент, когда она впервые вынуждена «замарать руки» торговлей:

В этой республиканской стране, среди накатывающихся и отступающих, колеблющихся волн нашей общественной жизни, кто-то всегда находится на грани гибели. Трагедия разыгрывается с таким же постоянным повторением, как легкая пьеска на празднике; и, тем не менее, ощущается она всегда не менее глубоко, чем как когда потомственный дворянин опускается ниже своего сана, даже более глубоко, поскольку для нас чин — более грубое замещение богатства и блестящего положения; он лишен духовного существования после их кончины, но безнадежно умирает вместе с ними (38).

Здесь, как и в других местах «Семи фронтонов», утверждение, которое, как кажется, подразумевает подлинно историческое сознание, выражено словами, которые вместо этого говорят о цикличности и повторяемости: «колебаться», «всегда», «постоянное повторение».

Критик высказывает эту мысль полемически, но убедительно, описывая «Дом о семи фронтонах» как «мир марионеточных фигур, теснящихся на горизонте, лишенном исторической глубины». Принимая во внимание то, что история опирается на своего рода пуританскую *Americana*, было бы странно обвинять «Дом о семи фронтонах» в неисторизме, но на самом деле эта точка зрения понятна. В «Доме о семи фронтонах» есть внешние следы истории (старые дома, древние документы) и присутствуют внешние следы современности и перемен (такие «новинки», как «кэбы и омнибусы», которые волнуют Клиффорда после его долгой жизни в изоляции, 160), но мало что связывает эти две

точки друг с другом: мало смысла в том, что прошлое сделало настоящим тем, чем оно является. Сами персонажи лишены исторического сознания и не осознают историческую природу изменений, влияющих на их жизнь; Гефсиба, например, представляет прошлое Пинчена как «царство без начала и конца, мир, лишенный деталей, которые могли бы связать его с определенной эпохой или местом». Это замкнутый зеркальный мир современного рынка, о чем будет сказано ниже. Трудно представить себе более решительный отказ от исторического мышления, чем развязка истории: как только любовь Фиби и Холгрейва «преобразила Землю, и та вновь стала Эдемом» (307), каждый из них ухватился за возможность вообще уйти от истории. Книга завершается тем, что все персонажи без оглядки направляются в «элегантную деревенскую резиденцию» мертвого судьи (314) («Клиффорд и Гефсиба в последний раз попрощались с жилищем своих предков с чуть большим волнением, чем если бы они уезжали оттуда с намерением вернуться к чаепитию», 318). В конце «Семи фронтонов» не остается ни одного персонажа, который (снова) бы присоединился к «великому течению человеческой жизни»; вместо этого они просто движутся, чтобы основать другой домашний порядок, который будет отличаться главным образом тем, что будет изолирован практически от всех форм внесемейной социальности.

Наряду с этим отстранением от истории, от того, что мы могли бы назвать публичным временем, мы чувствуем отступление и от публичного пространства. Во всем «Доме о семи фронтонах» изображения общественных мест встречаются поразительно редко, при этом повествование фокусируется по преимуществу на домашнем пространстве. (Мы подозреваем, как только мы замечаем количество глав, получивших свои названия из собственности Пинченов: «Витринка», «Источник Моула», «Пинчевский сад», «Арочное окно», «Комната Клиффорда».) Холгрейв, и судья Пинчен, и даже Фиби передвигаются по миру, но мы практически всегда видим их в доме с семьей фронтонами. Различные эпизоды участия судьбы в политической и экономической жизни страны представлены не как публичные, но как частные,

даже секретные, и о них рассказано нам только с расстояния. Лишь изредка текст описывает какое-либо пространство за пределами дома, и когда это происходит, пространство это четко обозначено как находящееся за пределами обычной сферы повествования⁸.

Сам дом построен так, чтобы казаться «почтенным» и «старинным», насколько это возможно (5, 6), и, таким образом он, вероятно, сам по себе достаточно глубок, чтобы компенсировать нежелание повествования освещать большую территорию. Особенно даже описывается как «феодалный» и «готический» (10, 11), что намекает на сложную социальную историю, которая (нередко) считалась решающей для создания прозы и отсутствовала в Америке [Weisbuch 1986: 157]. «Особняку за 160 лет», указывает Роберт Вайсбух, «но Готорн упорно старается [пробудить] в нас понимание того, что именно значит возраст в полтора века» [Weisbuch 1986: 158]. Но как бы ни пытались «Семь фронтонов» вызвать в воображении мир, полный ассоциаций, мир, за которым стоит нечто (достаточно старое), описания современной жизни в тексте предполагают обратное. Все на улице (а «улица» — фактически единственное слово, используемое для обозначения любого общественного места в книге) мрачно и скучно, вызывает воспоминания об ослабленных социальных институтах, рожденных скучной историей и поддерживаемых лишь самыми основными видами промысла: «медленно плетущиеся» в пыли лошади (161), старик-оборванец, собирающий объедки для своей свиньи (286), бесцельно слоняющиеся по улице торговцы. Когда дети толпой собираются вокруг точильщика, чтобы посмотреть, как он работает, — сцена, где можно было бы показать

⁸ Например, единственный раз, когда Гефсиба и Клиффорд покидают дом, акт «странствования по всему миру» вызывает у них «жалкое сознание плывущей по течению» и, таким образом, «чувство нечеткости и нереальности» (194–195). Хотя они отправляются в поездку на поезде, которая, как они говорят, увлекает их «в великий поток человеческой жизни», они воспринимают это движение как сон; только по возвращении в дом они возобновляют свою настоящую жизнь (как Клиффорд говорит сестре: «Страшный же у нас дом, Гефсиба! Но ты хорошо сделала, что привела меня сюда», 236).

улицу как средоточие определенного общественного интереса или энергичности, — наше внимание привлекает только «отвратительная какофония свистящих звуков», которые издает точильный камень (162).

«Неутомимая машина» точильного камня у Готорна предвосхищает знаменитый образ у Флобера в «Мадам Бовари»: бесконечно вращающийся токарный станок, который Омэ, местный сборщик налогов, использует, чтобы скоротать время и изготовить бесполезные безделушки. Токарный станок символизирует видение Флобером буржуазной культуры со всей ее бесчувственной повторяемостью и бессмысленными штампами. Городок Готорна в Новой Англии обрисован «изящнее», чем Ионвиль Флобера, поскольку ему не хватает той степени явной идеологической артикуляции, которая, как показано, формирует и ограничивает жизнь персонажей «Мадам Бовари», книги, большей частью посвященной исследованию сложных механизмов, посредством которых развивается и поддерживается буржуазная идеология (романы, газеты, культ Почетного легиона и т. д.). Но в «Семи фронтонах» тот факт, что повторяющихся движений точильного камня достаточно, чтобы привлечь толпу зевак, не только предполагает недостаток культуры в настоящем, но также намекает на тип культуры (или, возможно, лучше сказать, на одно из проявлений идеологии среднего класса), что находится в процессе формирования, идеологии, отмеченной в тексте акцентом на «монотонное повторение» в жизни горожан «от жизни рабочих до [работы] рассказчиков»⁹.

«Монотонное повторение» говорит о том, насколько жизнь, изображенная в «Семи фронтонах», становится вовлеченной в экономику, которая вскоре поглотит даже это захолустье Новой Англии. Осталась, например, только одна «старуха», которая все

⁹ Хотя Мизручи не проводит параллели с Флобером, она отмечает, что Готорн «делает упор на монотонное повторение в обществе “Семи фронтонов”... [намекая на то], что Эдвард Саид говорил о XIX веке, как о потере истоков... авторитета некоего привилегированного Истока, который управляет, гарантирует и увековечивает смысл» [Mizruchi 1988: 128, n35]. Мизручи цитирует Эдварда Саида [Said 1975: 311].

еще прядет свою пряжу и меняет ее на другие товары (78). Волна будущего — это коммерческое производство вещей, которые можно обменять на деньги. Даже металлическая музыка, воспроизводимая бродячим шарманщиком (разумеется, за деньги), показывает вторжение механически созданных объектов в мир «Семи фронтонов»¹⁰. Эта музыка входит в число различных «предвестников эпохи механического воспроизведения» и потребительства [Mizuguchi 1988: 115], среди которых промышленные товары в мелочной лавке Гефсибы, требования ее покупателей («Мисс Пинчен! — закричал ребенок, — ...Я хочу [пряничного] слона!», 290) и, прежде всего, те пророческие и тревожные видения, в которых Гефсиде представляется товарная культура будущего: «...нечто вроде панорамы большого торгового города, населенного купцами. Какое множество великолепных лавок! Колониальные товары, игрушки, магазины с материями, с их огромными витринами, великолепными полками, правильно разложенными товарами и эти благородные зеркала в глубине каждого магазина, удваивавшие их богатство в прозрачной глубине своей! <...> этот роскошный рынок, со множеством раздушенных купцов, улыбающихся, смеющихся, кланяющихся и меряющих материи» (48). Различные отражающие поверхности в этом отрывке («благородные зеркала, удваивавшие богатство в прозрачной глубине») намекают на искажающие эффекты потребительского капитализма, особенно о попытках торговцев внушить покупателям бесконечный аппетит к бесконечному количеству товаров¹¹. В городе «Семи фронтонов» еще нет ничего подобного (и этот факт делает маловероятным и поэтому особенно заслуживающим анализа то, что никуда не ездившая Гефсиба

¹⁰ Герберт пишет, что «шарманщик у Готорна символизирует способность "власти денег" проникать в традиционные модели социальной жизни и лишать их очевидного значения. Жизнь "нового" циркулирует, как вирус в человеческих органах, в привычном социальном теле» [Herbert 1993: 95].

¹¹ Такова реакция «Семи фронтонов» на появление «мира товаров и покупателей, дублированных зеркалами вплоть до нереальности <...> так же, как товары удваиваются или дублируются под маской своего невидимого средства, денег» [Trachtenberg 2000: 43].

могла представить себе такую сцену), но этот отрывок подразумевает, что вся социальная жизнь неумолимо развивается именно в этом направлении. Фактически, когда Гефсиба во время неудачной поездки на поезде с Клиффордом ненадолго отправляется в мир современности, этот мир прежде всего характеризуется «товарами»: в поезде она видит «газеты за пенни» и «пирожные, конфеты, пачки разноцветных леденцов — товар, который напомнил Гефсибе о ее заброшенном магазине». Продавцы «[появляются] на каждой маленькой станции, то занимаясь своим делом, то прерывая его, иначе рынок поглотит их» (257). И где-то за этим новым рыночным миром, который угрожает «поглотить» все на своем пути, стоит темная, но всеохватывающая «денежная сила», представленная судьей Пинченом, сила, которая помогает поддерживать экономику, все больше основанную на коммерчески производимых продуктах и потребительских запросах.

Неудивительно, что в конце книги каждый оставшийся в живых персонаж выбирает для жизни уединенное место (загородный дом умершего судьи). Ясно, что «улица», которая, казалось бы, сосуществует с единственно возможными формами социальной жизни, которые мы действительно видим представленными в «Семи фронтонах», мало что может предложить им, равно как и художнику в поисках материала. Готорн делает это совершенно ясным в длинном и преувеличенно подробном описании фигур, украшающих шарманку, которую странствующий музыкант несет через город (то есть по улице). Несмотря на ту очевидность, с которой эти фигуры (сапожник, кузнец, солдат, дама, пьяница и пр.) комментируют жизнь города, текст предлагает нам сложную интерпретацию того, что они должны «означать», а именно: «мы, смертные, во всех своих делах и заботах — как бы они ни были серьезны или ничтожны — пляшем под одну дудку и, несмотря на свою смешную деятельность, ничего не привносим» (163). Столь же очевиден символизм обезьянки шарманщика, которая протягивает «свою маленькую черную ладонь... всем своим видом выражая искреннее желание получить что-нибудь из чужого кармана» (164) — он сформулирован для нас столь же недвусмысленно: «нельзя желать лучше-

го изображения алчности — медной монеты, самую грубую форму любви к деньгам» (164).

Нам не нужно было ничего такого рассказывать, чтобы понять, что «маленькое общество» на шарманке и его «мертвое оцепенение» (293, 163) подразумеваются и в отношении социального мира «Семи фронтонов». Такая переопределенность показывает, что Готорн чувствует хрупкость американской общественной жизни, несмотря на очевидные его попытки использовать этот рассказ, который придает богатство и глубину повествованию. Готорн хорошо осведомлен о том, в какой степени хрупкость культуры способна сделать общество уязвимым для рыночных сил, что явствует из процитированного выше отрывка, в котором Гефсиба впервые открывает свою лавочку: «среди волн нашей социальной жизни» не только «кто-то <...> всегда рискует утунуть», но такие потери особенно тяжело переносить просто потому, что «для нас звание является грубоватой субстанцией богатства и великолепного положения и лишается духовного существования после кончины таковых, безнадежно умирая вместе с ними» (38). В отношении «Семи фронтонов» необходимо повторить эту мысль: в отсутствие исторически сформированных социальных институтов, необходимых для памяти и поддержания «переходящего из поколения в поколение» самоосознания, американцы оказываются уязвимыми в той степени, в которой их идентичность зависит от «грубоватой субстанции богатства».

В этом контексте трансценденталистская неисторичность Холгрейва начинает выглядеть как простая неисторичность, неспособность (возможно, умышленное бездействие) понять власть, которую конкретные истории оказывают на людей. Рассказчик осторожно и временами снисходительно дистанцируется от взглядов Холгрейва: «Холгрейву казалось — как, несомненно, казалось тем, кто подает надежды в каждом столетии, начиная с эпохи правнуков Адама, — что в эту эпоху, более чем когда-либо прежде, поросшее мхом и прогнившее Прошлое должно быть снесено, безжизненные институты должны быть отброшены с пути, а их мертвые трупы похоронены, и тогда все начнется заново» (179). Такие мысли, очевидно, призваны напомнить об идеях Эмерсона

и других решительных мыслителей Нового Света, работавших над тем, чтобы убедиться в том, что поступи истории можно избежать, по крайней мере если вы (белый) американец. Когда Холгрейв восклицает: «Неужели мы никогда, никогда не избавимся от этого Прошлого... [которое] лежит на Настоящим, как труп гиганта!» (182), так и слышится знаменитое из «Доверия к себе»: «Избавим память от груд ее сокровищ, как от старого хлама... привести прошлое на суд тысячеокого настоящего и жить всегда новым днем» [Emerson 1981: 145].

Для Холгрейва дом с семью фронтонами сам по себе «выражает это постылое и отвратительное Прошлое со всеми его дурными влияниями». «Я живу в нем какое-то время, — говорит он, — чтобы лучше узнать, как его ненавидеть» (184). Тот факт, что такие идеи поддерживаются безумным Клиффордом (по словам которого «Нет воздуха менее здорового, чем воздух иного старого дома, отравленного каким-нибудь покойным предком или родственником», 261), мало что дает нам. Пророческие вещания Клиффорда ведут свое происхождение в таких эмерсоновских текстах, как «Круги», пародируя трансцендентализм в его самом восторженном изводе. «Всякий человеческий прогресс идет по кругу, — восклицает Клиффорд, — или, если использовать более точную и красивую фигуру, напоминает движение вверх по спирали. В то время как мы воображаем, что стремимся вперед и на каждом шагу достигаем совершенно нового положения дел, мы, в сущности, только возвращаемся к тому, что давно было опробовано. Прошое есть только грубый и чувственный намек на будущее (259)¹².

Клиффорд предлагает эти размышления своим попутчикам в поезде, в который он и Гефсиба сели в ошибочной попытке

¹² В «Кругах» Эмерсон пишет: «Жизнь наша есть не что иное, как умудрение в школе Истины: около каждого круга можно обвести другой. В природе нет конца; всякое окончание есть новое начало... Люди — пророки новой эры» [Emerson 1981: 228, 231]. Когда Клиффорд настаивает на том, что «круглый земной шар — огромная голова, мозг, инстинкт с разумом» (202), он практически повторяет утверждение Эмерсона: «мы покоимся в лоне всеведущего прорицателя» [Emerson 1981: 150].

вернуться в то, что Клиффорд называет «самой жизнью» (257). Если бы мы как читатели были склонны серьезно относиться к его идеям, мы разочаровались бы, увидев, как поезд оставляет обоих путешественников на «уединенной станции», где все «почернело от времени, полуразрушено и находится в мрачном состоянии руин и разложения». Сельский дом, «в котором никто не жил», церковь «с разбитыми окнами, большой трещиной в стене и с бревном, торчащим из кровли» «предполагают ту цену, которую придется заплатить за попытку избавиться от бремени и значения прошлого» (266). Когда «два странника... [смотрят] с тоской» на «останки» перед ними (266), энтузиазм Клиффорда кажется более зряшным, чем когда-либо. Прочтя эту мрачную сцену, трудно поверить — как утверждает Клиффорд и как подразумевает Холгрейв, — что лучше «нигде не жить», чем жить в одном реальном месте, лучше (по словам Клиффорда) жить «там, где пригодное и прекрасное предложит дом», а не в «кучах кирпича и камня» (260). Превращение этих домов в «кучи кирпича и камня» — это неспособность придать им смысл, готовность покинуть их из-за безрассудной веры в то, что «душе нужен простор, широкий размах и частые перемены» (261). «Если переезд с места на место настолько легок, — спрашивает Клиффорд, — что заставит человека оставаться на одном месте? Зачем ему теперь строить такие жилища, которые нельзя взять с собой?» (260).

В образе Холгрейва рассказчик склонен отождествлять такие взгляды только с юностью, представляя их как побочный эффект идеализма, вызывающего одновременно восхищение и ощущение незрелости. Вместо грандиозных идей рассказчик отстает от постепенности, предупреждая нас, что мы не увидим, как «рваные одежды Античности сменяются новым костюмом, вместо того, чтобы постепенно обновлять их заплатками» (180). Можно было бы ожидать, что эта постепенность будет сопровождаться историческим сознанием, если бы не различные способы, которыми, как мы видели, в повествовании затемняется и даже подрывается идея о том, что конкретное прошлое приносит конкретные дары. Когда Холгрейв отказывается от своего трансцендентального радикализма, чтобы жениться на Фиби (таким образом,

делая то, что он ранее поклялся никогда не делать: «Создать семью! Эта идея лежит в основе большей части зла и бед, что совершают мужчины», 185), его обращение не означает, что Готорн решил проблему в пользу прагматического постепенного подхода, основанного на вере в историческую преемственность. Холгрейв отказывается от идеи радикальной трансформации, но делает это только для того, чтобы удалиться в деревню, что не предполагает преемственности с прошлым, а скорее сигнализирует разрыв или, точнее, своего рода самовольное отречение. Тот факт, что Готорн, похоже, не критикует своих персонажей за такой образ действий — в конце концов, им просто повезло, — усиливает наше ощущение того, что финал мало помогает решить ключевые вопросы, которые ставит повествование (постепенность или радикальное изменение? Историческое время или мифическое время? Самотворение или идентичность, основанная на «крови»?). Скорее, как давно отмечали читатели и как более или менее признавал сам Готорн, вывод кажется не более чем натянутой попыткой удержать книгу от «затемнений» в конце¹³.

Концовка подчеркивает прежде всего оставление дома с семьей фронтонами (т. е. ограничений истории) и мелочной лавки (т. е. рыночной площади, ранее являвшейся сценой опасного, хотя, возможно, захватывающего самосовершенствования Холгрейва, о чем будет рассказано ниже). Поскольку особняк предков беспечно покинут, разговор между двумя мужчинами на улице привлекает внимание к тому факту, что Холгрейв и другие убегают, благодаря только «удачному» наследству — этот рынок именно та самая сила, которая вполне может «соблазнить» всех остальных:

— Что, брат Дикси, — сказал один из них, — что ты думаешь обо всем этом? Моя жена держала лавочку три месяца и понесла пять долларов убытка, а старая мисс Пинчен торговала почти столько же и увозит в карете тысяч двести.

¹³ Готорн писал своему издателю об усилиях по облегчению повествования, которое демонстрировало неумолимую тенденцию «[затемняться] чрезвычайно ближе к концу» [Hawthorne 1962: 16, 376].

Можешь считать, что это везение, но, по-моему, это скорее воля Провидения.

— Хорошо она все устроила, нечего сказать! — ответил на это проницательный Дикси (318).

Деньги, которые позволяют Холгрейву, Фиби, Гефсисе и Пинчену (вместе с неухоженным дядюшкой Веннером, который в конечном итоге оказывается своего рода преданным слугой семьи) удалиться за город, являются результатом «хорошего бизнеса» судьи Пинчена, бизнеса, который, конечно, имеет мало общего с тем, что происходит в магазинчиках вроде того, что принадлежит Гефсисе. В мелочной лавке вершится «экономический обмен»: магазин представляет «республиканский идеал, связанный с Эндрю Джексоном, экономикой обмена между производителями и мелкими лавочниками на рынке, свободном от манипуляций со стороны банков»; это «утраченное видение предпринимательства, мелкобуржуазных общественных отношений» [Trachtenberg 2000: 47]. Богатство судьи Пинчена происходит из совершенно другого источника, а именно из его умения манипулировать различными символическими изображениями богатства. Эта способность тесно связана с характерной для Пинчена верой в письменные формы, в вещи, записанные на бумаге. Судья разделяет, например, веру своей семьи в силу утраченного «индейского акта», способного превратить «непроходимые леса» в «источник неисчислимого богатства» (18). Созерцая «старую карту, начерченную еще в то время, когда графство Вальдо было непроходимой пустыней», Пинчены на протяжении поколений «вычисляли возрастающую ценность [их] территории» (19). В соответствии с этой семейной одержимостью судья Пинчен считает, что, если бы ему удалось выманить у своих кузенов Клиффорда и Гефсисы этот документ — «список, документы, доказательства», как он выражается, — тогда он бы завладел «собственностью, измеряемой милями, а не акрами, [которая] будет сравнима с графством» (235, 199).

Карта — это просто лист бумаги, «где старинный землемер изобразил только леса, озера и реки» (19), но на ней Пинчены

видят богатство, постоянно растущую массу богатств, совершенно реальных для них, пусть и существующих только на бумаге: эти люди вполне пригодны к тому, чтобы стать спекулянтами, и на самом деле судья Пинчен может монетизировать эти семейные способности. Как современник Готорна, судья живет в удачный исторический момент. Его воля контролировать информацию и богатство на бумаге и с помощью бумаги позволила ему воспользоваться новыми видами экономических и политических отношений, которые изменили довоенную Америку, а эти перемены вызывали повсеместное беспокойство, столь очевидное в публичном дискурсе джексоновской эпохи. Наиболее острыми были опасения, что коварная и антидемократическая «власть денег» (особенно в лице Банка Соединенных Штатов) отнимет контроль над республикой у простых людей [Meyers 1957: 24–28].

Банк кристаллизовал страхи, вызванные сложностью и абстрактным характером новых сил, как экономических, так и политических, формирующих американскую общественную жизнь. Для людей, которые в своем понимании рынка опирались в основном на опыт более или менее прямого обмена, концепции типа оптового кредитования были совершенно новыми, и экономические пертурбации, связанные с этими явлениями («таинственное создание кредита в периоды экономического бума и столь же загадочное его исчезновение во время паники и депрессии» [Herbert 1993: 89]), были столь же непостижимыми, сколь и угрожающими. Точно так же, по мере развития национальных партий и дальнейшего продвижения политического процесса от раннего республиканского идеала прозрачного пропорционального представительства, власть, казалось, полностью ускользнула от досягаемости обычных людей («обычные люди», конечно же, были белыми, которым демократическая республика должна была предоставить избирательные права), вместо этого сосредоточившись в руках тех, кто контролировал закулисные махинации партий, и лоббистских группировок.

В довоенный период произошло то, что историк описал как беспрецедентное «распространение движимого богатства, особенно оборотных векселей» [Halttunen 1982: 7]¹⁴.

Поскольку единственной деятельностью судьи Пинчена является манипулирование такими «оборотными векселями» в различных формах, он олицетворяет ту самую «власть денег», которая, как опасались американцы, тайно взяла под свой контроль страну, внедряясь практически во все экономические, политические и социальные отношения. Будучи спекулянтом и манипулятором — как рынками, так и политическими партиями, — судья нажил состояние на «движимом богатстве», то есть именно на «тех аспектах американской экономики, которые беспокоили джексонианцев более всего» [Herbert 1993: 98]¹⁵.

В «Семи фронтах» об этом ясно дается понять в перечне «недвижимости судьи Пинчена в городе и деревне, его железнодорожных, банковских и страховых акций, его биржевых акций Соединенных Штатов, — короче говоря, его богатства, во что бы они ни были вложены, уже находящиеся во владении или приобретаемые в ближайшее время». Подобный подход — «во что бы они ни были вложены, уже находящиеся во владении или приобретаемые в ближайшее время» — напоминает Чичикова в «Мертвых душах», который предвидит состояние, основанное

¹⁴ Халттунен продолжает, говоря о том, как это «распространение движимого богатства» в сочетании с «неразберихой и анонимностью городской жизни» сделало возможным «широкий спектр афер, обманов, подделок, фальсификаций и других мошеннических игр».

¹⁵ Трахтенберг увлекательно рассуждает о значении того факта, что в Америке эта экономическая трансформация совпала с появлением фотографических технологий. Он утверждает, что дагерротипы, вероятно, воспринимались как «ключ к загадочным превратностям капитала» и особенно к бумажным деньгам: «потеря авторитета бумажных денег и последующее повсеместное восприятие нестабильности основного символа обмена в обществе повлияли на восприятие денег. Фотография, новая техника, которая сама по себе угрожала <...> дестабилизировать все искусство создания изображений и, не в последнюю очередь, обесценить другой вид стандартной валюты: репрезентативную ценность созданных вручную изображений» [Trachtenberg 1989: 62].

на будущей стоимости душ на бумаге; судья Пинчен посвящает себя «размышлениям о возможностях следующих пятнадцати лет». Такое рвение окупается. Проводя дни на собраниях директоров банков и аукционах недвижимости, между заездами в страховую кассу и встречами с «брокером из Стейт-стрит¹⁶» («который взял на себя обязательство обеспечить высокую процентную ставку и лучшие акции за несколько свободных тысяч, которые у судьи при себе, еще никуда не вложенные»), судья становится все богаче, спокойно перемещаясь по абстрактным представлениям о богатстве (270–271).

Альтернативой финансовым махинациям судьи Пинчена является трудолюбие Фиби в мелочной лавке Гефсибы, где ее деятельность сводится к обнадеживающему видению рыночных отношений как простых и взаимовыгодных. Фиби открывает возможность сделать торговлю добродетельной не только своей чистотой и искренностью, но и помещая ее в старые социальные сети «семьи» и «деревни». Объясняя Гефсобе свою «проницательность» на рынке, Фиби утверждает: «О, я все для семьи купила в нашем деревенском магазине <...> И у меня был столик на модной ярмарке, и продажи стали лучше. Этим вещам нельзя научиться; они зависят от умения, которое впитывается, я полагаю... с материнским молоком. Вы увидите, что я такая же милая маленькая продавщица, как и домохозяйка!» (78). В отличие от неясных закулисных манипуляций, к которым прибегает судья, коммерческая деятельность Фиби представлена знакомо, надежно и общедоступно. И хотя Фиби делает исключительно практичные «предложения различных методов, с помощью которых можно было бы увеличить приток покупателей и сделать лавку прибыльной» (79), ее бережливость и проницательность не исключают «духовного качества в [ее] деятельности». В самом деле, «занятия, которые так легко могли принять убогий и уродливый вид» — то есть сам труд, — «были сделаны приятными и даже прекрасными благодаря [ее] спонтанной милоте» (82). Так Готорн умалчивает

¹⁶ Речь идет о представителе инвестиционного холдинга State-street Corp. (1792), одного из старейших банков США.

о реальной работе Фиби (то есть женской): «Труд, когда она им занималась, обладал легким и гибким очарованием игры» (82)¹⁷. Но хотя в «Семи фронтонах» эта классическая мистификация используется, чтобы дать обещание или, по крайней мере, показать возможность искупления грехов рыночной экономики в целом, развязка сюжета такова, что ни один из персонажей в любом случае не будет нуждаться в рынке: как только Фиби унаследует состояние судьбы, а Холгрейв станет его собственником, соединившись с ней, никто из членов этой семьи не будет более вынужден участвовать в процессе зарабатывания денег. И тем же образом, несмотря на попытку повествователя использовать Фиби во искупление рыночных отношений, на протяжении большей части «Семи фронтонов» современная экономическая сфера неразрывно связана с судьей Пинченом и его интригами. Это справедливо и для политической сферы, поскольку те же сложные и неясные связи, которые делают судью Пинчена богатым, открывают ему доступ к политической власти. Щедро (и выборочно) помогая партиям и комитетам, добывающим его денег, судья контролирует то, что рассказчик называет «большой игрой» в добывание голосов в либеральной демократии. Ссылаясь на тех «практикующих политиков... умеющих корректировать те предварительные меры, которые лишают народ, без его ведома, право выбирать своих собственных правителей», «Семь фронтонов» отражают обеспокоенность американцев по поводу роста крупномасштабных, жестко организованных политических партий в виде сложных систем, доступных только тем, кто «умеет настраиваться» на их таинственное закулисье¹⁸. Независимо от того, что «глас народа» провозгласит на избирательных участках, говорит нам рассказ-

¹⁷ Больше о Фиби и работе в «Доме о семи фронтонах» см. [Brown 1990: 63–95; Trachtenberg 2000: 95–96].

¹⁸ Халттунен объясняет, что период «между 1789 и 1840 годами ознаменовал постепенный переход от традиционной политики уважения, ориентированной на политического лидера, к современной политике равноправия, ориентированной на электорат». В результате «власть вытекла из местных обществ и столиц штатов на национальную арену», что породило ощущение, что «народ» больше не контролирует республику [Halttunen 1982: 15–16].

чик, этот голос будет «лишь отголоском того, что эти джентльмены будут говорить себе под нос», когда их «маленький узел хитрых интриганов» встретится, чтобы «контролировать съезд и через него диктовать партии». Здесь, как и везде в «Семи фронтонах», подчеркнут непубличный и секретный характер дел судьи Пинчена: «Никакого публичного обеда <...> Это просто собрание нескольких десятков друзей из нескольких районов штата; людей с выдающимся характером и влиянием, которые собираются, почти случайно, в доме своего общего друга». Если бы судья не умер в утро этого обеда, он бы «[встал] из-за стола <...> Губернатором Массачусетса Пинченом!» (273–274).

В частном порядке судья манипулирует финансовыми рынками и политическими сделками; на публике он управляет своим имиджем. Ему понятно, что политика его эпохи требует, чтобы он оставался человеком из народа: «Как это принято у богатых, когда они стремятся к почестям республики, он как бы самым свободным и сердечным образом извинялся перед народом за его богатство, процветание и высокое положение» (130). В этом и многих других местах «Семи фронтонов» акцент прежде всего делается на неискренности судьи Пинчена, его предумышленном и умелом сочетании закулисных манипуляций с тщательно выверенной игрой на публику. Его внешний вид рассчитан на достижение «эффекта» путем «существенного [добавления] к высокой респектабельности его внешнего вида» (116). Рассказчик подробно останавливается на этом «очень высоком уровне респектабельности», который «с помощью какой-то неопишуемой магии... так ярко проявлял себя во всем, что его окружало», все время настаивая на том, что именитость судьи на самом деле «[не] идет глубже его положения, жизненных привычек и внешних обстоятельств. Он воспринимался как личность с заметным влиянием и авторитетом; и, особенно, вы могли сразу же быть уверенными, что он богат, как если бы он показал вам свой банковский счет» (57).

Эти строки напоминают другие в «Семи фронтонах», где Готорн явно изо всех сил пытается развенчать «неопишуемую магию», созданную богатством и статусом:

Есть что-то такое крупное, стабильное и почти неотразимо внушительное во внешнем представлении установленного звания и огромных владений, в том, что само их существование, как кажется, дает им право существовать; по крайней мере, настолько прекрасна эта подделка права, что только немногие бедные и скромные люди обладают достаточной моральной силой, чтобы подвергать это сомнению, хотя бы в своих тайных мыслях (25).

Что примечательно в этих строках, так это то, как они выражают мнение о демистификации «подделки права» денежными мешками и просят нас понять, что она помогает создавать, то есть «обычай настолько извечный, что он похож на природный» (23). Эта ясность, которая не совсем характерна для Готорна, связана с всепроникающей настойчивостью книги в отношении идеи истолкования в целом, о чем я скажу ниже: судья Пинчен — лишь самое настойчивое из многих напоминаний «Семи фронтонов» о том, что практически все поверхностное обманчиво, особенно то, что создано и поддерживается деньгами и общественными традициями.

Считалось, что в довоенный период большую угрозу, чем когда-либо, представляла обманчивая поверхностность, а для эпохи этой были характерны необычайные темпы роста городов и распад традиционных властных иерархий. В этом новом, сложном и анонимном социальном порядке американцы с дискомфортом осознавали возможности для обмана и мошенничества, которые открывались перед теми, кто умел манипулировать своими соотечественниками. Судья вспоминает демагогов и аферистов, которые, по мнению многих, были причастны к «незаконным и опасным манипуляциям» своими земляками [Halttunen 1982: 16]¹⁹. Полагаясь на свою вездесущую улыбку (только в восьмой главе слово «улыбка» в связи с ним встречается десять раз) и «елейную добросердечность» — и то, и другое достигается

¹⁹ Герберт описывает судью как демагога и, цитируя Халттунен, связывает этого персонажа с трансформацией политической жизни в джексоновский период [Herbert 1993: 98].

«путем тщательного обучения» (116–117), — судья Пинчен получает то, что хочет. Гефсиба, напротив, не понимает, как ей сделаться привлекательной на рынке, тогда как неуспех обрекает на неудачу ее лавочку²⁰. Она не только старая и неприглядная, но — в отличие от «ароматных и глянцевого продавцов, ухмыляющихся, улыбающихся, кланяющихся» современных магазинов — она отталкивает покупателей своим хмурым видом. Старый дядюшка Веннер советует Гефсобе делать именно то, что делает судья Пинчен: использовать выражение лица как инструмент продаж: «Встречайте своих покупателей с веселым видом и улыбайтесь им со всей любезностью, подавая то, что они попросят! Залежавшийся товар, если вы подадите его с добродушной, теплой, солнечной улыбкой, покажется им лучше, чем самый свежий, но сунутый в руки с суровым видом» (66).

Именно такая стратегия позволяет судье Пинчену добиться успеха на рынке, а мы можем здесь понимать «рынок» в широком смысле, как социальное пространство для обращения товаров и «информации» всех видов (мнения, слухи, репутация, советы и т. д.). Судья особенно искусен в использовании инструментов контроля информации и мнений, которые предоставляются печатной культурой: рассказчик частично представляет его через газету (вышедшую «накануне выборов»), пишущую о его «милосердии и добродетели», представляющую его как «доброего христианина» и «джентльмена» (24), и прощается с ним, отмечая публикацию его «чрезвычайно хвалебного некролога» (310). Посвятив себя «службе на благо общества, *демонстрируя* всю благодать и добродетель», о которой пишет газета (24, курсив мой. — Э. Л.), судья принес идеалы искренности и прозрачности (которые ценились в ранней республике и часто оплакивались в джексоновское время) в жертву тому, что один американец восемнадцатого века назвал «ловким управлением нашими словами и действиями, посредством которого мы заставляем других людей составить лучшее мнение о нас и о себе» [Warner

²⁰ «В то время как хмурый вид Гефсибы грозит ей гибелью, улыбка [судьи Пинчона] принесла ему все мыслимые успехи» [Gilmore 1988: 103].

1990: 132]. Судья преуспевает в манипулировании различными системами обмена в своем обществе, потому что понимает необходимость культивировать раскол между внутренним и внешним, создавая официальный образ самого себя, который имеет мало общего с частной реальностью. Этот раскол — внешняя видимость против внутренней истины — является центральным в «Доме о семи фронтонах», притом что ключевое намерение этого произведения, по словам критика, — «исследовать последствия нового порядка вещей» [Trachtenberg 1989: 33]. Отсюда в «Доме о семи фронтонах» постоянное внимание к актам смотрения и изучения, изобилие сцен, приглашающих нас «читать» изображения, тексты и людей [Trachtenberg 1989: 41]²¹.

Эти приглашения наиболее явны в отрывках, описывающих четыре портрета, которые занимают видное место в повести: две картины (одна — старое изображение сурового пуританского полковника, другая — изысканная миниатюра Клиффорда в юности) и два дагерротипа — сделанные Холгрейвом снимки судьи (один при жизни, другой сразу после смерти). Поскольку разные персонажи пытаются сопоставить эти образы, мы вынуждены сделать то же самое. Гефсиба, например, изучая портрет своего пуританского предка, учится «точнее и глубже читать» лицо своего современника судьи Пинчена (59). Словарь, используемый для описания этого портрета, подчеркивает разрыв между поверхностным и глубинным, внешним видом и реальностью, между тем, что является физическим и духовным: хотя «физические очертания и сущность» картины блекнут с возрастом, холст тем не менее раскрывает «характер человека... своего рода духовным образом» благодаря «глубокому пониманию художником черт характера оригинала, [которые] выразились в самой сущности живописи и проявились тогда только, когда наружный колорит был изглажен временем» (59).

Здесь, как и в других местах, «Семь фронтонов», кажется, изо всех сил стараются сообщить нам, что различные изображения имеют значительный символический вес, даже если немногим из

²¹ Трахтенберг приводит список таких мест в «Семи фронтонах».

них можно придать окончательное значение. На самом деле иногда кажется, что самая важная функция этих изображений — просто напоминать читателям не уклоняться от работы по истолкованию, требуемой предметами, предлагаемыми для нашего изучения. Перечень таких предметов обширен и включает не только четыре упомянутых выше портрета; это и записанные истории (мрачно-символический рассказ Холгрейва об Эллис Пинчен, который он читает Фиби вслух), молва и сплетни, долгожданный документ с его неясными надписями («иероглифы» «индейских вождей», 316), генеалогическое дерево Пинченых, мимолетные отражения, появляющиеся на мыльных пузырях Клиффорда и в источнике Моула, «большое тусклое зеркало Пинченых, в глубинах которого, по легенде, содержится все, что там когда-либо отражалось» (20), красочные фигуры, нарисованные на чашках Гефсибы, и «маленькие деревянные человечки», украшающие инструмент шарманщика (294). Фасад дома Пинченых неоднократно подвергается истолкованию, к которой он сам приглашает читателя своим заметно непуританским изобилием орнаментов и «готической фантазией» (11). Историкование, интерпретация необходима, потому что, как говорит нам повествователь, физическое присутствие особняка «[составляет] лишь наименьшую и самую низкую часть его реальности» (27); в то время как «почтенное здание» может обладать «привлекательностью», что просто доказывает, насколько «малая вера возникает из-за внешнего вида» (285). Подобно самому судье Пинчену, который служит предупреждением для тех, кто не хочет читать внимательно, его особняк должен пробудить в «человеке с богатым воображением» потребность «вернуться и еще раз внимательно изучить его» (285).

Дагерротипы Холгрейва, привлекая внимание к тому же несоответствию между физической субстанцией (поверхностным) и моральной истиной (глубинным), также напоминают нам «вернуться и еще раз внимательно изучить [их]». Раскрывая то, что скрывается за «чрезвычайно приятным лицом» судьи Пинчена, эти изображения совершают то, что пытаются сделать практически все персонажи «Семи фронтонов», внимательно

изучающие друг друга в неоднократных попытках «выяснить, какой секретный смысл, если таковой имеется, может скрываться» в словах и действиях других (64)²².

Холгрейв приписывает дагерротипии способность разоблачать фальшивые поверхности: «Солнце на небе одарено удивительной пронизательностью. Его лучи обнажают истинный характер человека с абсолютной верностью, что не способен сделать ни один художник, даже если он и открыл этот характер. По крайней мере, в моем скромном искусстве нет лести» (91). Проникая в располагающую внешность судьи Пинчена, чтобы раскрыть «человека, хитрого, тонкого, жесткого, властного и, к тому же, холодного, как лед» (92), эта технология обещает послужить определенной социальной цели в эпоху, особенно озабоченную обманом и мошенничеством; как писал один журналист в 1846 году, дагерротипы представляют «признаки человеческого характера» [Trachtenberg 1989: 64]. Когда снимки Холгрейва раскрывают «тайный характер» судьи, они делают то, что многие современники Готорна ожидали от новых фотографических технологий, — обеспечивают проникающий взгляд, столь необходимый в век обманчивых поверхностей [Trachtenberg 2000: 39]²³.

²² Отсюда тенденция представлять самих персонажей как текст, который нуждается в прочтении и расшифровке. Жизнь Холгрейва, например, как говорят, содержит «достаточно случаев, чтобы заполнить, что весьма похвально, автобиографический том», «роман в стиле Жюль Верна, адаптированный к американскому обществу и нравам» (134). Фиби тоже представляет собой определенную форму литературы (совершенно безобидную, «не шокирующую каноны вкуса», 59). Клиффорд может «читать [ее], как он читал бы сладкую и простую сказку <...> стих из домашней поэзии» (106), и Холгрейв также может «читать ее, как страницу из детской книжки сказок» (139).

²³ Так, техника фотографии фигурирует в сюжетах популярных художественных произведений, в центре которых лежат обманы и интриги, например истории о провинциальных невинных людях, обманутых городскими мошенниками [Trachtenberg 2000: 62–64]. Также в популярной мелодраме, впервые поставленной в 1859 году, фотография, случайно сделанная в момент убийства, позволяет найти преступника и раскрыть заговор. Снимок предъявляется на суде, и обвиняемому говорят: «Глаз Вечности смотрел на тебя — луч благословенного солнца, которое, глядя вниз, послало его на эту табличку с изображением свершенного <...> Фотоаппарат не может лгать» (пьеса Дайена Бусико «Окторон, или Жизнь в Луизиане» [Matlaw 1967: 246–247]).

Не стоит, однако, полагать, что сам Готорн полностью согласен с эгоистичной оценкой Холгрейва создаваемых им образов. Во-первых, Фиби, которая, очевидно, является моральным ориентиром книги, с тревогой отзывается о дагерротипе судьи Пинчена (она говорит, что «картинки такого рода <...> [всегда] ускользают от глаз и вообще пытаются ускользнуть», 91). С другой стороны, в то же время, когда Холгрейв хвалит способность дагерротипа говорить правду, он намеренно скрывает свою личность как Моула. Таким образом, будущий муж Фиби является одновременно и этически скомпрометированным, и наиболее очевидным художником в «Семи фронтонах». Фактически, в тексте слова «дагерротипист» и «художник» приравниваются друг к другу в обращении к нему, словно они взаимозаменяемы.

Конечно, Холгрейв также является персонажем, который наиболее активно занят своим экономическим благополучием. Помимо продажи рассказов в журналы (он говорит Фиби: «мое имя фигурировало <...> на обложках Грэхэма и Годи», 186), к двадцати двум годам он побывал школьным учителем, продавцом, «политическим редактором сельской газеты» и коммивояжером; он плавал в Европу на пакетботе, «изучал и практиковал стоматологию», читал лекции по месмеризму и проводил время в «сообществе фурьеристов» (176)²⁴. Будучи «ни от кого не зависимым» с ранней юности, Холгрейв не проводит различий между творчеством и зарабатыванием на жизнь: «Его нынешняя фаза дагерротипирования не имела большего значения, по его собственному мнению, и не могла быть более постоянной, чем любая из предыдущих. Он воспринял ее с неосторожной поспешностью авантюриста, которому надо зарабатывать на хлеб» (176–177). И действительно, первыми американскими дагерротипистами были молодые дельцы вроде Холгрейва, «непостоян-

²⁴ Помимо этой отсылки к Фурье и упоминания «толпы бандитов» (63), мы ничего не знаем о политических взглядах Холгрейва; в любом случае он от них откажется, когда решит жениться на Фиби и «посадить деревья, чтобы сделать заборы — возможно, даже в свое время, чтобы построить дом для другого поколения — одним словом, соответствовать <...> законам и мирной практике общества» (235).

ные предприниматели и странники», воспользовавшиеся тем фактом, что для того, чтобы заявить о себе как о фотографe, не требовался большой капитал или особые навыки, хотя к 1850-м годам предпринимались уже попытки профессионализировать создание изображений и преобразовать дагерротипистов в «художников» [Trachtenberg 1989: 66–67]²⁵. Холгрейв, казалось, сочетает в себе эти две идентичности — художника и торговца — таким образом, чтобы не было необходимости отделять создание искусства от других видов деятельности.

Поскольку искусство Холгрейва, совершенно очевидно, также обеспечивает ему доход, можно утверждать, что этот текст прочно помещает искусство и создание предмета искусства в мир социальных и экономических отношений. Но в то время, как дагерротипист имеет мало общего с отдельными фигурами художников, которыми наполнены многие другие рассказы Готорна («Мастер красоты», «Дьявол в рукописи» и т. д.), в «Семи фронтонах» также предлагается альтернативная модель художника, а именно художника-одиночки, эстета и чувственника. Клиффорд, «инстинктивный любитель Красоты», ничего не дает и ничего не должен миру, который, в свою очередь, «никогда его не хотел» (135, 140). В конце концов неспособность художника поместиться в паутине человеческих отношений и обязательств делает его аморальным; поскольку «природа, подобная природе Клиффорда, не может брать долгов», утверждает рассказчик, она «всегда эгоистична по своей сути» (109). Посмотрите на неблагодарность Клиффорда по отношению к обожающей его сестре, чье

²⁵ Например, во время экономических потрясений 1840-х годов один писатель утверждал, что выжить смогут «только нищие и любители снимать подобию по дагерротипу». Но к 1851 году первый номер журнала *Photographic Art Journal* уже пропагандировал профессионализм и эстетизм в практике «фотоискусства»: «В слишком многих случаях люди вступают в него, потому что им больше нечем заняться; без малейшего уважения к его достоинствам как искусства изысканной утонченности»; недостаток знаний в области визуального искусства, необходимых для «развития вкуса и направления оператора на более классические и элегантные пути в его профессии» [Trachtenberg 1989: 61–62, 67].

неприятное лицо отталкивает его. Эта версия художника — просто «сибаритская»; несмотря на «тонко утонченную чувствительность», его определяющие черты — физические, даже «инстинктивные» (108, 135). Вид «физической организации», которой текст приписывает его эстетизм, наиболее сильно реагирует на чувственные удовольствия, которые вытесняют все другие соображения, особенно интеллектуальные; лицо Клиффорда выражает «не столько способность мыслить, сколько нежные и сладострастные эмоции» (32). Врожденные склонности эстета могли быть «сдержаны» «интеллектуальной культурой», признает рассказчик, но «более грубое выражение», которое иногда принимает лицо Клиффорда, не обнаруживает «ничего интеллектуального, что могло бы его умерить» (107). Таким образом, в «Семи фронтонах» не только настаивается на том, что дары Клиффорда не являются интеллектуальными, но также предполагается, что эти дары активно противоречат жизни ума.

Дары Клиффорда делают его неспособным ни к какому-либо участию в рынке, ни к какому-либо взаимодействию с миром торговли и работы (звончек в лавке ударяет ему по ушам). Фактически Готорн прежде всего настаивает на бесполезности этого персонажа, единственная «функция» которого — «иметь дело со всеми прекрасными и приятными вещами», тем самым постоянно проявляя свой «изысканный вкус», свою «искусную и деликатно изысканную... чувствительность» (107–108). Акцент на беспомощности и бесполезности этого конкретного художника предполагает, что «морально серьезная культура среднего класса», за которой всегда будет последнее слово в «Семи фронтонах», может приспособиться к Клиффорду и той версии художника, которого он представляет, именно из-за его отказа от любых претензий на моральную силу; его эстетизм помогает разграничить серьезность, которая устанавливает моральный авторитет внутреннего взгляда (взгляд, который, конечно же, представлен Фиби) [Millington 1992: 124].

Очевидно, Холгрейв, при всей своей мирской занятости, являет собой более привлекательный пример того, что значит быть ху-

дожником, нежели Клиффорд. В какой-то момент рассказчик даже предлагает нам поверить в то, что «самостоятельность» дагерротиписта гарантирует его целостность: поскольку «среди всех этих личных превратностей он никогда не терял своей личности», «никогда не нарушал сокровенного внутреннего я», Холгрейв «не нес ответственности перед общественным мнением и частными лицами» (177). Таким образом, его можно рассматривать как образец самодостаточной республиканской нравственности, что прекрасно согласуется с претензиями на художественную целостность, которые Холгрейв предъявляет к своим дагерротипам («никакой лести моему скромному творчеству», 91). Но, учитывая его биографию, Холгрейва нелегко представить образцом искренности и прозрачности, характеризующимся идеальным соответствием между внешним и внутренним. Он с таким постоянством «откладывает одну внешность и хватает другую», что трудно поверить утверждению рассказчика о том, что «внутреннее я» этого персонажа остается нетронутым теми разными ролями, которые на себя примеряет (177). В действительности дагерротипист — «фигура, внутри которой наиболее явно проявляется напряжение между собой и ролью» [Trachtenberg 2000: 39].

Добавим к этому тот неловкий факт, что он лжет о своей семейной истории, и статус Холгрейва как художника, чья целостность не нарушена, а, скорее, гарантирована особым видом мирской (экономической) вовлеченности, далеко не привлекателен.

На самом деле Холгрейв гораздо меньше связан с другими людьми, чем первоначально предполагала его биография, — и, возможно, не больше, чем Клиффорд, эстет, который по самой своей природе не может «брать обязательства» и не вступает ни в какие отношения. Отношения Холгрейва с другими людьми в основном, если не полностью, экономические: он занимает ряд позиций, которые позволяют ему беспрепятственно перемещаться по миру. Когда Холгрейв, довольно напыщенно, призывает Гефсиду посвятить себя «объединенной борьбе человечества» (45), это делается в том контексте, что он хочет побудить ее зара-

ботать немного денег; как возражает Гефсиба, этот молодой человек явно был «воспитан... с намерением искать удачи» (45). Его личность как Моула остается поразительно абстрактной: повествователь никогда не помещает Холгрейва в семью Моулов, равно как и в какие-то семейные отношения с каким-либо другим персонажем (до самого финала, когда он решает жениться на Фиби и ее деньгах). Принимая во внимание, что Фиби воспитана в новоанглийской деревне, рассказчик отказывается признать, что личность Холгрейва могла быть сформирована кем-то, кроме него самого, в процессе зарабатывания на жизнь.

Также якобы радикальные политические взгляды Холгрейва (взгляды, которые он скоро оставит позади) не связывают его значимыми отношениями с другими, по крайней мере в той степени, в которой мы можем свидетельствовать. О нем говорят, что он «дикий реформатор» (313), газеты обвиняют его в «произнесении речи, полной диких и дезорганизующих вопросов перед бандитской толпой»; Гефсиба описывает их как «людей с длинными бородами», это «реформаторы, проповедники воздержания, пасмурные филантропы, бродяги, бунтари» (84). Но мы не видим ни одного из этих «сподвижников» и ничего не узнаем об их влиянии на него; в результате политические взгляды Холгрейва также остаются по сути абстрактными. Подобно «крови Моулов», которая течет в его жилах, политическая деятельность Холгрейва — это то, во что нас просят верить, нечто невидимое, а не то, что показано, чтобы связать его с определенными людьми или группами.

Холгрейв предвидит печальные последствия того, что он называет своими «колебаниями», то есть отсутствие человеческих связей, делающее его личность принципиально нестабильной, в те часы, когда он сидит наедине с трупом Джеффри Пинчена. Как первый человек, обнаруживший смерть судьи, Холгрейв пользуется возможностью создать свой второй дагерротип лица этого человека, и его размышления при этом наполняют его ужасом. «Присутствие вон того мертвого человека, — говорит он Фиби, — накрыло все черной тенью... мир выглядел странным, диким, злым, враждебным» (306). Единственное объяснение реакции Холгрейва

на смерть судьи (которая, вообще-то, должна дать ему повод для ликования, учитывая его сильный личный интерес к вражде Моулов с Пинченами) — это его осознание того общего, что было между ним и судьей. Как пишет Уолтер Герберт, «одержимая демонами не-самость судьи и демократическая самоуверенность Холгрейва в корне схожи. Самостоятельный индивид — волей-неволей самоуверенный человек», как это продемонстрировала постоянная смена идентичностей Холгрейва. Таким образом, Холгрейв — художник, который гораздо более отчужден, чем может показаться из его мирских действий. И в тот момент, когда он это понимает, когда он смотрит на труп судьи и осознает, по словам Герберта, что «пока его действия оправдываются им самим, они ложны», Холгрейв обращается к «действующую на реальность силу» Фиби за помощью [Herbert 1993: 101–102].

Фиби — это «реальность», но она никоим образом не противостоит эстетической сфере. Скорее, я бы сказала, ее персонаж подразумевает альтернативную модель художника, модель, вероятно, самую привлекательную (если не самую убедительную) в «Семи фронтонах». Это художник — создатель вещей, фигура, укорененная в мире и глубоко, и комфортно. Фиби — «та, чья сфера [лежит]... в Реальном», на «проторенной дорожке обычной жизни» (140, 142). Но благодаря ее «дару практичности» (71) в этой сфере ее действия одновременно и творческие, и преобразующие. Это ее «занятие», «женское» в целом, согласно «Семи фронтонам», — «заниматься практическими делами и украшать их все, самые простые... атмосферой красоты и радости» (80). Некоторые вещи, которые делает Фиби, — дрожжи, пиво, «прянички» (79) — имеют очевидную и прозаичную полезность (из товаров, продаваемых в лавке Гефсибы, единственные домашние товары сделаны Фиби; Гефсиба обычно продает вещи, которые она покупает у других). Но наряду с мастеровитым «пытливым умом и искусной работой» Фиби обладает, казалось бы, художнической способностью, представленной в «Семи фронтонах» как таинственная сила «[делать]... прекрасным» все, к чему она прикасается (79, 76). Ее деятельность никогда не задумывалась как искусство («все, что она делала... было сделано без сознатель-

ного усилия», всегда «[как кажется], не имеющим предварительного замысла», 56, 72). Ее «песенный дар», например, настолько естественен, «что вы так же мало подумаете о том, чтобы спросить... чему научил ее учитель; все равно как задать такие вопросы птичке» (138). Тем не менее даже несмотря на то, что повествование настаивает на искусстве Фиби, оно мистифицирует все, что она делает, называя это «домашним колдовством», которое сводится к «разновидности естественной магии»: «Что именно было загадкой Фиби, мы не можем сказать» (71–72).

В своем преобразении обычных вещей Фиби предвосхищает работу другой художницы у Готорна, Мириам в «Мраморном фавне». Описывая Мириам в своей студии, занятой починкой перчаток, рассказчик размышляет о том факте, что все женщины, «какого бы земного ранга они ни были, какими бы интеллектуальными или гениальными они ни были», исполняют свои домашние дела, которые их «[удерживают], соединяя с небольшими, знакомыми, нежными интересами жизни... сохраняя высокое и низкое в некоего рода общность» (4: 39–40). Мириам — талантливый художник «бытовых и простых сцен» (4: 45), но в ее «набросках повседневной жизни» все домашнее и обыденное — детская туфля, сцена свадьбы — «тонко и едва заметно идеализировано»; всегда есть «неопределимое, что-то добавленное или удаленное, что составляет всю разницу между грязной жизнью и земным раем» (4: 45–46). Таким образом, ее картины имеют много общего с домашним искусством Фиби: раскрывая «глубокое значение» (4: 45) повседневной жизни, работы Мириам свидетельствуют о силе, в том числе силе эстетической, предметов искусства, которые остаются неотъемлемой частью социального мира. Это также свидетельствует о неразрывной связи искусства с мастерством («поддержание высокого и низкого в виде общности») даже в эпоху, которая настаивает, как это делал Готорн, на замене этой связи иерархизацией различий. Фактически, Фиби — единственный персонаж в «Семи фронтонах», который напоминает самую сильную фигуру художника у Готорна, Эстер Прин, которая создает искусство, одновременно внутреннее и трансцендентное. Волшебные труды Фиби по дому преобразуют по-

вседневную жизнь, но они также помогают и ей самой, и всем, кто ее окружает, еще глубже погрузиться в эту жизнь; у нее есть сила вернуть в «дышащий мир» всех тех «людей, которые заблудились или были изгнаны из обычного круга вещей» (140).

Фиби не имеет ничего общего с эстетическим идеалом, который бы располагался вне или над повседневностью; на самом деле ее «сила», как говорят, заключается в ее «реальности, простоте и абсолютной обыденности» (140). Таким образом, хотя домашний труд Фиби, ее искусство, создает вещи, но также создает и смыслы. Для Клиффорда она становится «олицетворением всего, чего ему не хватало на земле» (142). Благодаря ее служению «этот простой символ или реалистичная картина [к чему именно относятся эти слова, неясно] имела почти утешение реальности» (142). Эта в высшей степени артистическая способность Фиби упорядочивать хаос и тем самым наполнять повседневную жизнь значимостью заставляет рассказчика воскликнуть: «Она была реальной! <...> Мир больше не был иллюзией» (141)²⁶.

Фиби обладает способностью возвращать изгоев в человеческое сообщество — сообщество, которое в «Семи фронтонах» точно совпадает с домашним миром. Таким образом, когда «присутствие Фиби [создает] дом вокруг нее» (140–141), этот дом представляет собой саму реальность. Клиффорд, который десятилетиями жил изолированно, является наиболее очевидным кандидатом на онтологические вмешательства Фиби, но в тексте, который понимает саму реальность как «дом», такой вырванный из своей среды персонаж, как Холгрейв, нуждается в домашнем искусстве Фиби так же, как и Клиффорд. Сам Холгрейв осознает

²⁶ Герберт утверждает, что в «Семи фронтонах» Фиби приписана онтологическая способность устанавливать реальность «дома» и определять его характер как искупительную форму «нового» [Herbert 1993: 95]. Миллингтон отмечает также, что повествование «онтологически утверждает» силу Фиби [Millington 1992: 118]. Очевидно, как отмечали эти и другие критики, характер Фиби предполагает, что в этот период остро ощущалась потребность в домашней сфере, способной обеспечить убежище от конкурентного рынка, который, казалось, поглощал почти все аспекты американской общественной жизни. Об этом см., в частности, [Brown 1990: 63–95].

это в «несчастный час», когда он сидит наедине с трупом судьи и представляет свое собственное будущее как «бесформенный мрак, который [он] должен превратить в мрачные формы» (306).

Фиби признает, что Холгрейв прежде всего отстраненный наблюдатель, «слишком холодный и спокойный наблюдатель», на ее вкус: «в глубоких, задумчивых, всепроникающих глазах художника время от времени появлялось выражение, не злое, но сомневающееся» (177, 156). Как следует из этих слов, Готорн использует фигуру дагерротиписта, чтобы изучить этические риски, с которыми сталкиваются художники определенного типа, в частности художник, который утверждал бы вместе с Флобером, что «единственный способ жить в мире с самим собой — поставить себя на ступеньку выше всего человечества и не иметь с ним ничего общего, кроме глазомерного взгляда» (слова Флобера в письме 1853 года) [Bourdieu 1996: 110].

Пристальный взгляд Холгрейва — пронизательный, аналитический и совершенно не вовлеченный ни в этические, ни в эмоциональные отношения. Ему «нет дела» до своих товарищей, он не заинтересован в них «как объектах человеческой привязанности», он постоянно исследует окружающих, «[не позволяя] ни малейшим деталям их индивидуальности ускользнуть от него», при этом всегда отказываясь «иметь с ними общее дело», этот художник «в поисках пищи для ума, а не для питания сердца». На самом деле «Семь фронтонов» противопоставляют «сердцу» не голову, а глаза: «Фиби часто чувствовала глаза [Холгрейва], его сердце — редко или никогда» (177)²⁷.

²⁷ «Изображение [Холгрейва] Готорном становится вопрошанием о культурной роли, которую может сыграть художник в описании пограничного», вопрошанием, которое «[обнажает] одну из опасностей романа как формы искусства и отношения к сообществу: его тенденция к уклонению от культуры, к которой он обращается, когда анализирующий ищет убежища, держась на расстоянии» [Millington 1992: 135]. Хотя я согласна с тем, что «Семь фронтонов» комментируют свое собственное «расстояние аналитика», я думаю, что этот комментарий лучше всего может быть понят не в отношении романа как «жанра», а, скорее, в отношении взгляда Готорна на социальную роль художника в целом.

Для Холгрейва человек — это «сложная загадка, сложная сложность», вопрос, который нужно разгадать путем внимательного наблюдения (179). Его интересы заключаются в экспериментировании, будь то над дагерротипами, «древними семенами» (которые он «тестирует», чтобы определить, содержат ли они все еще «живой зародыш», 148) или над другими людьми. Он говорит Фиби, что, если бы он, как и она, наслаждался доверием Клиффорда, «никакие угрызения совести не помешали бы мне проникнуть в [его] душу на всю глубину моего отвеса!» (178). У Фиби, напротив, есть «сомнения»; она интуитивно понимает этический риск такого исследования («Я считаю, что не совсем правильно внимательно вглядываться в настроение [Клиффорда]», — заявляет она, 178). Несколько удивительно, что Холгрейв допускает, что «интуитивная симпатия» Фиби — более мощный инструмент, чем любые способности, которыми он обладает. Описывая себя как «простого наблюдателя», «в лучшем случае только тонкого и проницательного», Холгрейв допускает ограниченность интеллектуального анализа (178), хотя он никогда не признает явно этических проблем, присущих исследованию сознания другого²⁸.

Тем не менее эти этические проблемы достаточно четко обозначены в «Семи фронтах», поскольку взгляд на другого человека неоднократно изображается как форма агрессии. В болезненно затянутой сцене, занимающей почти всю вторую и третью главы, Гефсиба предстает перед безжалостно насмешливым взглядом рассказчика (и, следовательно, читателя), взглядом, отражающим «взгляд публики» (39), которому Гефсиба должна открыться, поскольку впервые открывает свою мелочную лавку. Прося чи-

²⁸ Рассказчик, однако, одобряет Холгрейва за его сдержанность в использовании своего влияния на Фиби. Читая ей вслух один из своих рассказов, он понимает, что его искусство оказывает опасное воздействие на «девственный дух» девушки, приводя к своего рода сексуальному пленению. Несмотря на «осознание силы», охватившее Холгрейва, он сопротивляется искушению нарушить «чужую индивидуальность» (162). Опасность зондирования и, таким образом, контроля сознания другого — повторяющаяся тема у Готорна: в «Дочери Рапачини», «Мольбе Алисы Доун», «Родинке», «Алой букве», «Блитедейле» и др.

тателей «простить нас за смехотворный взгляд на ее положение», рассказчик тем не менее «должен отвернуться и посмеяться над ней» (37). «Разве это не лучшее благо — смотреть в другую сторону?» (31), задается он вопросом, а затем демонстративно отказывается делать это на протяжении двух глав, в которых преобладает словарь видения и рассматривания²⁹. Так, вступительный абзац из «Семи фронтонов», в котором основное внимание уделяется «непреодолимому стыду Гефсибы Пинчен за то, что нелюбящие глаза должны иметь привилегию смотреть» на нее в магазине (46), явно напоминает начало «Алой буквы», когда Эстер Прин наказана быть выставленной на обозрение публики в «Рынке» (так называется вторая глава «Алой буквы»).

На протяжении всех «Семи фронтонов» самым большим страхом Гефсибы остается то, что рассказчик называет «глазом мира» (247). На самом деле, пожалуй, худшая участь в «Семи фронтонах» — подвергнуться публичным обсуждениям и осуждениям. А заниматься торговлей, как вынуждена делать Гефсиба, прежде всего «[оставить] вход свободным... каждому прохожему, чьи глаза могут привлечь товары у окна» (40): даже незнакомцы на улице размышляют о ее будущем в торговле («как вы думаете, она справится?», 47). Когда Гефсиба холодно отвечает на «предложения сочувствия» покупателя, это потому, что она боится, что на нее будут смотреть; она убеждена, что покупатель пришел только из «злого желания на нее пялиться» (54). Стоя без защиты перед тем, что Готорн в другом контексте называет «великим глазом публики» (4: 2), Гефсиба занимает свое место в длинной череде персонажей, многие из которых являются художниками, стремящимися одновременно удовлетворить требовательную «публику» и защититься от любопытных глаз. «Как и другие чувствительные люди» (например, писатели), Гефсиба боится показаться незнакомцам, которые «[не заботятся] о ее

²⁹ В этом отрывке постоянно повторяются такие выражения, как «взгляд публики» и «пристальный взгляд» (28, 24), «удивленный взгляд мира» (28), «взглянуть» (28), «нежелание раскрываться» (24), «любопытный взгляд» (25) и «раскрыться» (28).

достоинстве и столь же мало о ее деградации» (40, 48). Готорн так же много говорит о себе (в роли назначенного в правительстве) в «Таможне»: «Для человека гордости и чувствительности странный опыт — знать, что его интересы находятся под контролем людей, которые ни любят и не понимают его» (1: 40). Когда Гефсиба оскорбляется «фамильярным, если не грубым, тоном, с которым к ней обращались» (люди, которые «очевидно считали себя не просто равными ей, но и ее покровителями и начальниками», 54), ее возмущение напоминает возмущение писателя Оберона в «Дьяволе в рукописи», который оскорбляется читателями, которые имеют «дерзость критиковать»: «Неужели вы хотите, чтобы я был проклятым автором? — подвергаться колкостям, насмешкам, оскорблениям, холодному пренебрежению и слабым похвалам?..» (11: 172–173, 175).

С его упорным акцентом на враждебности, присущей «великому и ужасному оку человечества» (169), весь текст «Семи фронтонов» склонен укреплять суждение Фиби о Холгрейве, который самодовольно объявляет себя «зрителем» («Это не мое... либо помогать, либо мешать, но смотреть, анализировать, объяснять самому себе», 216). Фиби обращает внимание на опасные последствия бытия «слишком холодным и спокойным наблюдателем» (177), и только ее версия искусства может предоставить «простому наблюдателю» (179) столь необходимую этическую помощь. Однако, хотя любви Фиби может хватить, чтобы спасти Холгрейва, она сделает это, полностью удалив его из сферы, в которой он творил свое искусство (и зарабатывал на жизнь; теперь ему больше не нужно зарабатывать), поскольку трудно представить, что дагерротипист, однажды став деревенским помещиком, продолжит творить либо дагерротипы, либо рассказы. Таким образом, этот конкретный художник, похоже, был спасен от своих собственных наблюдательных склонностей только ценой отказа от создания искусства и, вероятно, от создания чего-либо вообще. («Мраморный фавн» заканчивается аналогичным образом: два его американских героя отказываются от культурного богатства Италии и ее стремления к художественному творчеству, чтобы принять неисторическое внутреннее счастье Нового Света.)

Холгрейв избавлен от этических последствий слишком внимательного рассматривания. Но это, по-видимому, не относится к самим «Семи фронтам», поскольку текст подразумевает такую модель литературного искусства, которую автор совершенно ясно полагает этически сомнительной. Помимо акцентирования внимания на различных актах видения, исследования и разоблачения, «Семь фронтов» присоединяются к «окуляризму» Холгрейва, постоянно ссылаясь на «воображаемого наблюдателя» (286), видение которого и формирует повествование. Готорн держит под рукой этого «восприимчивого наблюдателя» (116), обладающего «глазом, одновременно нежным и острым» (139), чтобы напоминать нам о необходимости всегда «осознавать нечто более глубокое» (285), что-то «под подкладкой» (230) завораживающего экстерьера. Тем не менее в той мере, в какой в «Семи фронтах» акт смотрения угрожает стать своего рода нарушением, текст Готорна неоднократно (если неявно) подвергает сомнению его собственную репрезентативную этику, приравнивая писателя к «великому и ужасному оку» (169), которого его персонажи справедливо боятся.

Для Готорна (и для Гоголя, как мы обсудим в заключении этого раздела) центральное место видения сопровождается озабоченностью точкой зрения, озабоченностью, связанной с проблемой создания искусства из культурных материалов, которых боятся быть банальными или уточненными. Таким образом, рассказчик у Готорна подробно размышляет о манипуляциях с перспективой, которые могут потребоваться для того, чтобы сделать интересной — то есть достойной изображения — банальную (и типично американскую) сцену политического парада в маленьком городке:

Как предмет наблюдения процессия на узкой улице не была живописна. Когда зрителю видно каждое лицо, самодовольное и лоснящееся от пота, когда видны покрой одежды и даже пыль на спинах достопочтенных особ, тогда подобная картина кажется ему не более чем детской игрой. Чтобы такая процессия представляла собой зрелище величественное, надо было смотреть на нее издали, с высокой точки,

когда она медленно движется по широкой равнине или городской площади; в отдалении все личности, из которых она состоит, сливаются в широкую массу, в одну огромную жизнь, в одно собирательное тело, одушевленное единым духом. С другой стороны, если человек впечатлительный, стоя в одиночестве, так сказать, на берегу такой картины, будет рассматривать ее в ее совокупности, как широкую реку жизни, полную мрачных таинств и взывающую из своей глубины к его душе, — тогда близость придаст ей еще больше эффекта. Она до такой степени его очарует, что он с трудом удержится, чтобы не броситься в этот волнующийся поток человеческой симпатии (165).

Этот отрывок предполагает, насколько тонким и «несовершенным» Готорн обнаружил сырье (те «простые [объекты] наблюдения»), с которыми он работал, и степень трансформации, в которой, по его мнению, они нуждались, прежде чем вызвать какой-либо художественный интерес. Требуется «удаленность», которая обещает сделать такую сцену — или, возможно, просто даст ей показаться? — «величественной», скрывая все беспорядочные детали, которые, видимо, делают мелочи тривиальными. Только если сцену можно будет рассматривать «в совокупности» («впечатлительный человек, стоя в одиночестве на берегу»), она покажется «полной мрачных таинств» и наполненной «глубиной». Но, как и любое другое изображение общественной жизни и общественного пространства в «Семи фронтонах» (и, если уж на то пошло, в «Мертвых душах»), сцена, которую Готорн фактически описывает в этом отрывке, — «простой предмет наблюдения» — отличается только тривиальностью и мелочностью («дурацкая игра... утомительная банальность лица каждого человека», 165), и даже из-за чувства культурной и исторической пустоты, которое угрожает лишить его смысла.

Возможно, что еще более зловеще, в «Семи фронтонах» предполагается, что манипулирование перспективой, необходимое для придания материалу «величественности», также угрожает «расшифровать» значения в целом. Как Гефсиба и Клиффорд обнаруживают, впервые глядя в окно поезда, что изменение

способа взгляда может «отбросить [вещи] по течению от их оснований», оставляя мир «незакрепленным после его векового покоя» (256). Интуитивное понимание этого риска стоит за решением Фиби отказаться от «более широкого диапазона взглядов и более глубокого понимания», чтобы избежать «того, чтобы Вселенная... тем самым с головой погрузилась в хаос» (131). Таким образом, несмотря на попытки Готорна трансформировать «простые [объекты] наблюдения», рассматривая их с «некоторой точки обзора», которая могла бы заставить их казаться достаточно «величественными», чтобы заслужить представление, он по-прежнему скептически относится к методу, который, кажется, поддерживает. Об этом скептицизме свидетельствует неспособность книги найти смысл в истории, «великая черная тень», окутывающая Холгрейва, сидящего с трупом Джеффри Пинчена, и, наконец, развязка, которая отправляет всех за город, чтобы жить с Фиби, которая была достаточно мудра, чтобы отвергнуть «более широкий кругозор и более глубокое понимание» Холгрейва (131). Фиби знает, чтобы во избежание того, чтобы ее «вселенная... с головой погрузилась в хаос», она должна избегать слишком пристального взгляда на вещи или взгляда на них под неправильным углом; поэтому она протестует против того, чтобы Холгрейв заставлял ее идти «туда, где нет пути», где она непременно «утонет и погибнет» (306). Фиби знает, что она не Эстер Прин, о которой Готорн писал в «Алой букве»: «Закон мира не был законом для ее разума» (1: 164).

Благодаря алой букве Эстер Прин взглянула «с обособленной точки зрения на людские учреждения» (1: 199). Цена, которую она платит за радикально изменившуюся перспективу, — это «[блуждание] в мрачном лабиринте сомнений»; теперь она повернута в сторону «от непреодолимой пропасти... дикие и ужасные пейзажи вокруг нее, а домашнего уюта нет нигде» (1: 166). Но когда она выходит из этого темного лабиринта, она по-прежнему остается самой влиятельной фигурой художника у Готорна, и, конечно же, «Алая буква» является гораздо более сильным подтверждением политической власти искусства, чем «Семь фронтонов». Это верно, несмотря на отказ Эстер от радикальных

решений. Ее решение вернуться в Новую Англию и носить Алую букву до самой смерти — или, скорее, решимость Готорна заставить ее сделать это «по собственной воле» (1: 263) — озадачило и разочаровало читателей, которые предпочли бы увидеть, как Эстер освобождается от преследователей³⁰. Но по сравнению с Холгрейвом, художником, который уезжает из города, Эстер остается образцом политической активности. Примирившись с тем фактом, что сама она не является «предсказательницей» радикальных перемен, она тем не менее призывает своих современников взглянуть на тот день, когда «настанет светлое будущее, когда мир обретет свою зрелость и когда небеса сочтут нужным открыть новую истину» (1: 263). Она по-прежнему видит справедливость в дивном новом (хотя и далеком) будущем, и если она отвергает радикализм, то это потому, что он, вероятно, не работает, а не потому, что его цели неправильные. Этот финал можно и, вероятно, следует рассматривать как своего рода политическую отговорку, но здесь по-прежнему сохраняется связь между искусством (которое Эстер никогда не прекращает творить, 1: 262) и «свободой мысли». В «Семи фронтонах» эта связь затемняется, когда Холгрейв считает свободомыслие ненадежным, и на самом деле сами цели радикализма также оказываются неустойчивыми, когда-то столкнувшись с конкуренцией со стороны блаженного домашнего уюта Фиби. (Не надо искусства, спасибо, мы американцы.) На самом деле книга «Дом о семи фронтонах» настолько амбивалентна относительно отношения искусства к социальным и политическим реалиям, что ее цели могут показаться, в конце концов, до болезненности скромными.

Конечно, «Семь фронтонов», в отличие от «Мертвых душ», — книга, которая усердно заигрывает с читателем, но тем не менее, как и «Мертвые души», она требует быть прочитанной со всем вниманием к «глубоким» смыслам. Как мы видели, Готорн неоднократно и настойчиво обращает наше внимание на необходимость интерпретации. Но к тому времени, когда даже цыпленок

³⁰ О «добровольном» возвращении Хестер в Бостон см. [Bercovitch 1991], особенно главу 3, «Красный знак компромисса».

Пинчена вынужден нести бремя значимости, побуждающее к размышлениям («сама курица была символом жизни старого дома, разделяя некоторым образом его судьбу... пернатая загадка, тайна, вылупившаяся из яйца», 152), мы начинаем задаваться вопросом — куда нас это заведет? Пернатая тайна? Загадка, вылупившаяся из яйца? Такие строки призывают к истолкованию только для того, чтобы упредить его объяснениями, столь громоздкими, что они наши попытки подчиниться директиве интерпретации покажутся смехотворными.

В предисловии к «Семи фронтам» Готорн пишет:

Многие писатели придают большое значение некоей определенной моральной цели, к которой, по их заявлению, они стремятся в своих произведениях. Чтобы не быть несостоятельным в этом отношении, автор обеспечил себя моралью: та истина, а именно, что прегрешения одного поколения переходя на последующие и, отказываясь от всех временных преимуществ, становятся чистым и неконтролируемым злом; и автор был бы исключительно удовлетворен, если бы этот роман мог успешным образом убедить человечество — или, по сути, любого человека, — в том, что было бы безрассудным обрушить лавину несправедно нажитого богатства или недвижимости на головы несчастного потомства, чтобы тем самым его искалечить и сокрушить, пока накопленная масса не рассеется на исходные атомы (vii–viii).

Самоинтерпретация, столь намеренная и пародийно жесткая, рискует поставить под сомнение попытку интерпретации как таковую. Одновременно настаивая на своем собственном глубоком значении и умаляя усилия по интерпретации, требуемые, как утверждает, от нас, автор в «Семи фронтах» одновременно ставит вопросы и уклоняется от ответа на вопросы, порожденные его собственными стараниями создать искусство из материала, который может быть слишком хрупким, чтобы его выдержать.

Заключение

«Мертвые души» и «Дом о семи фронтонах» — книги, которые требуют прочтения как книги о нации и как произведения искусства, заслуживающие серьезного толкования. Неоднократно и настойчиво они обращают наше внимание на необходимость экзегезы. Тройка и молчаливый крестьянин, дагерротип и «индейский акт»: ничто не значит ничего. Однако, когда «Семь фронтонов» настаивают на том, чтобы мы воспринимали кур Пинченон как «пернатую загадку, тайну, вылупившуюся из яйца» (НН 2: 152), текст, похоже, ставит под сомнение ценность усилий по интерпретации, к которым он приглашает¹. Приглашение найти в курице глубокий смысл напоминает вопросы, которые повторяются в «Мертвых душах», например, когда кучер чешет затылок, а рассказчик у Гоголя спрашивает: «Что означало это почесыванье? и что вообще оно значит?.. Многое разное значит у русского народа почесыванье в затылке» (НГ 6: 215). Такие отрывки как поощряют, так и затрудняют толкования, заставляя читателей задаться вопросом, будут ли их усилия в конце хоть как-то вознаграждены.

Провоцируя таким образом читательскую аудиторию, Гоголь и Готорн выражают, по крайней мере в этих двух текстах, собственные сомнения в том, возможно ли создавать искусство в неблагоприятных исторических обстоятельствах. Оба автора акцентируют внимание на хрупкости своего культурного материала: в «Мертвых душах», как и в «Семи фронтонах», практиче-

¹ В этом разделе НН в скобках с номерами тома и страницы отсылает к [Northorne 1962]; НГ в скобках с номерами тома и страницы — ссылка на [Гоголь 1937–1952].

ски все «публичное» характеризуется бессвязностью, скудостью и недостатком. Невразумительная общественная площадь в центре гоголевского городка NN, пыльная улица возле дома с семью фронтонами у Готорна: то, как изображено общественное пространство, показывает, как мало местная культура может предложить художнику, ищущему творческой опоры. То же самое можно сказать и о роли истории: почти невозможно представить какое-либо значимое прошлое у города NN в «Мертвых душах», а в «Семи фронтонах», как мы видели, избыточная роскошь пуританской Америки временами, как кажется, предназначена для того, чтобы замаскировать отход повествования от подлинного исторического видения.

В «Мертвых душах» читатели считаются настолько некомпетентными, что художнику кажется невозможным общение с ними; «Семь фронтонов» изображают общество, в котором практически все отношения, в том числе между художником и публикой, сводятся к отношениям рыночным, в результате чего в тексте и нет полностью убедительного примера настоящего художника. Радикальные изменения в тоне повествования в «Мертвых душах» долгое время сбивали с толку читателей, а в «Семи фронтонах», как указывалось, присутствует несколько различных авторских голосов, каждый из которых предлагает свой взгляд на события книги [Millington 1992: 106]. Таким образом, хотя «Семь фронтонов», по-видимому, снискали расположение своей читательской аудитории, тогда как в «Мертвых душах» культивируется разделение и непонимание, в конечном итоге оба повествования отличает непостоянство и уклончивость, что не позволяет читателям определить, с какой точки зрения следует рассматривать рассказываемую историю. Конспирологические теории в «Мертвых душах» и закулисные финансовые и политические махинации в «Семи фронтонах» усиливают это ощущение непостоянства, равно как и непрерывное распространение печатных текстов и «разговоров» (сплетен, слухов, клише, «сведений»), которые посягают на категорию литературного. В каждом тексте изображен социальный мир, изобилующий обманом, отчасти благодаря разного рода «спекуляциям» (вроде

приобретения Чичиковым купчих на мертвые души и махинаций судьбы Пинчена с «оборотными векселями»², что стало возможным благодаря все шире распространяющимся сложным системам обмена, как символического, так и экономического.

Тема уязвимости автора перед аудиторией постоянно возникает в подтексте обеих книг, как Гоголь ясно дает понять, вопрошая в конце «Мертвых душ»: «Русь! чего же ты хочешь от меня?.. Что глядишь ты так, и зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?» (НГ 6: 221). В «Семи фронтонах» тревожное внимание «великого и ужасного ока человечества» (НН 2: 169) говорит о схожей озабоченности художника, который рискует стать открытым взглядам, выходя на рынок, как это делает Гефсиба, когда входит в свой магазин. Когда Гефсибу оскорбляет «фамильярный, если даже не грубый тон» ее клиентов, это чувство обиды переключается не только с недовольством тех разных персонажей у Готорна, которые вынуждены подвергнуться публичному суждению, но и с недовольством уязвимого и чувствительного художника у Гоголя, который вынужден искать взгляд той публики, которой он страшится. Когда Гоголь сравнивает реакцию читателя на «Мертвые души» со словами властного помещика, чей слуга приносит ему плохие новости («Я, брат, это знаю без тебя, да у тебя речей разве нет других, что ли?», НГ 6: 243), такая резкая и знакомая реакция напоминает о покупателях Гефсибы, которые «считали себя не только равными ей, но и ее покровителями» (НН 2: 54).

В обоих текстах акцент на «глазе мира» (НН 2: 247) сопровождается более широкой озабоченностью видением и точкой зрения. Обращение Готорна к «проницательному взору, одаренному печальным даром» (НН 2: 230) напоминает хвалебную оду «Мертвых душ» несчастному гению, писателю, «дерзнувшему вызвать наружу все, что ежеминутно пред очами и чего не зрят равнодушные очи» (НГ 6: 134). Образ дагерротипа у Готорна,

² Карен Халттунен использует термин «оборотный вексель» в своем описании джексоновской эпохи «распространения движимого богатства» [Halttunen 1982: 7].

показательно современный и технологичный, находит свое отражение и в «Мертвых душах», когда Гоголь говорит: «равно чудны стекла, озирающие солнцы и передающие движенья незамеченных насекомых» (НГ 6: 134). Линза и дагерротип побуждают к пронизательному видению настоящего (и действительно современного) художника. Для Гоголя отличительной чертой такого художника является умение создавать искусство не из «возвеличенных образов», а из «тины мелочей, опутавших... жизнь» (НГ 6: 134); для Готорна — это способность «бросить взгляд на... героические приключения человеческого рода», чтобы увидеть «смешение... мелочного с тем, что есть благороднейшего» (NH 2: 41). По словам Готорна, «так называемый поэтический взгляд в том именно и состоит, чтобы различать в этом хаосе странно перемешанных стихий красоту и величие, которые принуждены облекаться в отталкивающее рубище» (NH 2: 41). Гоголь в своем эссе «Несколько слов о Пушкине» говорит о том же: «Чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту» (НГ 8: 54).

То, что в этом отрывке описано как «пространственное литературство» («тем выше нужно быть поэту»), отражает стойкое стремление Гоголя к выгодной позиции, которая позволила бы автору смотреть с возвышения и с расстояния [Maguire 1994: 104]. Размышляя над задачей писателя работать с мелким материалом, с «холодными, раздробленными, повседневными характерами» и самыми низкими, наиболее «ничтожными» элементами жизни (НГ 6: 134), Гоголь ищет решение в манипуляциях с перспективой. В известном риторическом обращении к России в «Мертвых душах» он пишет: «Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу» (НГ 6: 220) (курсив мой. — Э. Л.). Эти строки, следующие за отрывком, где перечисляются эстетические пороки русского пейзажа («бедно, разбросанно и неприютно...»), стремятся поместить наблюдателя (автора) наверх и в отдаление, тем самым устанавливая перспективу, которая позволяет Гоголю превратить пустоту России в безграничные ее возможности. В «Семи фронтонах» Готорн делает то же самое в отношении использования «отдаленности»: только отстраненная точка зрения, утверждает он, может сделать американскую

социальную реальность достойной представлением, делая ее «величественной», скрывая ее беспорядочную тривиальность. Даже самая мелкая реальность может казаться «таинственно черной» и наполненной «глубиной», если смотрит на нее «в совокупности» «человек впечатлительный, стоя... на берегу» (НН 2: 165). Готорн признает: «Как предмет наблюдения процессия... не была живописна», это не более чем социальный феномен, который он берет в качестве примера (городская процессия); вблизи сцена кажется зрителю «не более чем детской игрой», «утомительной банальностью». Но если на нее «взглянуть с высокой точки», то «все личности, из которых она состоит, сливаются в широкую массу» (НН 2: 165).

То, что можно сделать с пространством, можно сделать и со временем. В «Арабесках» Гоголь советует преподавателям истории трансформировать «кучу происшествий [прошлого]» без порядка, «соединить их в одно стройное целое», исключая детали и особенно манипулируя перспективой (НГ 8: 26). Если, например, Средневековье кажется «хаотичным» — кучей «происшествий нестройных, разнородных... раздробленных и бессмысленных движений», — то задача «проницательного взгляда» и масштабной точки зрения историка состоит в том, чтобы найти в них то, что едино и «колоссально» (НГ 8: 16–17). По словам критика, исторические сочинения Гоголя призваны «представить своего автора, восседающего на высоте времени, насколько это позволяет его собственная эпоха, с которой он смотрит вниз на прошлое, панорамно раскинувшееся перед ним» [Maguire 1994: 106].

Этот прием напоминает попытки американских писателей углубить краткую историю, настаивая на вертикальной природе времени, определяя «реальное» время не как историю в обычном смысле (то есть одно событие, сменяющее другое на горизонтальной линии), а как слияние прошлого, настоящего и будущего, происходящее в сознании (американца)³. Отсюда стремление

³ «Американское вертикальное время поглощает историю, подчиняет ее и ей не доверяет» [Weisbuch 1986: 171]. Классическим примером является Эмерсон, который в эссе «История» утверждает, что каждый человек может — и фактически должен — прожить всю историю в своей собственной личности.

Готорна превратить дом Пинченгов или Алую букву Эстер Прин в вечный символ, пусть при этом и идентифицируя его как хранилище конкретной истории.

Хотя представление о том, что расстояние необходимо для художественного творчества, стало обычным явлением к началу XIX века [Maguire 1994: 106], эти отрывки предполагают, что Гоголь и Готорн использовали расстояние особым образом, в качестве конкретного способа, направленного на преодоление или, по крайней мере, сокрытие того, что они считали скудностью своего материала. Именно акцент на перспективе и манипулирование точкой зрения грозит подтолкнуть Гоголя и Готорна к чисто «глазомерному отношению» к миру. Эту точку зрения Пьер Бурдьё характеризует как «чистый взгляд» Флобера, который, «сознательно [игнорируя] все неэстетические различия между объектами», способен «найти в буржуазной вселенной», то есть во всем тривиальном и обыденном, «особый повод подтвердить свою [собственную] несводимость к ней». Такой взгляд на вещи превращает эстетику, по существу, в инструмент познания, средство понимания скорее того, что просто существует, а не прекрасного или правильного: по Флоберу, единственный способ жить в мире с самим собой — поставить себя на ступеньку выше всего человечества и не иметь с ним ничего общего, кроме глазомерного взгляда. Опасность чистого взгляда, очевидно, есть опасность этического нигилизма. Но чистый взгляд — это также то, что позволяет Флоберу оправдать свое полемическое заявление о том, что «Ивето не хуже Константинополя» (Ивето — французский город в регионе, где Флобер размещает свой воображаемый Ионвиль, место действия «Мадам Бовари»). В более чем пошлом провинциальном местечке Флобер разворачивает действие, чтобы «...показать, что буржуазная безотрадность и заурядные чувства не противоречат красивому языку» (и под красивым Флобер, конечно, понимает не приятный, а скорее точный и радикально оригинальный) [Bourdieu 1996: 106, 110, 93].

Флобер принимает последствия отрыва своего искусства от категорий морали и даже упивается ими — это то, что ни Готорн, ни Гоголь никогда бы не сделали. Когда Холгрэив заявляет: «Это

не мое... либо помогать, либо мешать, но смотреть, анализировать, объяснять самому себе» (NH 2: 216), в «Семи фронтонах» исследуется и в конечном итоге отвергается взгляд, который уравнивал бы всё во имя эстетики. Несмотря на утверждение, что можно искупить «простые предметы наблюдения», рассматривая их с выгодной позиции, которая делает их «зрелищем величественным», Готорн, как мы это видели, по-прежнему скептически относится к методу, одобряемому его главным героем. Гоголь тоже никогда бы не принял разобщение искусства и морали, как бы сама природа его собственного искусства (антиподражательная, ироничная, принципиально неоднозначная) ни подталкивала его в этом направлении⁴. Когда Флобера привлекли к суду за оскорбление «общественной и религиозной морали» в «Мадам Бовари», обвинение основывалось на (вполне здравом) доводе, что в романе отсутствовала стабильная точка зрения, с которой можно было бы судить о действиях персонажей [Hoilier 1994: 726]⁵. Искусство Гоголя было (и остается) тревожащим почти по той же причине, как на то жаловались многие читатели; но, в отличие от Флобера, Гоголь этим не удовлетворился. Его осуждение первого тома «Мертвых душ», наряду с обещаниями выпустить еще одну, более великую и более ясную книгу, которая должна была разрешить все (моральные) двусмысленности первого тома, свидетельствует о его беспокойстве по поводу того, что это произведение оставило многих читателей в недоумении относительно его окончательного «послания».

Если Готорн и Гоголь отвергают «глазмерное отношение» к миру, которое Флобер предпочитает принимать, то это не просто из-за их личного нежелания разорвать связь между ис-

⁴ Гоголь на самом деле «мог переходить между эстетическими, религиозными и моральными суждениями» с поразительной легкостью именно потому, что «в конечном итоге все они были для него синонимами» [Maguire 1994: 161]. См. также всю главу X (155–178).

⁵ В «радикально нестабильной социальной и этической вселенной», созданной флюберовской иронией, «голос и перспектива... модулируются таким образом, чтобы держать все ожидания в отдалении от центра», в результате чего нет надежного стандарта, согласно которому можно ответить на вопросы о добре и зле [Hoilier 1994: 729, 730].

кусством и моралью (или морализаторством). Скорее, отстраненный, эстетизирующий взгляд, который предполагает, что он не будет понят большинством читателей, что он на самом деле оскорбит их, зависит от уровня художественной автономии, которая, в свою очередь, обусловлена развитостью литературных институтов. Когда Флобер торжествует в своем акте отказа от читающей публики («Зачем нужно говорить с публикой? Она не стоит нашего доверия»)⁶, он делает это в то время и в том месте, где никто не сомневается в существовании такой публики. Нельзя писать «для немногих» в этом модернистском смысле, если нет возможности писать для многих. И нет возможности писать для многих, если нет доступа к литературным институтам, которые делают возможной наличие широкой аудитории (это грамотность, издательства, журналы, критика, адекватно сегментированная читательская аудитория и т. д.). Обстоятельства Флобера позволяли ему представить себе аудиторию определенного типа — аудиторию, состоящую, конечно, из огромного числа тупых буржуа, но также из крошечной группы посвященных, эстетические ценности которых проистекают именно из их сознательного выбора не быть тупыми буржуа (такой выбор стал возможным благодаря накопленному в различных формах экономическому и культурному капиталу, включая прежде всего деньги, которые позволяли человеку, подобному Флоберу, сочинять и жить в «перевернутом» экономическом мире, в котором успех на рынке означает неудачу в символическом царстве истинного искусства, и наоборот) [Bourdieu 1996: 83]⁷.

Для Готорна и Гоголя еще не настал тот момент, когда решение писателя выбрать «искусство» вместо «публичного» могло иметь

⁶ В письме Флобера к Эдмону де Гонкуру, цит. по: [Bourdieu 1996: 79].

⁷ «Унаследованный экономический капитал, который устраняет ограничения и спрос на удовлетворение насущных потребностей... и позволяет “оставаться на плаву” в отсутствие рынка, является одним из наиболее важных факторов успеха некоторых авангардных инициатив, с их обреченными на неудачу или в ином смысле крайне долгосрочными вложениями». Что касается значения слова «буржуа», Флобер говорил, что этот термин охватывает «буржуа в спецовке и буржуа в сюртуке» [Bourdieu 1996: 83–84, 79].

то же значение, какое этот выбор имел для Флобера или Бодлера. Начав писать в то время, когда надежные литературные институты были им недоступны, Готорн и Гоголь никогда не переставали желать появления действительно широкой читательской аудитории, которая могла бы сконцентрироваться вокруг таких учреждений. В их взгляде на прозу подразумевалась идея, что их литература должна иметь возможность найти для себя широкую аудиторию; и с этой идеей связано убеждение, что романы каким-то образом неотделимы от идеи нации (в том смысле, что «Мадам Бовари» — не о идее Франции). То, что Гоголь и Готорн считали скудностью своих культурных материалов, подтолкнуло их к точке зрения — или, может быть, лучше сказать, к акценту на самой точке зрения, — которая приближается к модернистской (на самом деле оба принадлежали к «классическим» писателям, доказавшим, что они более всего подвержены модернистскому перечитыванию и переоценке в первые десятилетия XX века). Но они не приняли ни этических последствий «чистого взгляда», ни отказа от той читательской аудитории, которую подразумевал бы этот взгляд.

В России мы видим обратный пример, проясняющий положение Гоголя и Готорна: Пушкин писал для немногих, но не для немногих модернистов. Несмотря на его энтузиазм по поводу зарабатывания денег на публикациях, у Пушкина ощущение читательской аудитории формировалось в салонах, а не в печатной сфере; в результате он смог сформировать представление об авторском «я», обращающееся в основном к членам его социальной когорты (что особенно ясно, например, в «Евгении Онегине» с его свойским тоном и бесчисленными отсылками к общим культурным кодам), одновременно понимая и принимая тот факт, что большое количество «новых» читателей стремилось стать членами этой элиты за счет приобретения и накопления культурного капитала. Вместо того чтобы путешествовать «сквозь» обывательские массы в поисках своего небольшого круга элитных читателей, Пушкин мог быть полностью элитарным в своей эстетике (и мог казаться таковым бессознательно и даже автоматически, хотя на самом деле был осторожен в своем выборе) и мог

следовать этой стратегии, стремясь в то же время к большим продажам. Он говорил как находящийся в относительной безопасности член крошечной элиты (безопасности, по крайней мере, в сравнении с Гоголем), обращаясь к другим членам этой элиты в произведениях, которые тем не менее продавались и распространялись настолько широко, насколько можно было на то надеяться в его время и на его месте. В этом проекте для него крылся минимальный художественный компромисс, и он не тратил много времени, оповещая о поверхностности своей культуры или глубине своих работ⁸.

В этом смысле Пушкин начал с той точки, которую Флобер должен был постараться достичь и которой Гоголь и Готорн так и не достигли. Вместо этого Гоголь и Готорн по-прежнему были заняты — продуктивно и «современно» — вопросами перспективы и художественной этики, которые выросли из их усилий создавать искусство из хрупких, по их мнению, материалов.

⁸ В «Евгении Онегине», например, когда Пушкин ссылается на поверхностную литературную культуру Евгения, на модный романтизм Ленского или на достойные сожаления эклектичные читательские пристрастия провинциального дворянства, эти ссылки служат для характеристики определенных социальных подгрупп; они не являются обвинением в культурной бедности русских в целом, каковое обвинение мы видим в «Мертвых душах». В «Евгении Онегине» любые примеры культурной бедности, которые представлены в тексте, в действительности противопоставляются культурной полноте, которой обладает и которую представляет сам автор и лучшие из его предполагаемых читателей, что, конечно, нельзя сказать о произведениях Гоголя.

Часть третья

ТРАДИЦИЯ
И СОВРЕМЕННОСТЬ,
ИЛИ ЧТО ГОГОЛЬ
И ГОТОРН НАШЛИ
В РИМЕ

I

Гоголь в печатной метрополии

Гоголевские «Петербургские повести» — сборник, задним числом включивший «Записки сумасшедшего», «Невский проспект», «Нос», «Портрет» и «Шинель», — исследуют природу (читающей) публики в современную эпоху и роль рынка в формировании отношения публики к искусству. Расположенные в совершенно современной городской среде, эти повести изображают образ жизни, сформированный печатными текстами, которые покупаются и продаются вместе и наравне с другими товарами. Это связывает «Петербургские повести» с двумя менее известными произведениями Гоголя, изданными в 1840-х годах: отрывком «Рим» и сборником очерков и «писем» под названием «Выбранные места из переписки с друзьями». Вместе эти тексты положены в основу данной главы, где они анализируются в свете усиливающейся озабоченности Гоголя влиянием печатной культуры и коммерции на искусство и общество в целом. Глава начинается с анализа редакции «Портрета» 1842 года, поскольку обширные исправления Гоголя к этой повести (первоначально опубликованной в 1835 году) освещают темы, связывающие «Петербургские повести» как друг с другом, так и с «Римом» и «Выбранными местами...». В «Петербургских повестях» изображен фрагментированный современный печатный мир, а «Рим» — повествование, построенное на контрасте между этим миром и «классическим» прошлым, характеризующимся единством и целостностью. Наконец, в «Выбранных местах...», произведении, которое разрабатывает и усиливает противопоставление, разви-

вающееся в «Риме», Гоголь пытается изъять свою книгу из идеологизированной и конкурентной сферы печатной культуры, хотя используя для этого печать (что неизбежно, как ни парадоксально).

В редакции «Портрета», вышедшей в Собрании сочинений 1842 года, правки Гоголя прежде всего раскрывают его все более острое понимание влияния печатной культуры на процесс творчества, ее воздействия как на творца, так и на читающую публику. Редакция «Арабесков» (1835 год, см. обобщенный анализ в части I выше) помещает искусство на рынок, но не уделяет внимания тому, как распространение печати сделало возможным новые виды рекламы и знаменитостей. В этой ранней редакции художник продается и становится модным художником, но его слава зависит от молвы; в рассказе не упоминаются печатные тексты и то, как они могут посягать на художественную самобытность или целостность. Но в версии 1842 года художник (ныне именуемый Чартковым) сознательно приводит в действие новые механизмы обеспечения публичности в прессе. Охваченный желанием «схватить славу сей же час», он платит «ходячей газете» за то, чтобы она напечатала хвалебную рецензию на его работу под заголовком «О необыкновенных талантах Чарткова» («Спешим обрадовать образованных жителей столицы прекрасным, можно сказать, во всех отношениях приобретением», 3: 98)¹. В переработанной версии «Портрета» уже рассказывается о человеке, который учится превращать себя в повод для новостей.

Чартков в восторге от вида своего имени в газете: «О нем заговорили печатно — это было для него новостью; несколько раз перечитывал он строки... печатным образом называют его по имени и по отчеству — честь, донныне ему совершенно неизвестная» (3: 98–99)².

¹ В этой главе цитаты в скобках с указанием номера тома и страницы приводятся по [Гоголь 1937–1952].

² Мелисса Фрейзер утверждает, что редакция 1842 года свидетельствует о продолжающемся «существовании “печатного капитализма” и системы патронажа в России 1830-х годов», особенно в (явно анахронической) оде системе патронажа, которую Гоголь добавил в 1842 году и в которой герой превозносит правление Екатерины II и выгоды, получаемые художниками во время правления «великой государыни» (3; 123) [Frazier 1998: 290].

Личность Чарткова как художника уже пагубным образом вовлечена в печатный образ, изображенный на листе бумаги; довольно скоро он поверит в рекламу, которую организовал сам. Тактика работает; сразу же приходят клиенты, привлеченные прочитанным. «Вы мсьё Чартков? <...> Об вас столько пишут», — говорит первая из них (3: 99). «Газеты» делают Чарткова знаменитым, и всякий раз, когда его хвалят, он носит с собой вырезки из прессы, «радуясь, как ребенок», «хотя эта хвала была куплена им за свои же деньги» (3: 108). Суждения «истинных знатоков и художников» теперь для него ничего не значат: «Уже в газетах и журналах читал он прилагательные: “почтенный наш Андрей Петрович”, “заслуженный наш Андрей Петрович”» (3: 109). На протяжении всего повествования частое повторение существительного «слава» и других слов, образованных от того же корня, усиливает ассоциацию между «славой» Чарткова и «слухами, репутацией, славой, публичной похвалой» (другие возможные значения слова «слава» в разных контекстах), таким образом способствуя появлению в повести нового акцента на видах публичной известности, которые становятся возможными благодаря распространению печатных текстов³.

Основывая свою художественную идентичность на систематическом и повторяющемся круговороте печатного слова, Чартков более не способен на оригинальность. В версии «Портрета» 1842 года художник и его покровители могут говорить о картинах только как о копиях других, уже известных, картин: «Это Корреджо!», «Достойны Ван Дика или Тициана!» (3: 105, 99). Имена художников здесь — просто торговые марки (Рафаэль, Тернер, Микеланджело), обозначающие стили, доступные для имитации и повторной циркуляции. Клиенты Чарткова хотят, чтобы их изображали в позах, знакомых им по другим картинам, или как персонажей из романов (одни «метят в Байрона», другие просят, чтобы их нарисовали «Коринной ли, Ундиной», 3: 107) [Maguire 1994: 149]. Когда Чартков решает искать славы, удовлетворяя их вкусы, он становится не более чем копировальной машиной и ри-

³ Например, «славный», «прославлять», см. [Maguire 1994: 152].

сует быстро, чтобы удовлетворить потребности своих «нетерпеливых до крайности» клиентов (3: 106). Работая «бесчувственно» и «скорее как автомат», создавая вновь и вновь, «наизусть», «одни и те же портреты и лица» (3: 103, 104–108), Чартков фактически подражает самому себе, создавая картины «однообразные» и предсказуемые (3: 109), как и все, что производится серийно.

Это помогает объяснить, почему «Портрет» изобилует изображениями зеркал и стекла, изображениями, связанными с эстетической и моральной опасностью копирования (а также тщеславием Чарткова и его страстью к саморекламе). Здесь умножение отражающих поверхностей напоминает гоголевское изображение современного потребительского капитализма в «Риме», тексте, где, как мы увидим ниже, Париж — город, олицетворяющий саму современность, — представлен в виде огромной зеркальной торговой галереи. В обеих этих повестях бесконечные отражения предполагают «мир товаров и покупателей, отражаемый зеркалами вплоть до нереальности... точно так же, как товары удваиваются или умножаются под маской своего незримого посредника, денег» [Trachtenberg 2000: 43]. Здесь критик анализирует то, как в «Доме о семи фронтонах» современная экономика представлена в образе сверкающего универмага, но он также говорит и кое-что о том, почему тема имитации столь часто возникает в творчестве Гоголя и как она представлена в «Портрете» (помимо еще одного способа для выражения морализирующей эстетики автора). Хотя критика Гоголем имитации в «Портрете» никоим образом не является тонкой, она вызывает интерес, если рассматривать ее как ответ на то, что в восприятии его эпохи рынок поощряет беспорядочное распространение копий всех видов: явление, тесно связанное с распространением печати, сознательно выделенное в редакции 1842 года⁴. На самом деле «Портрет» — одно из многих произведений Гоголя, в которых персонажи отмечены напряженными актами подражания, особенно подражания тому, что они принимают за

⁴ В «Портрете», как и в других произведениях, Гоголь говорит о копиях и оригиналах, а не о симулякрах или копиях без оригиналов: короче говоря, это взгляд скорее Беньямина, чем Бодрийера [Benjamin 1969: 217–251; Baudrillard 1994].

«культуру», которую находят в печатных текстах⁵. В «Ревизоре» главный герой Хлестаков изрекает банальности сентиментальной литературы, и его провинциальные слушатели отвечают тем же. В «Мертвых душах», как мы видели, жизнь города и окрестных поместий характеризуется почти исключительно имитацией и монотонным повторением переработанных идей и выражений, в результате чего «все такое же, как и везде» (6: 9). Таким образом, «Портрет», как и многие другие произведения Гоголя, предполагает не только то, что имитация — это плохо, но также то, что частично она является следствием современных технологий, которые способствовали развитию культуры, основанной на тиражировании и распространении.

Действие других «Петербургских повестей», в частности «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего» и «Носа», которые здесь будут предметом анализа, происходит в мире зарождающейся массовой культуры, где занимают видное место копировщики и переписчики разного рода. Однако в этих трех повестях культура копирования и печати наиболее явно связана с состоянием современности в целом. Столица становится подчеркнуто современной, в результате чего Петербург с его бульварами, чиновниками, безликими толпами, политическими новостями, карьеристами и печатными текстами, как кажется, олицетворяет современность. Фактически, если иметь в виду, что «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» (ни один из текстов которых существенно не перерабатывался для Собрания сочинений 1842 года) впервые появились в сборнике, в котором большое внимание уделялось древнему, загадочному и сугубо эстетическому («Арабески», 1835), то присутствующий в них анализ роли искусства в современном обществе и экономике становится еще более замечательным. В «Невском проспекте», как гласит гоголевское название, действие происходит на улицах столицы. Происходит то, что могло произойти только в культуре городских уличных зрелищ: фланирование с целью показать себя, встречи

⁵ Подробное исследование роли подражания в эстетике Гоголя вообще см. [Maguire 1994, особенно 131–168].

с незнакомцами, смешение классов, возможность смотреть и быть увиденным. Фактически улица здесь служит прежде всего образом современности, характеризуемой потоком людей, повсеместной анонимностью, беспорядочным распространением «новостей» и, что возможно, наиболее важно, как мы увидим ниже, более или менее неразборчивым смешиванием разных вещей.

Тем не менее первый персонаж, история которого рассказана в «Невском проспекте», художник-мечтатель Пискарев, охарактеризован своей борьбой за то, чтобы отделить, в чистоте и неподдельности, те самые категории, которые объединяет современный город. Именно попытка сохранить целостность этих категорий обрекает Пискарева сначала на безвестность, а затем и на смерть. Будучи художником, в Петербурге Пискарев представляет «исключительное сословие... в том городе, где всё чиновники, или купцы, или мастеровые немцы» (3: 16). Как и все члены этого сословия, он, сообщает нам рассказчик, «кроткий» и «застенчивый», любит пить чай и болтать на любимые темы; у него «всегда почти на всем серенький мутный колорит — неизгладимая печать севера» (3: 16–17). Не связанный с окружающим миром (он смотрит на вас «мутно, неопределенно», «он в одно и то же время видит и ваши черты, и черты какого-нибудь гипсового Геркулеса, стоящего в его комнате», 3: 17), Пискарев представляет эстетику настолько чистую, то есть столь уединенную и отдаленную от мира, что в конце концов она оказывается бесплодной. Он сохранил свое искусство от загрязнения женщинами и рынком, но цена, которую он заплатил за эту чистоту, — это сначала заурядность, а в конце концов — неудача и самоубийство. Долгое время чуравшийся женщин и денег Пискарев влюбляется в проститутку, воплощающую скандальное смешение того и другого, смешение, представляющее «невзгоды художника в коммерциализованном обществе», «подчинение красоты экономической выгоде» [Moeller-Sally 1998: 331]⁶. Не желая отличать

⁶ Так Бодлер определял само искусство как проституцию («Qu'est-ce que l'art? La prostitution»), имея в виду «публичное раскрытие личных фантазий», которое составляет суть того, что делает художник [Bernheimer 1997: 1]. Бернхаймер цитирует дневниковую запись Бодлера 1887 года.

свои романтические фантазии, рой «очаровательных сновидений», которые оставляют его в «тумане» (3: 18, 19), от (экономической, сексуальной) реальности проститутки, Пискарев переживает «крах [своей] эстетики» [Moeller-Sally 1998: 331]. Когда он вынужден признать нечистоту того, чего он желал, он убивает себя, тем самым полагая, что полный уход от рынка в царство эстетической чистоты мало что обещает с точки зрения художественной продуктивности.

Напротив, антипод Пискарева Пирогов (чей рассказ занимает вторую половину «Невского проспекта») отождествляется именно с теми смещениями и фальсификациями, которым противостоит чистый художник. Как один из офицеров, «составляющих в Петербурге какой-то средний класс общества» (3: 34), Пирогов характеризуется в основном своей склонностью к потреблению любой культуры, которая встречается на его пути, просто потому, что для него и его сверстников все существует на одном уровне: они «не пропускают ни одной публичной лекции, будь она о бухгалтерии или даже о лесоводстве» (3: 35). Когда говорится, что эти молодые люди демонстрируют свою любовь к литературе, восхваляя «Булгарина, Пушкина и Греча», сопоставление Пушкина с двумя писателями явно несоизмеримого статуса демонстрирует ту же категориальную неразбериху, ту же неспособность различать, которая появляется в упоминании рассказчика о том, что Пирогов обладал талантом декламировать стихи и пускать дым кольцами (3: 35). Когда Пирогову нужно забыть о глубоко унижительном опыте, он ест пирожок и читает газету (3: 45), тем самым демонстрируя эквивалентность еды и чтения как формы потребления (эквивалентность, которая неоднократно встречается у Гоголя).

Культура Пирогова определяется такими ложными эквивалентностями. Таким образом, он встречает Шиллера и Гофмана — но не того Шиллера и не того Гофмана, как нам говорят. В мире Пирогова вполне возможно заменить «Шиллера, который написал Вильгельма Телля» на «известного Шиллера, жестяных дел мастера в Мещанской улице», или «писателя Гофмана» на «довольно хорошего сапожника [Гофмана] с Офицерской улицы»

(3: 37), тем самым «[подчеркивая] нивелирующие эффекты литературной коммерции» [Moeller-Sally 1998: 332]⁷. Такое нивелирование является проявлением неспособности печатной культуры к различению, по сути, неизбирательности в самой ее основе. В «Невском проспекте» физическое пространство улицы способствует этому смешению вещей, которые следует разделять, устанавливая кажущиеся эквивалентности, которые, по оценке Гоголя, настолько вводят в заблуждение, что граничат с демоническим: на Невском «все дышит обманом» и «сам демон зажигает лампы» (3: 46). Внешние знаки, которые приобретают такое значение на главной магистрали столицы, — сюртуки чиновников, пышные рукава, тщательно ухоженные бакенбарды — призваны к этому из-за анонимности городской жизни: люди «читают» друг друга по одежде, потому что иначе не могут узнать друг друга в столичном «мире незнакомцев» [Lofland 1973]. Так, на проспекте «есть множество таких людей, которые, встретившись с вами, непременно посмотрят на сапоги ваши, и, если вы пройдете, они оборотятся назад, чтобы посмотреть на ваши фалды» (3: 13). В знаменитом гоголевском описании гуляющих по Невскому толп части тела и предметы одежды приобретают статус автономных существ. Говорится, что мы «встречаем» длинный перечень этих предметов (от «усов чудных» до «дамских рукавов»), встречая их именно как предметы, даже если в повествовании они описываются как «лучшие произведения человека» (3: 13):

В это благословенное время от двух до трех часов пополудни, которое может назваться движущею столицею Невского проспекта, происходит главная выставка всех лучших произведений человека. Один показывает щегольской сюртук с лучшим бобром, другой — греческий пре-

⁷ Меллер-Салли также отмечает связь между «нивелированием» и рыночной экономикой, цитируя эссе Георга Зиммеля 1903 года «Большие города и духовная жизнь» [Simmel 1976], где Зиммель пишет: «Деньги имеют отношение только к тому, что является общим для всех, т. е. к меновой стоимости, сводящей все качества и индивидуальности к чисто количественному уровню» (цит. по: [Moeller-Sally 1998: 328]).

красный нос, третий несет превосходные бакенбарды, четвертая — пару хороших глазок и удивительную шляпку, пятый — перстень с талисманом на щегольском мизинце, шестая — ножку в очаровательном башмачке, седьмой — галстук, возбуждающий удивление, восьмой — усы, повергающие в изумление (3: 13).

Согласно пронизательному анализу Стивена Меллер-Салли, такие отрывки «не только [создают] образ города как фрагментированного и калейдоскопического, но также [предполагают] своего рода экономическое отношение к телу»: «Своеобразное использование Гоголем бакенбард, глаз и ступней в качестве прямых дополнений к глаголу “носить” уравнивает обычные предметы и тела. Это как если бы рынок был той самой силой, которая оживляла жителей Петербурга» [Moeller-Sally 1998: 329–330].

Оживляющая и означающая (придающая значение) сила рынка действительно повсеместно присутствует в повести; даже мечтатель Пискарев оценивает свою возлюбленную по стоимости одежды («это должна быть очень знатная дама... один плащ на ней стоит рублей восемьдесят», 3: 16).

Невский проспект, как место потребления и демонстрации, это не только «единственное развлечение бедного» в столице, но и его способ «всеобщей коммуникации», поскольку «коммуникация» здесь осуществляется через предметы (товары и превращенные в товар части тела). Представители всех социальных слоев оставляют на проспекте свои «следы», следы своей «силы и слабости», в результате чего «никакой адрес-календарь и справочное место не доставят такого верного известия, как Невский проспект» (3: 10). Ясно, что эта улица похожа на текст, на печатную страницу. Собственно, в таких отрывках Невский проспект больше всего напоминает особый печатный текст — газету.

Как отмечал Бенедикт Андерсон, для газет характерна именно «произвольность... включения и сопоставления». Андерсон пишет:

В чем суть литературной условности газеты? Если мы посмотрим на первую полосу, скажем, *The New York Times*, мы можем найти там рассказы о советских диссидентах, голоде

в Мали, ужасном убийстве, перевороте в Ираке, обнаружении редкой окаменелости в Зимбабве и выступление Миттерана. Почему эти события так сопоставлены? Что их связывает друг с другом? <...> Произвольность их включения и сопоставления (более позднее издание заменит Миттерана бейсбольным матчем) показывает, что связь между ними — воображаемая [Anderson 1991: 33]⁸.

В перечне Андерсона выделяются голод, окаменелости, речь, бейсбол: это то, что улица воплощает в «Невском проспекте», — неизбирательный и разрозненный характер культуры, сформированной печатью. Главная улица Петербурга олицетворяет коварное смешение категорий, которое подразумевает такая несопоставимость. Подобно пространству газеты, пространство Невского проспекта устанавливает неявную, но всеобъемлющую эквивалентность между усами и людьми, модными шляпами и моральными добродетелями; оно поощряет, например, переход между «прекрасными должностями и службами» (то есть чиновничьими званиями) и вещами, которые «возвышают и услаждают душу» (3: 12).

Вещи здесь не на своих местах — это у Гоголя всегда признак тревоги, такое же опасное смешение категорий, которое будет повторяться и в «Дневнике сумасшедшего», и в «Носе». В «Невском проспекте» Пирогов и его друзья проводят вечера в исключительно благородных домах чиновников среднего звена и их дочерей, в домах, где люди «любят болтать о литературе». Здесь Гоголь характеризует новую российскую среднюю культуру как именно таким образом смешанную (а также повторяющуюся, феминизированную и заведомо посредственную: «Несколько бледных, совершенно бесцветных, как Петербург, дочерей, из которых иные перезрели, чайный столик, фортепиано, домашние танцы...») Чтобы преуспеть в этой среде, нужно использовать

⁸ Характеристика газет у Андерсона является частью его более широких размышлений об их связи с ростом «национальной идентичности» среди широких слоев населения, вопрос, которого мы здесь не касаемся (и, я думаю, он не сильно волновал Гоголя в «Петербургских повестях»).

выбранные наугад клише, говорить так, «чтобы не было ни слишком умно, ни слишком смешно, чтобы во всем была та мелочь, которую любят женщины» (3: 34–35).

Это версия культуры посредственного интеллектуального уровня, которая занимает видное место и в «Записках сумасшедшего», где она отличается или усиливается тем, что в «Записках сумасшедшего» воображается субъективность, созданная исключительно из разрозненных фрагментов такого рода культуры. Поприщин, чьи «записки» от первого лица мы читаем, — забитый мелкий чиновник, который ведет летопись (конечно, без всякого умысла) своего собственного безумия. Жизнь Поприщина посвящена копированию (переписыванию) чужих слов; в этом он явно напоминает самого известного переписчика Гоголя — Акакия Акакиевича из «Шинели». Но, в отличие от Акакия Акакиевича, довольствующегося идентичностью, основанной на бесконечном тиражировании, Поприщин сопротивляется, доведенный до отчаяния мыслью о том, что «Найдешь себе бедное богатство, думаешь достать его рукою, — срывает у тебя камер-юнкер или генерал» (3: 205). Поприщин сопротивляется, но культурные ресурсы, которыми он располагает, настолько скудны, что его бунт служит только для выявления ограничений, распространяющихся в социальных и экономических условиях современного города не только на творчество, но и на саму личность.

Начальник Поприщина называет его «нулем» (3: 198); то же слово использовалось для именованя художника-соперника Чарткова в «Портрете» — мсье Ноль. Это оскорбление воплощает в себе подавленное самим Поприщиным осознание своей абсолютной ничтожности в жизни общества, которое воспринимает и чин, и внешние признаки звания столь же серьезно, как и он сам («я разве из каких-нибудь разночинцев, из портных или из унтер-офицерских детей? Я дворянин... Дай-ка мне ручевский фрак, сшитый по моде, да повяжи я себе такой же, как ты, галстук, — тебе тогда не стать мне и в подметки», 3: 198).

Как и в «Невском проспекте», здесь общество структурировано вокруг методичного слияния людей и их официального статуса, живых людей и изготовленных вещей. В какой-то момент

Поприщин возражает против эквивалентности тел и званий («Что же из того, что он камер-юнкер. Ведь это больше ничего, кроме достоинство; не какая-нибудь вещь видимая, которую бы можно взять в руки. Ведь через то, что камер-юнкер, не прибавится третий глаз на лбу», 3: 205–206), но в конце концов он полностью принимает то, что составляет онтологическую власть бюрократии, ее способность создавать или пресекать легитимную личность (та же сила превратит часть тела в высокопоставленного чиновника в «Носе»).

Выбрав в своем безумии статус испанского короля, Поприщин ставит себя на вершину иерархии, при этом никоим образом ее не нарушая. Люди в бюрократии, как денежные единицы на рынке, взаимозаменяемы, как следует из слова «ноль» (так, персонаж «Носа» прославляет деньги именно за их чудесно отрицательные качества: «Уж нет ничего лучше этой вещи: есть не просит, места займет немного, в кармане всегда поместится, уронишь — не расшибется», 3: 63). Когда Поприщин читает в газете, что в Испании нет короля, а затем «осознает», что он сам является этим королем, он просто применяет логику бюрократии: когда место пусто, государство заполняет его человеком [Moeller-Sally 1998: 335]. Вот Поприщин и рассуждает: «Пишут, что престол упразднен... Как же может быть престол упразднен?.. На престоле должен быть король... Не может статься, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности» (3: 206–207).

Судя по его размышлениям, этот безумец полностью посвятил себя расшифровке знаков, подразумевающих статус, — навыку, приобретенному им на столичных улицах. Подобно Пирогову в «Невском проспекте», Поприщин — существо, принадлежащее столичным петербургским проспектам, месту, где он внимательно отмечает, например, отличие своей шинели «старого фасона» с короткими воротниками от новомодного стиля с длинными (3: 194). Если в «Невском проспекте» Гоголь представляет улицу как некий текст, то в «Записках сумасшедшего» он позволяет нам прочесть этот текст: дневник Поприщина есть письменная запись субъективности, целиком составленная из обломков и потока

печатной культуры, с упором на новинки (мода, сплетни, «новости»), которые на самом деле являются все теми же бесконечно повторяющимися и переработанными фрагментами.

Как и Пирогов, Поприщин — неразборчивый потребитель печатных текстов, которые сами по себе являются неразборчивыми: «Читал “Пчелку”. Эка глупый народ французы! Ну, чего хотят они? Взял бы, ей-богу, их всех да и перепорол розгами! Там же читал очень приятное изображение бала, описанное курским помещиком. Курские помещики хорошо пишут» (3: 196). Балы у курских помещиков и политические события во Франции существуют в сознании Поприщина на том же уровне, что и на странице газеты (как в приведенном выше перечне Андерсона голод, ископаемые, выступления, бейсбол...). Так и в «письмах», написанных, по мнению Поприщина, собакой, мы видим такое же смешение и нивелирование, которое характерно для культуры Поприщина в целом, например, когда собачий экскурс по поводу вкусоности объедков со стола появляется рядом с романтическими литературными отсылками.

Поприщин усердно пользуется вещами в буквальном смысле, пытаясь отличить себя от остальных чиновников петербургской бюрократической машины. Он восхищается своей недостижимой любовью (дочерью директора) в «поэтических» терминах (ее платье «белое, как лебедь», глаза «как солнце», голос — «право, канарейка», 3: 196). Помимо чтения «Северной пчелы», он ходит в театр и переписывает скверные стишки, которые, по его мнению, «должно быть, Пушкина сочинение» (3: 197). Ясно, что, как и другие гоголевские персонажи, он ухватился за «литературность» как средство для утверждения статуса и ценности. Но случай Поприщина более крайний, главным образом потому, что ему, кажется, не доступно ничего, кроме печатной культуры, поскольку он пытается собрать воедино личность более достойную, чем у бедного переписчика, похожего на «черепашу в мешке» (3: 204). Дневниковые записи, которые, как можно было бы ожидать, будут выражением его личности (пусть личности ограниченной или жалкой), представляют собой мешанину цитат из популярных жанров. Как отмечает Семен Карлинский, исповедь

Поприщина пропитана (гоголевскими) «мини-пародиями» на журнальные и другие обывательские формы: полицейские романы («Мне нужно поговорить с вашей собачонкой»), литературную критику, которая любой ценой требует тем, освещающих человеческие интересы («Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи — той, которая бы питала и услаждала мою душу»), стиль газетных передовиц о текущей политике («Англия того-то и того-то не позволит, Франция должна учитывать такие-то интересы и т. д.») [Karlinsky 1976: 122]. Список можно было бы и расширить, включив в него романы с романтическими интригами («несмотря на козни неприятелей, мы будем вместе», 3: 209), этнографические путевые заметки («в Испании еще и доньне ведутся рыцарские обычаи», 3: 211), и официальные заявления («все... бросились исполнять мое монаршее желание», 3: 212)⁹.

Цитаты становятся личностью Поприщина, потому что у него нет иного «я», кроме текстов, которые он потребляет. Хотя он пытается использовать печатную культуру как способ участия в чем-то более крупном и значительном, чем его донельзя ограниченная личная жизнь, эти усилия терпят неудачу. Вместо этого печать, кажется, ускоряет его растворение, стирая грань между тем, кем он является, и тем, что он читает, как видно из его первой дневниковой записи: в том же отрывке, где он впервые «слышит» говорящую собаку, он вспоминает, что «читал тоже в газетах о двух коровах, которые пришли в лавку и спросили себе фунт чаю» (3: 195). Точно так же он решает, что он испанский король, когда «все утро читал газеты» (3: 206). Чем безумнее он становится, тем чаще и свободнее он приспособливает к своим сочинениям журналистские приемы; особенно это касается ссылок на политические интриги европейских держав («Как же может это быть, чтобы донна сделалась королевою? Не позволят

⁹ Исследование Михаила Вайскопфа дает представление о том, насколько широко Гоголь был осведомлен о популярных жанрах; и о том, в какой степени собственные произведения Гоголя были составлены из бесчисленных фрагментов печатной культуры [Вайскопф 1993].

этого. И, во-первых, Англия не позволит. Да притом и дела политические всей Европы: австрийский император, наш государь...», 3: 206–207). Заключенный в сумасшедший дом, Поприщин подробно пишет о надвигающемся затмении, еще одном явлении, о котором он, скорее всего, читал в газетах: «Завтра в семь часов совершится странное явление, — отмечает он официальным тоном, — земля сядет на Луну. Об этом и знаменитый английский химик Веллингтон пишет» (3: 212)¹⁰.

Как показывает умелое копирование Поприщиным различных форм письма, к стилю следует относиться серьезно. Фактически, его одержимость чином сочетается с озабоченностью по выявлению и классификации конкретных способов письма. Так, он сравнивает стиль, скажем, «курских помещиков» («хорошо пишут») со стилем лавочников, крепостных, конторских начальников и собак. Поприщин считает стиль четким признаком классового положения («Правильно писать может только дворянин», — говорит он, 3: 195), но не потому, что это приобретенный навык; скорее, он видит стиль неразрывно связанным с сущностью человека, а такая сущность в его мире — классовая (человек либо родился дворянином, либо нет)¹¹. Он признает, что «конечно, некоторые купчики-конторщики и даже крепостной народ пописывает иногда; но их писание большею частью механическое: ни запятых, ни точек, ни слога» (3: 195). То есть купцам и крепостным не хватает естественного дворянского стиля; их стиль будет «механическим» в том смысле, что в нем всегда будут обнаруживаться следы усилий, которые потребовались для его

¹⁰ Магуайр указывает, что в следующем известном бессвязном отрывке («Луна ведь обыкновенно делается в Гамбурге; и прескверно делается. Я удивляюсь, как не обратит на это внимание Англия. Делает ее хромой бочар...» Гоголь адаптирует риторику письменного научного дискурса (например, русские «оттого» и «ибо») к целям безумца [Maguire 1994: 59].

¹¹ Заботы у собак точно такие же, как и у Поприщина (то есть звание, статус, внешний вид, способность туманно ссылаться на литературные образчики), поскольку, конечно, собаки и есть Поприщин. Взгляды собак не представляют собой какого-либо нарративного «остранения», они просто выражают и подкрепляют собственные взгляды Поприщина.

изучения¹². Таким образом, когда Поприщин «читает» то, что полагает письмом от одной собаки другой, он видит в нем признаки «собачьей» сущности автора письма, даже будучи вынужденным признать, что «письмо писано очень правильно. Пунктуация и даже буква ъ везде на своем месте» («эдак просто не напишет и наш начальник отделения»), Поприщин, однако, признает, что «в почерке все есть как будто что-то собачье» (3: 202, 201): «Чрезвычайно неровный слог. Тотчас видно, что не человек писал. Начнет так, как следует, а кончит собачиной» (3: 203).

Подобно тому, что Поприщин полагает, что стиль письма способен воплощать и раскрывать существенные и, возможно, скрытые личности, он уверен, что человек читает, чтобы раскрыть скрытый смысл. Получив (то есть составив, вообразив) собачьи письма, он приступает к их «расшифровке»: «Теперь-то наконец я узнаю все дела, помышления, все эти пружины и доберусь наконец до всего. Эти письма мне всё откроют» (3: 201). Когда он говорит, что собаки (чьи слова, конечно, принадлежат самому Поприщину) «народ умный, они знают все политические отношения и потому, верно, там [в письмах] будет все»), он имеет в виду, что их писания следует проверить на предмет наличия в них скрытого значения (3: 202, 201). Это та же («политическая») теория чтения, которую он применяет к газетным статьям о европейской дипломатии:

Я сегодня все утро читал газеты. Странные дела делаются в Испании. Я даже не мог хорошенько разобрать их. Пишут, что престол упразднен и что чины находятся в затруднительном положении о избрании наследника и оттого проис-

¹² См. у Бурдьё [Bourdieu 1984] объяснение того, как члены доминирующих классов обычно умудряются представить себя и свои социальные нормы как «естественные»: согласно такой идеологии, по-настоящему культурный человек никогда не откроет ничего «изученного» в своем вкусе, вместо этого «[показывая] с легкостью и естественностью, что истинная культура — это природа». Только тем, чья экономическая и социальная власть наделяет их правом «определять ценность манер», предоставляется «привилегия безразличия к их собственным манерам», привилегия, которой парвеню никогда не достигнет [Bourdieu 1984: 68, 95].

ходят возмущения. Мне кажется это чрезвычайно странным. Как же может быть престол упразднен? Говорят, какая-то донна должна взойти на престол. Не может взойти донна на престол. Никак не может. На престоле должен быть король. Да, говорят, нет короля, — не может статься, чтобы не было короля. Государство не может быть без короля. Король есть, да только он где-нибудь находится в неизвестности. Он, статься может, находится там же, но какие-нибудь или фамильные причины, или опасения со стороны соседственных держав, как-то: Франции и других земель, заставляют его скрываться, или есть какие-нибудь другие причины (3: 206–207).

Мания Поприщина к толкованию усиливается по ходу развития событий в дневнике. Когда в сумасшедшем доме ему бреют голову и жестоко с ним обращаются, в мыслях он остается сосредоточен на раскрытии скрытых значений:

Не понимаю, не понимаю, решительно не понимаю ничего <...> Я не понимаю вовсе значения этого странного обычая <...> Я не понимаю, я не понимаю, я вообще ничего не понимаю. <...> Я совершенно не понимаю смысла этого странного обычая. <....> Судя по всем вероятностям, догадываюсь: не попался ли я в руки инквизиции, и тот, которого я принял за канцлера, не есть ли сам великий инквизитор. Только я все не могу понять, как же мог король подвергнуться инквизиции. Оно, правда, могло со стороны Франции, и особенно Полиньяк (3: 211).

Тайные причины, скрытые опасности, ложные зацепки, требующие постоянной бдительности: одержимый заговором Поприщин читает и тексты, и весь окружающий его мир, напоминая охочих до толкований обитателей «Мертвых душ» — некомпетентных читателей, чья решимость найти скрытый смысл (например, в нумерологии наполеоновского имени) делает их неспособными распознавать очевидные истины.

Но для Поприщина на карту поставлено гораздо большее, чем для скупающих гоголевских провинциалов в N. У Поприщина вера в скрытые смыслы мотивирована необходимостью верить

в свое существование: поскольку значимость его собственного «я» никоим образом не очевидна и фактически, даже отрицается на каждом шагу («вы ноль и ничего больше!» 3: 397–398), — он предпочитает верить, что истинное значение было скрыто и, следовательно, доступно для раскрытия. Обладание русским слогом свидетельствует о том, что у человека есть личность, которую надо раскрыть и интерпретировать. Наличие слога, который может быть проанализирован, подразумевает наличие авторского «я» за текстом, которое можно найти в поисках смысла, и это видно из того факта, что в русском словаре XIX века указывается примерное употребление слова «слог»: «у каждого писателя свой слог». Фредрик Джеймисон утверждает, что «то, что мы называем стилем» — «относительно недавний феномен, [который] возникает вместе с миром среднего класса» и зависит от вербального выражения, которое является «истинным элементом самой индивидуальности» [Jameson 1971: 333—334]. И поэтому, как пишет Ролан Барт, «как только Автор отстраняется, претензии на расшифровку текста становятся совершенно бесполезными», то есть «смерть Автора» подразумевает конец веры в то, что текст обладает неким «посланием» Автора-Бога и скрывает его» [Barthes 1986: 52—53]. Другими словами, стиль — это знак, указывающий на существование того, что Мишель Фуко назвал функцией-автором, идеи, которая служит для организации личности вокруг «миллионов [письменных] следов», оставляемых каждым человеком. Функция-автор, выполняя то, что поначалу представляется просто «классифицирующей функцией» (например, устанавливая определенную связь между рядом текстов, которые, как считается, были написаны «Шекспиром»), по сути, творит творца.

Используя стиль как доказательство своих претензий, Поприщин пытается превратить себя в личность, присвоив себе авторскую функцию просто потому, что она ближе всего к идентичности, к которой он может надеяться прийти как говорящий субъект. В терминах Фуко функция «автор» (одним из индикаторов которой является стиль) служит «принципом определенного единства письма», «источником выражения» [Foucault 1979: 151]. Эта категория оказывается полезной для Поприщина, потому что

«источник выражения» подразумевает самость (источник), осуществляющую выражение. Если, как пишет Барт, «после того, как удален Автор, требование расшифровки текста становится совершенно бесполезным», то акт расшифровки подразумевает веру в «выражающее Я»; попытка интерпретации предполагает, что за текстом существует «Я», где ищутся тайные смыслы [Barthes 1986: 53]. Старания Поприщина представить себя через «стиль» напоминают попытку превратиться в Автора в этом смысле. Отсюда навязчивая озабоченность стилем в «Записках сумасшедшего»: стиль — это фабричная марка, но, в понимании Поприщина и его общества, марка — также признак самой личности. Но, конечно, не так это понимает Гоголь, поскольку можно сказать, что «Записки сумасшедшего» выступают против отождествления стиля и личности, показывая, как это отождествление возникает из гегемонии рынка и бюрократии¹³.

Одержимость Поприщина маркировать себя через стиль подчеркивает тот факт, что для него весь дискурс — это «продукт, вещь, вид товара», как Фуко характеризует то, чем становится дискурс в тот момент, когда тексты «[начинают] иметь авторов» [Foucault 1979: 148]¹⁴.

До появления функции «автор», утверждает Фуко, дискурсы были не «объектами присвоения», а скорее действиями. По мысли Фуко, текст превращается из «жеста» в «товар, попавший в циркуляцию собственности» в том числе в результате ассоциирования текста с автором, обладающим характерным, определя-

¹³ Подробнее о враждебности Гоголя к денежной экономике см. [Moeller-Sally 1998: 334].

¹⁴ Хотя Фуко здесь не интересуется «социально-историческим анализом», он относит возникновение этой концепции авторства к концу восемнадцатого века, «привилегированному моменту индивидуализации в истории идей, знаний, литературы, философии и науки» [Foucault 1979: 141]. «Привилегированный момент индивидуализации» наступил в России несколько позже; именно эту трансформацию Меллер-Салли прослеживает в творчестве Гоголя, особенно в его отказе от псевдонимов, шуточного использования многоязычных личностей, и переходе к «институту целостного авторства» [Moeller-Sally 1998: 344–345].

ющем его творчество, стилем [Foucault 1979: 148]. В мире Поприщина практически все воспринимается как «товар, попавший в циркуляцию собственности», и, таким образом, претендуя на стиль, Поприщин пытается присвоить вещь настолько самую близкую к законному, авторитетному «я», насколько он только может представить. Но, конечно же, эта тактика служит лишь для того, чтобы еще глубже погрузить его в структуру, лишившую его личности, тем самым подчеркивая тот факт, что положение современного автора отражает ситуацию, в которой находятся все люди, лишённые непосредственных контактов и узнающих друг друга только по меткам «стиля».

«Нос» изображает мир, в котором «стиль» создает реальность и где поэтому интерпретация знаков имеет важное значение. Чиновник среднего звена Ковалев однажды просыпается и обнаруживает, что с его лица исчез нос, который расхаживает по Петербургу как автономное существо, и не просто автономное существо, а как высокопоставленный чиновник: в системе знаков, которая определяет реальность в столице, после того, как нос наденет правильную униформу, он фактически становится статским советником¹⁵.

Шитый золотом мундир, шляпа с пером, пуговицы, указывающие, в каком отделе служит нос: Ковалев знает, что все это знаки, «из которых можно сделать вывод», какова должность и, следовательно, какой онтологический статус имеет нос (3: 55–56). Подобно Поприщину и другим современным Гоголю петербуржцам, Ковалев — прежде всего бдительный интерпретатор; для него вторая натура — отмечать, что по всем признакам, по мундиру, «по шляпе с плюмажем можно было заключить, что он считался в ранге статского советника» (3: 55). Также предполагается, что стиль письма позволяет с точностью понять, что за человеку он

¹⁵ «Нос» «дает наглядное представление способности составляющих Петербург знаковых систем — бюрократии, экономики, культурных институтов — порождать субъективность *ex nihilo* <...> То, что иначе могло бы быть только мертвой, инертной материей — действительно, лишь мельчайшей частью тела, — приобретает целостность предмета, когда входит в знаковые системы столицы» [Moeller-Sally 1998: 340].

принадлежит. Когда Ковалев обвиняет знакомую в заговоре с целью лишить его носа, письмо, в котором она заявляет о своей невиновности, убеждает его своим стилем: «Она точно не виновата, — думает он. — Не может быть! Письмо так написано, как не может написать человек, виноватый в преступлении» (3: 71).

И вновь печатная культура играет ключевую роль в создании мира, где возможны такие конфузии, места, где нос может заменить человека. О ключевом положении печати говорит тот факт, что Ковалев, впервые потеряв нос, решает пойти «прямо в газетную экспедицию и заблаговременно сделать публикацию с обстоятельным описанием всех качеств», а газеты в «Носе», как и в «Записках сумасшедшего», отражают беспорядочность среды, в которой части тела, признаки статуса и люди являются взаимозаменяемыми сущностями. Когда рассказчик перечисляет различные объявления, которые должны быть напечатаны в газете того дня, перечень еще раз подчеркивает смешения, характерные для этого вида печатного текста: «В одной значилось, что отпускается в услужение кучер трезвого поведения... девка девятнадцати лет, упражнявшаяся в прачечном деле... новые, полученные из Лондона, семена репы и редиса... там же находился вызов желающих купить старые подошвы», а также «извещение о спектаклях» и «имя хорошенькой актрисы» (3: 59–60). Чиновник отказывается печатать объявление о потерянном носе («и так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов», 3: 61) и предлагает Ковалеву вместо этого «описать это как редкостное произведение природы и напечатать эту статейку в “Северной пчеле”, для пользы юношества... или так, для общего любопытства» (3: 62).

Предполагается, что история с носом Ковалева автоматически займет свое место в столичном водовороте слухов и «новостей», что, собственно, и происходит. «Слухи об этом необыкновенном происшествии распространились по всей столице», сочетаясь с нынешним общественным интересом к «опытам действия магнетизма» и «истории о танцующих стульях в Конюшенной улице» (3: 71; интерес, очевидно, умело подстегнутый печатью). «Одна знатная, почтенная дама просила особенным письмом зрителя за [Таврическим] садом [в котором якобы был замечен нос] пока-

зять детям ее этот редкий феномен и, если можно, с объяснением наставительным и назидательным для юношей» (3: 72). К тому времени, когда нос снова появляется «на своем месте» (3: 73), акцент повествования смещается с самого «события» на его распространение, его статус новости (тот же сдвиг, который происходит в конце «Шинели», когда слухи о «призраке» Акакия Акакиевича, кажется, перетягивают на себя повествование, 3: 173–174).

Ковалев упрекает нос словами: «должен знать свое место» (3: 55). Здесь, как и в «Невском проспекте», грозят (как всегда у Гоголя) смешение и смещение¹⁶, но они также и создают сюжет. История начинается с того, что цирюльник Иван Яковлевич находит в хлебе нос и задается вопросом, как это могло произойти, учитывая, что «хлеб — дело печеное, а нос совсем не то» (3: 50). Ковалев сетует, что «человека без носа» нельзя подразделять, буквально: «птица — не птица, гражданин — не гражданин» (3: 64); а когда он желает, чтобы вместо носа пропала «пуговица, серебряная ложка, часы или что-нибудь подобное» (3: 65), его перечень снова напоминает о смешении категорий, которое имеет место в «Невском проспекте», где «вещи, созданные гением человека», заменяют людей. В «Носе» мы видим такое же повсеместное смешение категорий: «вещь из плоти», кажущаяся «испеченной вещью», серебряная ложка, рассматриваемая как эквивалент части тела, даже (как упомянуто мимоходом) пудель, оказавшийся «казначеем какого-то заведения» (3: 61).

Никто в «Носе» не способен предотвратить или исправить эту путаницу, даже полиция, которая, кажется, обозначает свое присутствие в повествовании от начала до конца. Представители закона всегда рядом: история начинается с опасений Ивана Яковлевича, что может быть замешана полиция, и заканчивается недовольным господином, желающим вмешательства властей, чтобы остановить распространение «нелепых выдумок» (3: 50, 72). Иван Яковлевич дрожит, когда представляет себе шпагу полицейского и его «алый воротник, красиво расшитый сере-

¹⁶ «Все смещения у Гоголя... [открывают] дверь демоническому» [Maguire 1994: 145].

бром» (3: 50), а полицейскому, возвращающему нос Ковалева, дается осторожное, почти любящее описание (3: 66). Но силы порядка ничего не делают для восстановления самого порядка в мире повествования. Фактически, их самодовольное участие предполагает своего рода официальный сговор с настойчивым утверждением рассказчика о возможности невозможного. В последних абзацах рассказчик, кажется, собирается признать абсурдность того, что он поведал («теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного»), только чтобы привлечь наше внимание, сознательно и решительно, к несущественному:

Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника, — как Ковалев не смекнул, что нельзя через газетную экспедицию объявлять о носе? Я здесь не в том смысле говорю, чтобы мне казалось дорого заплатить за объявление: это вздор, и я совсем не из числа корыстолюбивых людей. Но неприлично, неловко, нехорошо! И опять тоже — как нос очутился в печеном хлебе и как сам Иван Яковлевич?.. нет, этого я никак не понимаю, решительно не понимаю! Но что страннее, что непонятнее всего, — это то, как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно... нет, нет, совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых... но и во-вторых тоже нет пользы. Просто я не знаю, что это... А, однако же, при всем том, хотя, конечно, можно допустить и то, и другое, и третье, может даже... ну да и где ж не бывает несообразностей?.. А все, однако же, как поразмылишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают (3: 74)¹⁷.

¹⁷ Я привожу этот отрывок (и другие) по редакции «Носа» 1842 года (Собрание сочинений), в которой Гоголь переработал окончание версии 1836 года таким образом, чтобы усилить у читателей ощущение абсолютной несовместимости между своими / их стандартами правдоподобия / нормальности, особенно за счет добавления заключительных строк: «А все, однако же, как поразмылишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают» [Гоголь 1937–1952, 3: 74].

В своих полууступках рассказчик не только (разумеется) не в состоянии признать фундаментальную абсурдность рассказа; наоборот, с помощью этих полууступок он укрепляет у читателя чувство, что в действительности только читатель и возражает против нее, поскольку все остальные — рассказчик, предполагаемый читатель, полицейский — парят над миром истории и, кажется, вполне готовы принять эту абсурдность.

Ключевое различие между «Римом» и серией проанализированных выше текстов состоит в том, что «Рим», изображая современный, фрагментированный, управляемый печатью мир, который мы узнаем из «Петербургских повестей», также изображает альтернативу. Фактически, эта история строится вокруг ряда противопоставлений: мир, сформированный печатными текстами, против мира традиционной культуры; чистое искусство против искусства, испорченного коммерцией; публика, чья чувствительность развивается через чтение различных печатных текстов по сравнению с человеком, чье эстетическое и моральное сознание спонтанно откликается на шедевр, а простые люди против вежливого общества ценителей искусства. «Рим» был впервые опубликован в номере «Москвича» 1842 года (под названием «отрывок»), но Гоголь работал над ним с перерывами с весны 1838 года по зиму 1841/42 года, обозначая его попеременно как повесть и как начало романа. Самая ранняя форма рассказа известна нам только из вторых рук постольку, поскольку Гоголь читал его версию (под названием «Annunciata») в московских салонах по возвращении из Рима зимой 1839 года¹⁸. Как первоначальный вариант, так и более поздние исправления текста почти наверняка были написаны во время пребывания в Италии. Именно Италия — воображаемая версия Италии, безусловно, — дает этому рассказу модель того, что Юрий Лотман называл гоголевским идеалом общества, «спянного идеей», общества, еще не разделенного властью печатной культуры, выдвинувшейся на первый план в «Петербургских повестях» [Лотман 1962: 60].

¹⁸ Историю версий «Рима» см. в [Гоголь 1937–1953, 3: 706–709].

В «Риме» Гоголь предлагает альтернативу пагубной современности, изображенной в других художественных произведениях. Фактически, это стремление к «позитивному видению» во многом объясняет тот факт, что «Рим», как и «Портрет», практически лишен юмора и иронии (хотя и не без дезориентирующих моментов типично гоголевского преувеличения). Вместо иронии мы встречаем здесь возвышенную дикцию, которая также видна в «Портрете», в «лирических отступлениях» «Мертвых душ» и, что наиболее известно, в «Избранных местах из переписки с друзьями». Это язык, который Гоголь «выбрал как непосредственный язык своей души» [Fanger 1979: 172]. Примечательно, что во всем творчестве Гоголя многие тексты и отрывки, написанные в этом стиле, носят назидательный, педагогический характер; они посвящены, прямо или косвенно, тому, чтобы научить читателя читать. «Рим» не исключение: повествование направлено на то, чтобы научить нас правильно познавать и понимать искусство.

«Рим» фокусируется не столько на создании искусства (и не столько на положении самого художника), сколько на восприятии искусства. Действительно, рассказ — в значительной степени размышление о том, как искусство действует на свою аудиторию. Даже оппозиция, вокруг которой формируется текст, Италия против «Европы» (представленной Парижем), в значительной степени является сравнением двух обществ, двух эстетик, двух взглядов на прекрасное и на место прекрасного в обществе. Рассказчик резюмирует эту оппозицию с помощью художественной метафоры: в отличие от Италии, заявляет он, вся французская нация представляет собой просто «блестящую виньетку, а не картину великого мастера» (3: 229). Жестом, который сбил бы с толку Готорна, для которого Италия представляла собой абсолютный центр Старого Света, чистую сущность всего европейского, Гоголь определяет Италию как антитезу Европе. Ясно, что в этом тексте Париж и Рим — это точки на карте, представляющие географию не физическую, а культурную, моральную и временную. Париж в схеме Гоголя — эпоха современности: за преградой Альп, «в настоящей Европе», считает молодой князь, находится locus всей «новизны»: «Там начиналось XIX столетие, европей-

ская жизнь» (3: 221). В этом контексте особенно уместно описание Парижа Вальтером Бенямином как «столицы девятнадцатого века» [Benjamin 1986: 146–162].

Рим, с другой стороны, представляет собой «призрак восемнадцатого века» (3: 237). История начинается здесь с описания ослепляющей красоты Аннунциаты, девушки с Альбанских холмов. Молодой итальянский князь, потомок некогда великой семьи, потрясен красотой Аннунциаты и начинает ее преследовать. На этом этапе повествование обращается к истории жизни князя, в которой, можно сказать, больше географии, нежели сюжета. Князь вырос в Риме, где получил несистематическое образование в области итальянской и классической культуры. Затем он переезжает на север, в университет в Лукке, где знакомится с некоторыми «европейцами» (читай — французами). Оттуда он пересекает Альпы, чтобы продолжить свое образование в Париже, эпицентре Европы и современности. За увлечением европейским блеском, как и следовало ожидать, следует разочарование. Князь возвращается в Рим и заново открывает свою чистую итальянскую душу, погружаясь в изучение истории своего народа и созерцание его эстетической и духовной славы. Повествование здесь возвращается к тому моменту, с которого началось, то есть к моменту, когда князь замечает Аннунциату (чья чистая итальянская красота теперь связана с красотой самого Рима). Князь преследует Аннунциату, которая ускользает от него, и текст обрывается.

Опыт князя во многом отражает опыт Гоголя. Подобно Гоголю, князь покидает свою родину на окраине Европы, оставляя позади среду высшего сословия, которая стремится к европейскости, но довольствуется лишь разрозненным и поверхностным подражанием. Князь, как и представители высшего итальянского сословия в целом, как говорят, воспитан «кое-как отголосками французского образования» (3: 220–221). Фактически, его раннее образование напоминает образование Евгения Онегина, который выучился «понемногу чему-нибудь и как-нибудь», ровно столько, чтобы «потолковать об Ювенале, / в конце письма поставить *vale*» [Пушкин 1967].

Подобно Гоголю, князь покидает свою страну (совершая переход из Италии в Швейцарию через Альпы), будучи встревожен дикостью пейзажа. Подобно Гоголю, вернувшись (разочарованным) из центра Европы, он пытается использовать свою новую культурную дистанцию и свое отчуждение от европеизированных высших классов — результаты его длительного пребывания за границей, — чтобы постараться понять истинный характер своей родины. Наконец, и это, пожалуй, наиболее важно, и Гоголь, и князь ищут эту истинность в искусстве и в идеализированной версии «народа»¹⁹.

В «Риме» достоинства итальянского простого народа напоминают те, которые во времена Гоголя все чаще приписывались русскому крестьянству. Добродетельная бедность, детское благодушие в сочетании с сильными страстями, невинной религиозностью, единой традиционной культурой, нетронутой «европейским просвещением», глубокое безразличие к (чисто) политическому — вот перечень черт, отличающих простых итальянцев; его мог бы составить славянофил, десять лет спустя восхваляющий русского крестьянина (3: 237–245)²⁰. Французы, напротив, даже не удостоены слова «народ». Вместо этого они неоднократно упоминаются как «нация» (3: 228, 229), заимствованное существительное, лишенное эмоционального резонанса славянского «народа», корень которого вызывает в памяти такие слова, как «природа», «родиться» и «родина». Параллель между Италией и Россией ясно видна в письмах, которые Гоголь писал по прибытии в Италию. В апреле 1837 года он писал А. С. Данилевскому: «Что сказать тебе вообще об Италии? Мне кажется, что будто бы я заехал к старинным малороссийским помещикам. Такие же дряхлые двери у домов, со множеством бесполезных дыр, марающие платья мелом; старинные подсвечники и лампы в виде церковных. Блюда все особенные, все на старинный манер» (11: 95).

¹⁹ В основном в этом перечне параллелей я полагаюсь на Магуайра [Maguire 1994: 132–133].

²⁰ Описание споров славянофилов с западниками см. [Walicki 1982, 1988].

Согласно «Риму», именно это состояние бедности и почти полной разрухи составляет ценность Италии. «Сама ветхость и разрушение» Италии, настаивает рассказчик, превращает ее в попрек Европе «в ее китайской мелочной роскоши, в игрушечном раздроблении мысли». Мессианская роль, которую «Рим» дарует Италии, снова предвосхищает славянофильские взгляды на историческую миссию России, и иногда высказывания Гоголя напоминают слова Достоевского в грядущие десятилетия. В этом рассказе Италия, как и Россия в видении славянофилов, «существует для того, чтобы будить мир», и провидение оставило итальянский народ в чистоте: «Европейское просвещение как будто с умыслом не коснулось его», «как будто бы готовилось какое-то поприще впереди» (3: 242, 245). Потому нас не удивляет, когда «Рим» описывает итальянский пейзаж в терминах, напоминающих пейзаж русский, столь известный по «Мертвым душам». Как только князь пересекает швейцарскую границу — акт, подчеркнуто отмеченный восклицанием рассказчика: «Он на другой стороне, он в Европе!» — открывшийся вид потрясает его: «Дикое безобразие швейцарских гор, громоздившихся без перспективы, без легких далей, несколько ужаснуло его взор, приученный к высоко-спокойной нежащей красоте итальянской природы» (3: 221). Точно так же в «Мертвых душах» русский пейзаж определяется по большей части как не бросающийся в глаза, неевропейский пейзаж, где не радуют и не пугают глаз «смелые чудеса природы», «не блеснут сквозь них вдали вечные линии сияющих гор, <...> ничто не обольстит и не очарует взора» (6: 220). Как следует из этих отрывков, в гоголевском изображении Италии все видения, по сути, весь опыт явно опосредованы искусством, и особенно живописью. Действительно, гоголевские описания итальянской природы и римского городского пейзажа ясно напоминают жанровые и пейзажные картины, которые современники Гоголя создавали в большом количестве. Эстетизация Италии была прочно установившейся среди иностранных гостей традицией задолго до приезда Гоголя, но «Рим» доводит эту тенденцию до крайности, превращая практически каждый объект и каждого персонажа в искусство [Maguire 1994: 122–128].

Говорят, что итальянские женщины сначала напоминают архитектуру, затем строки классической поэзии, а затем идеальные модели для скульптур классических богинь; ослы ходят «живописно»; «полки монахов» называются «картинными». Сама Аннунциата — высший эстетический объект. Прекрасная в своих «линиях», «каких не создавала кисть»; «все напоминает в ней те античные времена, когда оживлялся мрамор и блистали скульптурные резцы» (3: 218–219, 237).

Рим и Аннунциата объединены величию и целостностью шедевра. В Риме князя поражает «слияние в одно», казалось бы, разрозненных элементов — мраморных колонн и дикой растительности, памятников Античности и Средневековья, Пантеон и стада коз. Колизей «необъятен», руины старинных дворцов «огромны», весь город «громаден», «колоссален», «безмерен». Наблюдатель, отвлеченный «скучной поверхностью» города, может сначала не заметить ошеломляющего масштаба памятников Рима, но этот масштаб является признаком лежащего в их основе культурного единства, отсутствующего в блестящих фрагментах европейской (то есть французской) культуры (3: 233–234). Мудрый наблюдатель признает «согласие целого», впечатляющее единство и «притяжение» Рима (3: 228, 237). Говорится, что именно этого «торжественного, величавого течения всего целого» не хватает в Париже, где блестящая наружность скрывает лежащие в основе распад и пустоту²¹. «Согласие красоты», которое присуще «груди итальянца», отсутствует в Европе, где капризы моды разрушили «все, что колоссально, величественно, свято» (3: 222, 236). Колоссально, величественно, свято: эта странная комбинация определений обозначает достоинства единой культуры Италии, еще не запятнанной фрагментацией и не опошленной современностью.

Живя в Париже, «в самом сердце Европы», молодой князь чувствует себя «членом великого всемирного общества» (3: 226). Однако это видение социального единства и универсальности —

²¹ В Париже «нет торжественного, величавого течения всего целого» [Гоголь 1937–1953, 3: 228].

иллюзия. Вместо подлинного культурного единства князь находит отдельных людей, которых разбрасывает «водомер, мечущий искры новостей, просвещения, мод, изысканного вкуса и мелких, но сильных законов, от которых не властны оторваться и сами порицатели их» (3: 222). Этот «водомер» — пресса, постоянно предлагающая людям беспорядочную массу предметов и идей, «ломаемые и выбрасываемые ежегодно беспокойною модою» (3: 236). Князь приходит к пониманию того, что каждый француз на самом деле совершенно изолирован, «всякий француз, казалось, только работал в одной разгоряченной голове [и, можно добавить, читал]» (3: 227). «Великое всемирное общество» Парижа оказывается просто «бесчисленными толпами дам и мужчин», не объединенными ничем, кроме как постоянно меняющимися требованиями стиля, о которых сообщают газеты (3: 225). Согласно «Риму», само «общество», версия единой культуры современности, фактически не существует, поскольку в действительности за пределами изменчивого набора модных слов и вещей («езде новизна», удивляется князь, 3: 225) оно немного собой представляет.

Фактически, английское *society* не является полностью адекватным переводом для русского «общество», как оно представлено в «Риме». Возможно, более точным описанием того типа современного общества, которое этот рассказ изображает (и громит), является просто печатная культура: в «Риме» Гоголь описывает (парижский, «европейский») мир, в котором доминируют и фрагментируются силы вездесущего, неконтролируемого печатного слова²². Разобщенность и незначительность европейской культуры, полагает Гоголь, являются прямым результатом избытка печатных материалов. Как выразился Гоголь в рецензии на книгу в 1830-х годов, что бы ни изобретали англичане, французы воспроизводят и распространяют: «Как только во Франции появляется дешевое издание, уже на следующий день хлынет поток

²² Больше об определении «общества» см. предыдущую главу «Неглубокое прочтение и глубокий смысл “Мертвых душ”» и примеч. 3 там же.

дешевых изданий. Европа не успевает заполучить одно, как уже прибывает следующее» (8: 196)²³.

Действительно, когда молодой князь впервые достигает окраины Парижа, город объявляет о своем присутствии печатью, «близкие признаки столицы: наклеенные афиши, исполинские буквы». Прибыв в город, путешественник сталкивается с «бесчисленной смешанной толпой золотых букв, которые лезли на стены, на окна, на крыши и даже на трубы». Князь ошеломлен «афишами, которые миллионами пестрели и толпились в глаза, крича о двадцати четырех ежедневных представлениях и бесчисленном множестве всяких музыкальных концертов» (3: 222–223). Повсеместное распространение печати связано не с осмысленным языком и общением, а скорее с хаосом и даже бессмысленностью. В парижских книжных магазинах, например, строки безнадежно неразборчивых «виньеток» темнеют на листах бумаги «как пауки», «и разобрать нельзя было, что на них такое, и глядели иероглифами странные буквы» (3: 224). Вся эта печать представлена как определенно враждебная самой литературе: «Книжная литература прибегала к картинкам и типографической роскоши, чтоб ими привлечь к себе охлаждающееся внимание [публики]» (3: 227).

Когда князь начинает читать французские «колоссальные журнальные листы», он сравнивает их со скромными журналами Италии, безобидными газетами на папирсной бумаге, «где помещались невинные политические известия и анекдоты чуть не о Термопилах». Во французских газетах, напротив, он находит «вопросы на вопросы, возраженья на возраженья», дико кричащие голоса, угрозу неминуемой революции и «разрушение государству»: «Всякое чуть заметное движение и действие камер

²³ Гоголь неоднократно «рецензирует» книги, предсказывая их распространение. Об одном сборнике рассказов он пишет: «Их разнесут <...> русские разносчики во все далекие города и деревни; они приятно займут долгие вечера и ночи провинциальных дворянок»; о портретах светских дам, заполняющих альманах, он пишет: «Они будут жадно изучаться жителями дальних уголков России, до которых едва доходят новости о столице <...> пусть эта сверкающая бабочка разнесется по всем концам России... от Камчатки до берегов Крыма» [Гоголь 1937–1953, 8: 197, 211].

и министерства разрасталось в движение огромного размаха между упорными партиями и почти отчаянным криком слышалось в журналах. Даже страх чувствовал итальянец, читая их, думая, что завтра же вспыхнет революция, как будто в чаду выходил из литературного кабинета» (3: 224). Связь между печатью и социальным беспорядком ясна. По мере того как разочарование молодого итальянца в Европе усиливается, он все больше осознает социальную фрагментацию, вызванную избытком печатных слов. Фактически, в следующем отрывке изображение человека, поглощенного чтением, является частью обвинения в современном отчуждении в целом:

[Князь] видел, как всякий француз, казалось, только работал в одной разгоряченной голове; как это журнальное чтение огромных листов поглощало весь день и не оставляло часа для жизни практической; как всякий француз воспитывался этим странным вихрем книжной, типографски движущейся политики и, еще чуждый сословия, к которому принадлежал, еще не узнав на деле всех прав и отношений своих, уже приставал к той или другой партии, горячо и жарко принимая к сердцу все интересы, становясь свирепо против своих супротивников, еще не зная в глаза ни интересов своих, ни супротивников... и слово политика опротивело наконец сильно итальянцу (3: 227).

Здесь, как и везде в творчестве Гоголя, обилие печатного материала связано с «политикой» как таковой. В книжной рецензии 1836 года, например, Гоголь отмечает, что Франция является «источником всего социального, гражданского и политического». «Политические журналы, кофейни, энциклопедия, язык, мода, карты» — все эти явно публичные явления якобы зародились там; а «общественное мнение» «нигде не так сильно», как во Франции (8: 193–4).

В «Риме» все подобные вещи — все «политическое» — отвергаются как одновременно опасные и поверхностные, и князь начинает презирать европейское «страшное царство слов вместо дел». То, что поначалу казалось ему бешеной энергией и актив-

ностью Парижа, оказалось «странным бездействием», всегда «[исчезающим] без выводов и плодоносных душевных осадков» (3: 226–227). Как и ожидалось, князь находит в каждом французе «какую-то странную пустоту... в сердцах», пустоту, которая не дает возможности «погрузить вопроса в его душу» (3: 228). Неустанно публичный характер европейской культуры, где все, что считается наиболее важным, происходит публично и о чем говорится в печати, приводит к полному уничтожению частной сферы. Все, что французу нужно дома, — это постель, потому что всем остальным — «кабинетом, обедом и вечерним освещением он пользуется в публичных местах» (3: 225). Сам «частный разговор», утверждает рассказчик, был «вытеснен из Европы», заменен разговорами о вещах публичных и политических, «скучными общественными толками и политическими мнениями, изгнавшими сердечное выражение из лиц» (3: 238).

Один поразительный отрывок иллюстрирует опасное смешение публичной и частной сфер, которое Гоголь представляет как следствие европейской культуры печати. Молодая женщина, так увлеченно читающая в кафе, «опустивши длинные ресницы в страницы модного романа», что даже не замечает толпу молодых людей, которые собираются вокруг, рассматривая ее. Чтение здесь представлено как интимное, но не личное. На самом деле это почти эксгибиционизм: куча молодежи внимательно изучает «ее легкую нежную шейку, и всякий волосок на голове ее, подслушивающая самое колебание груди, произведенное чтением» (3: 224). В обществе, где общественная жизнь, подпитываемая печатными словами, вытесняет все личное, откровенно эротическое чтение (женского) романа происходит в публичной обстановке. В Риме все наоборот. Здесь частная жизнь, действительно важная, занимает общественное пространство, поскольку люди кричат о своем личном на узких улочках: «Тут все откровенно, и проходящий может совершенно знать все домашние тайны... Тут ничего не было неизвестно: все известно» (3: 251). «Домашние тайны», интимные разговоры между матерью и дочерью, все можно говорить открыто, потому что общественные места Рима — это дом подлинного сообщества, а не просто места скопле-

ния разрозненных групп людей, где каждый поглощен своими делами²⁴.

Париж привык к «выставке» женской красоты; женщины в Париже покупают, продают и демонстрируют товары, а сами они выставляются напоказ. Фактически, «Рим» представляет торговую культуру Франции как явно женскую. Рассказчик заявляет, что в парижских магазинах работают только женщины, «как будто бы суровая наружность мужчины была неприлична и мелькала бы темным пятном из-за цельных стекол» (3: 224). В коммерческой культуре Европы красота, в том числе женская, служит экономике; все эстетические удовольствия и творческие достижения подчинены императиву покупок и продаж или мотивированы им. Разочарованный князь думает, «не оттого ли сей равнодушный хлад, обнимающий нынешний век, торговый, низкий расчет, ранняя притупленность еще не успевших развиться и возникнуть чувств? Иконы вынесли из храма — и храм уже не храм» (3: 236). Красивое стало просто модным, но безжалостная меркантильная культура города тем не менее ослепляет чувства. В нескольких строках молодой князь описывается как ошеломленный, пораженный, оглушенный и ослепленный видами и звуками Парижа (3: 223). Водевиль «блестит», белые руки продавщиц «блестят», их смелые глаза смотрят «ярко», все в освещенных витринах «сияет и отражается в глубине зеркал». По вечерам весь город «[вспыхивает] при волшебном освещении газа», делая все здания «прозрачными, сильно засиявши снизу», «блистая и отражаясь в углублень зеркалами» (3: 223–225).

Лексика «Рима» явно напоминает «Несколько слов о Пушкине» и исторические очерки «Арабески», в которых такие слова, как «блестящий» и «слепающий», используются для обозначения того, что я называю гоголевской ошеломительной эстетикой (см. выше).

²⁴ Конечно, можно посчитать прозрачность Рима полным отсутствием уединения, которое характеризует утопические видения, потому что, когда все идеально, кому нужны секреты? Так, в гоголевском «Риме» «ничего не неизвестно: все известно» [Гоголь 1937–1953, 3: 251].

«Рим» тоже предлагает эстетику, основанную на шокирующих ударах и ослепляющих вспышках. Во вступительном описании Аннунциаты и Рима, когда Гоголь повторяет такие слова, как «блеск», «сияние», «ослепление», «сияние» и «ярче» (и этот перечень можно значительно расширить), он явно стремится ошеломить читателя. Другие отрывки, однако, подчеркивают тени Рима, постоянную игру света и тьмы в городе наряду с его ослепляющим сиянием. Князь поражен, например, «темными улицами» Рима, «призрачным величием» его дворцов «или церковью и монастырской стеною, вспыхивавшими блеском солнца на темно-лазурном небе, с черными, как уголь, кипарисами» (3: 234–235). Даже когда Рим появляется как «сверкающая масса» в «слепящем» солнечном свете, он передает (в отличие от сверкающих фрагментов Парижа) гармонию произведения искусства: «Во всю длину всей картины [панорамный вид Рима] возносились и голубели прозрачные горы, легкие, как воздух, объятые каким-то фосфорическим светом» (3: 258–259).

Огни Парижа, в отличие от Рима, искусственные (зеркала, газовые лампы); они созданы, чтобы ослеплять, чтобы служить коммерческим целям города. Фактически вся столица характеризуется как витрина, «великая выставка [то же слово, которым обозначается проспект в «Невском проспекте»] всего, что производит мастерство, художество и всякий талант, скрытый в невидных углах Европы». Париж служит «ярмаркой обмена и торговли» для остального континента, а его «великолепные кафе с модными фресками за стеклом, с потолком, облитым золотом» представляют собой вершину художественных достижений этого общества (3: 222–223). Рассказчик заявляет, что парижская эстетика — это «мелкая, ничтожная роскошь [XIX века]», «годная только для украшения магазинов» (3: 235). В этом мире ничего не создается; все употребляется.

В Италии же, напротив, вещи делаются. Итальянские города наполнены скромными мастерскими серебряных и золотых дел мастеров, шляпников и плетенщиков. В Риме магазины встречаются нечасто; лишь изредка можно встретить лавчонку, где продают, может быть, «хлеб и веревки» (3: 230–231, 252). Если

Париж подчиняет всю красоту экономической выгоде, Рим поступает ровно наоборот. Римские продавцы съестных припасов накануне религиозных праздников превращают свои магазины в произведения искусства и культовые сооружения. «Не из каких-нибудь доходов, но для того, чтобы полюбовались другие и полюбоваться самому», владельцы магазинов делают мозаики из свечей, величественные колонны из сыра пармезан (и все же невозможно прочесть восторженное описание рассказчиком того, как бакалейщик использовал сало, похожее на алебастр, для создания впечатляющих скульптур — «исторических групп христианских и библейских содержаний» — без того, чтобы заподозрить присутствие здесь одного из гоголевских комических излишеств). Короче говоря, «вся лавочка обращается в светлый храм» (3: 244). По мере того как Париж опустошил духовное и, следовательно, подлинно художественное содержание предметов красоты («храм больше не храм», 3: 236), Рим лишил экономического содержания обычные предметы торговли, эстетизируя и одухотворяя все сферы жизни. Простые люди Рима, с их искренней верой, врожденной эстетической чувствительностью и безразличием к экономической выгоде, являют собой идеальную аудиторию для произведений искусства²⁵.

Подобно тому как «естественный вкус» лавочника позволяет ему лепить шедевры из сала и сосисок, так и «врожденный художественный инстинкт и чувство» простой итальянки позволяет ей указывать на недостатки в картине (3: 244). Даже князь, чья сознательная эстетика была сформирована культурой высшего класса, испорченной европейской модой, сохраняет естественную способность к эстетическому пониманию. Предпосылкой для этого понимания, согласно рассказчику, является определенный врожденный характер души князя — его «живая итальянская природа», впервые обнаруженная в Лукке, «душа, жаждущая наслаждений избранных» (3: 220). По возвращении в Рим у кня-

²⁵ Андреас Шонле говорит о том же в [Schonle 2000]. Шонле также отмечает [Schonle 2000: 610], что, идеализируя итальянский народ, Гоголь затем в том же тексте упрощает и опошляет его.

зя тяга к истинному искусству не столько развита, сколько просыпается благодаря контакту с шедеврами родной культуры. «Залог» этого вкуса, как объясняет рассказчик, «уже хранился в душе его» (3: 235).

И все же, как утверждает рассказчик, «никакого особого вкуса» не требовалось, чтобы понять значение величайшего шедевра «Рима», то есть самой Аннунциаты. Аннунциата явно отождествляется с произведением искусства («Куда бы она ни пошла, она носит с собой картину», 3: 215), доступным для всех: «Тут все вкусы должны были сойтись, все должны были повергнуться ниц; и верующий и неверующий упали бы пред ней, как пред внезапным появлением божества». Женщины, как и мужчины, восхищаются ею, а на их лицах выражается «невольное изумление». Красота Аннунциаты, продолжает рассказчик, способна превратить всех и вся «в художников», то есть ее совершенная красота («красота полная») побуждает к идеальному видению (3: 248)²⁶.

Ясно, что этот момент, когда все вкусы сливаются в один, когда и верующий, и неверующий преклоняются перед силой прекрасного, напоминает эпизод из «Портрета», где «все вкусы, все дерзкие, неправильные уклонения вкуса слились в какой-то

²⁶ Князь, конечно же, уверяет, что хочет не целовать Аннунциату, а просто посмотреть на нее. Затем он выражает свою убежденность в том, что такая прекрасная женщина, как Аннунциата, буквально «не имеет права скрывать» свою красоту, что она, по сути, является общественной собственностью: «Это в законе природы <...> Полная красота дана для того в мир, чтобы всякий ее увидал... Разве великолепный храм строит архитектор в тесном переулке? Нет, он ставит его на открытой площади, чтобы человек со всех сторон мог оглянуть его и подивиться ему». Этот отрывок — по-видимому, одобренный рассказчиком и глубоко тревожащий по своим последствиям, если мы подумаем об Аннунциате как о человеческом существе, — показывает, в какой степени эстетизация Гоголем этого женского персонажа мотивирована желанием не только десексуализировать ее красоту и, таким образом, сдержать ее своей силой, но и оправданием установления контроля над ней как личностью. Это также укрепляет ощущение, что римская утопия Гоголя требует полной прозрачности, отказа от частной жизни и доступности каждого для всех [Гоголь 1937–1953, 3: 250].

безмолвный гимн божественному произведению» и «невольные слезы готовы были покатиться по лицам посетителей» (3: 422)²⁷. Увидев Аннунциату, князь и все остальные «останавливаются как вкопанные» (3: 217–218, 248), что напоминает абсолютную неподвижность и тишину, царящие в «Портрете», когда публика встречается с гениальным произведением. И снова в «Риме» Гоголь воображает, что идеальная аудитория для шедевра будет создана в одно мгновение самим шедевром, произведением искусства, обладающим силой «[запечатлеться] в сердце» (3: 217). И все же идеальная публика определяет в «Риме» итальянский народ, к которому почетным образом принадлежит князь, представлен как народ, сформированный историей. Более того, итальянцы знают, что являются частью этой истории; их «гордость во имя Рима» позволяет им узнавать в себе «потомков древних» (3: 242). В результате им не только не нужен «никакой особый вкус», чтобы понять шедевр, они также способны понимать и поддерживать единую культуру, в которой повседневная жизнь пронизана эстетическим удовольствием.

Это, безусловно, счастливое видение публики, достойной искусства, видение, которое учитывает историю так, как это не сделано в «Портрете». Однако это представление об аудитории не оставляет у русского художника или писателя больших поводов действовать в сторону развития общественного вкуса, чем это делал Гоголь в своих более ранних убеждениях. Можно предположить, что либо русский народ признает себя наследником богатой культурной традиции и, таким образом, станет подходящей публикой для искусства, либо это не произойдет. Хотя параллели между итальянцами и русскими в «Риме», казалось бы, не исключают такой возможности, русский писатель мало что может сделать, чтобы повлиять на итоговый результат. И, конечно же, такое видение не поощряет русского писателя (или любого писателя) к изданию слишком большого количества книг,

²⁷ Я цитирую редакцию 1835 года, но и в версию 1842 года этот кусок вошел неизменным. Эти отрывки в «Риме» и «Портрете» также напоминают немую сцену в конце «Ревизора».

поскольку последние могут лишь подтолкнуть его общество еще на шаг к хаосу и разделению печатной культуры.

В 1847 году Гоголь опубликовал свой последний ответ на этот хаос и разделение, сборник весьма эксцентричных эссе и писем, которые он назвал «Выбранными местами из переписки с друзьями» — вводящее в заблуждение название, поскольку «переписка» подразумевает диалогические отношения, которые в этом тексте полностью отсутствуют. Сборник быстро стал известен выраженными в нем реакционными взглядами («Учить мужика грамоте затем, чтобы доставить ему возможность читать пустые книжонки, которые издают для народа европейские человеколюбцы, есть действительно вздор»; 8: 325). Однако еще более поразителен, чем политическая подоплека, фантастический авторский голос. Тон «Выбранных мест» был точно описан как «домостроевский, автократический» и пропитанный «повсеместно манией величия», и описание которого это подтверждается почти на каждой странице такими заявлениями, как «...теперь больше всего благодарю Бога за то, что сподобил Он меня, хотя отчасти, узнать мерзости как мои собственные, так и бедных моих собратьев» (8: 321). Этот тон — не просто симптом углубляющейся психопатологии Гоголя; фактически, такая грандиозность абсолютно необходима, учитывая невозможный замысел книги, который состоит в том, чтобы вызвать — в печати, конечно, — к жизни мир вне печати, обвинить наш испорченный книгой мир за его недостатки и представить, в книге, альтернативу ему.

Оппозиция, структурирующая «Рим», здесь усиливается по мере того, как Гоголь сравнивает, например, «судорожные, большие творения» современности (отождествляемые, конечно, с Европой) с «простотой, несложностью» (8: 238) воображаемого классического русского прошлого и, как он надеется, русского будущего. На все, что неявно характеризует современность в проанализированных выше историях — новизна, изменчивость, несхожесть и неоднородность, «политические единицы» — прямо указывается в «Выбранных местах». Извращения современных времен неизменно ассоциируются с беспорядоч-

ным распространением печатных текстов (текстов, которые часто являются чуждыми, что подчеркивает присущую всей печати заразность): «опрометчивые брошюры» (8: 245), «статьи, заполняющие колонки иностранных газет» (8: 359), «журналистские дискуссии и болтовня» (8: 364), «пустые газетные дискуссии» (8: 358), «лживые иностранные газеты» (8: 358), те, кто «живет в зарубежных журналах и газетах, а не на [своей] собственной земле» (8: 308). Очевидно, что в «Выбранных местах», как и в «Риме», печатная культура изображена идущей рука об руку с политической нестабильностью («политические и иные волнения», «европейские беспорядки» и т. д.; 8: 238, 359). Воздействие печати Гоголь считает особенно плачевным, потому что тем самым отвергается легитимность «общественного мнения» и, следовательно, идея о том, что литература в любом случае есть деятельность, определяемая спросом: «общество...» идет туда, куда оно «ведомо» (8: 269).

На фоне волнений печатной культуры и «страсти читающей публики к новинкам» Гоголь представляет совершенно статичный общественный порядок, мир, в котором нет нужды в каких-либо изменениях («нет причин читать что-либо современное», ибо, например, одежды духовенства хороши именно потому, что они никогда не меняются, 8: 233, 247). В поисках «первообраза» (8: 354), плана Божьего, совершенного и неизменного порядка на земле Гоголь обращается к бюрократии самодержавного государства: чем больше изучаешь «организм управления» провинциальных правительств, тем больше поражаешься мудрости их основателя: очевидно, что «Сам Бог строил незримо руками государей» (8: 357). Таким образом, цель должна состоять в том, чтобы наиболее точно соответствовать прототипу, который уже дан, чтобы «восстановиться каждому на своем месте» (8: 354). Само движение представляется как опасное по своей сути («Зачем эта скорость сообщений? Что выиграло человечество через эти железные и всякие дороги...?», 8: 352), симптом расстройств современности, и Гоголь стремится остановить это движение: «как все можно вернуть на место» (8: 364). Эти идеалы постоянства и неподвижности находят выражение в письме «Русской помещик», где Гоголь

пишет о патриархальной фантастической стране, где все окончательно «встало на свое место». В этом мире нет никаких книг, кроме Священного Писания (Евангелия), которое всемогущему землевладельцу велено показать своим крестьянам как догмат: «Покажите им пальцем те самые буквы, которыми он написан; заставьте каждого из них перекреститься, поклониться и поцеловать ту самую книгу, в которой это написано» (8: 322).

«Народу нужно мало говорить, но метко», — велит Гоголь (8: 327). Лаконичное авторитетное слово землевладельца, подкрепленное Священным Писанием и услышанное вопреки молчанию (коллективно) преклонивших колени крестьян, конечно, противоположно «необычайному разнообразию и несопоставимости мнений и верований» современности, ее «разнообразье мыслей, воспитанья, жизни, привычек» (8: 303, 360). В «Выбранных местах...» предлагается избавиться от книг (кроме Священного Писания), и тогда исчезнут разрозненность и раздражительность. Вместо книг, которые потребляются тихо и наедине, Гоголь призывает к коллективному и обязательному эстетическому опыту. Глава, названная «Чтения русских поэтов перед публикой», предостерегает от опасностей литературного уединения, ухода в личную жизнь (среди них опасность, которую вызывает в «Риме» описанный выше эротически заряженный образ молодой женщины, читающей роман в толпе мужчин, «подслушивающих самое колебание груди, произведенное чтением», 3: 224). В «Выбранных местах...» Гоголь утверждает, что «публичное чтение у нас необходимо», оно делает нас более склонными «действовать сообща», несмотря на то что «поодиночке из нас всяк ленив» (8: 233). Он использует «Чтения...», чтобы представить литературную жизнь полностью удаленной из спорной сферы, где печатные тексты с их противоречивыми мнениями приводят только к «запутанностям, которые застенили всех друг от друга» (8: 233). Вместо этой неразберихи и разобщенности публичные чтения приведут к консенсусу, воплощающему «силу, [которая] сообщится всем и произведет чудо» (8: 234).

Цель искусства — универсальный отклик, общедоступная сила. В той мере, в какой «Выбранные места» развивают особую эсте-

тическую программу для реализации утопического видения, эта тактика соответствует той, что предложена в таких более ранних текстах, как «Арабески», «Портрет» и «Рим». Здесь Гоголь снова выступает за то, что я назвала бы ошеломляющей эстетикой возвышенного. Например, при обсуждении в «Выбранных местах» перевода «Одиссеи» Василия Жуковского Гоголь берет текст Жуковского в качестве образца как из-за его подавляющей возвышенной силы, так и из-за его изображения классического прошлого, говорящего с «младенческой ясностью» о «величавой патриархальности древнего быта» (8: 238, 243). Гоголь делает акцент на универсальном эффекте Одиссеи: каждый, как он настаивает, будет каким-то образом «поражен» («унесен», «потрясен») ее силой (8: 239). В «Выбранных местах» этот стандарт применяется и к другим произведениям. Русские поэты XVIII века Гавриила Державин и Михайло Ломоносов, например, описаны как «гигантские», «гиперболические», «сверхъестественные по своей силе», исполнены «величия» и «священного высокого значения» (8: 372–374). Слова подобны используемым в «Арабесках» («колоссальный», «великолепный»), но теперь «изумление» носит чисто духовный характер: у автора «Замирает от ужаса душа при одном только предслышании загробного величия» (8: 221).

Декларируемая цель Гоголя в «Выбранных местах...» — «разрушение сложных и мирских отношений, подобных нынешним», возврат к «простому исполнению обычаев старины» и «простой несложности общественных пружин» Античности (8: 364, 243). По сути, то, что Гоголь хочет упразднить, — это все опосредованные социальные отношения: «Все ваши сношенья с чиновниками будут самоличны», — говорит он (8: 358). Этим объясняется его отвращение к (писаным) законам, которые в «Выбранных местах...» он представляет как «деревянные», «жестокие и небратские» (8: 253), то есть как абстракции, поставленные между человеком и другими людьми, и между всеми человеческими существами и совершенной справедливостью. Таким образом, Гоголь ценит «Одиссею» как «свод законов тех времен, когда не было ни закона, ни основоположников законов, когда еще не было гражданских или письменных указов, определяющих отношения

между людьми» (8: 240). Бюрократия избегает порицания в «Выбранных местах...», потому что Гоголь предпочитает рассматривать ее как беспроблемное отражение божественного порядка, а не как сложное, коррумпированное человеческое изобретение (например, в эссе «Страхи и ужасы России» он сравнивает иерархию государственной службы с «небесным государством, во главе которого стоит Сам Христос», 8: 344). Закон, напротив, разработан специально (и, следовательно, «искусственно») как система посредничества, и как таковой он представляет все сложные, нечистые социальные отношения современности.

Печать, как и писанный закон, представляет собой посреднические отношения: книги стоят между читателями и писателями, а рядом с книгами — бесчисленное множество учреждений (технологии печати, издательства, образовательные системы, сети распространения, структуры ценообразования, практики рецензирования...). В «Выбранных местах» Гоголь пытается представить себе выход из этих опосредованных отношений, характерных и определяющих саму современность. Это то, что стоит за его неоднократными попытками установить абсолютно прямой контакт со своей аудиторией, побуждая ее, например, общаться с ним в письмах, как можно более наполненных сырым материалом. Так, в предисловии к «Мертвым душам» 1846 года он требует от читателей данных о русской жизни, убеждая их «не думать о том, как [они] пишут», отбросить все мысли о «стиле и красоте выражения» в пользу чистой информации (6: 589, 588). В «Выбранных местах...» он повторяет эту просьбу, объясняя, что он будет тем, кто «наведет порядок» в точных, обширных и прямых наблюдениях за русской жизнью, которых он желает от своего читателя (8: 311). То же стремление к непосредственному контакту мотивирует фантазию о сотворчестве, которую Гоголь выражает в «Четырех письмах к разным людям по поводу “Мертвых душ”». Здесь Гоголь пишет: «По поводу “Мертвых душ” могла бы написаться всей толпой читателей другая книга, несравненно любопытнейшая “Мертвых душ”, которая могла бы научить не только меня, но и самих читателей», если бы эти читатели так бессовестно не уклонились от своего долга общаться с ним

напрямую (8: 287). Когда Гоголь говорит о «произведении, которое только что вышло в свет под названием “Мертвые души”» (8: 291), он как бы предполагает, что настоящая книга — плод идеального, непосредственного обмена между писателем и читателем — действительно существует где-то, хотя она была (временно?) вытеснена несовершенной книгой, которая появилась в печати под его именем.

Как я буду обсуждать в заключении этого раздела, в «Выбранных местах...» Гоголь, кажется, воображает смещение литературной жизни в сферу, куда он помещает эту идеальную версию «Мертвых душ», в сферу, полностью удаленную от разнородных и идеологизированных дискурсов, претендующих на то, чтобы быть услышанными в печати. До «Выбранных мест...» ближе всего к представлению такого мира Гоголь был в «Риме» — тексте и Риме — городе, изображенном как место, где искусство имеет значение, где присутствие старого искусства вдохновляет на создание нового, в котором нет литературы, обесцененной избытком печатных материалов современности. Но Готорн, который помещает действие своего последнего романа в Рим, среди такой же исторической и эстетической полноты, не может представить себе такого места. Для него, как мы увидим в следующей главе, Рим означает излишества, которые угрожают искусству и оригинальности в его собственном времени и месте.

II

Рим Готорна: копии, избыточность и обман в «Мраморном фавне»

Последний роман Готорна, «Мраморный фавн», посвящен изобилию искусства в Европе. Тем не менее при этом в нем идут размышления о тревожном росте печатных текстов и визуальных образов, которые трансформировали культурную жизнь Америки середины века. Европейская сцена повествования (Рим) на самом деле поднимает вопрос о социальной роли американского искусства именно потому, что Рим признан эстетической вершиной цивилизации и противоположен тому, чем была Америка и чем стремилась быть: Рим был иерархическим, недемократическим, «искусственным» (и как таковой оскорблял американское поклонение природе), католическим, чувственным, роскошным [Vance 1989, 2: 81–82; см. также Harris 1966: 44]¹. Таким образом, хотя может показаться, что «Мраморный фавн» — книга, одержимая артефактами Старого Света, отражающая одновременно благоговейный и подозрительный взгляд, который многие американцы привносят в свой опыт постижения европейского искусства, эта фиксация говорит о беспокойстве Готорна по поводу

¹ Ричард Бродхед показал, как автор в «Мраморном фавне» реагирует на иерархическую реорганизацию американской культуры, происходившую в середине века (и участвует в ней): для Готорна, как и для прочих писателей, разговоры о европейских старых мастерах были способом говорить об американском литературном каноне [Brodhead 1986: 72–73].

культурных изменений дома. Готорн, по крайней мере, не менее беспощаден, чем Гоголь, в оценке эстетики итальянского города; для него, как и для Гоголя, Рим — это прежде всего произведение искусства, место, идеально подходящее для проверки способности зрителей (и, следовательно, читателей) к эстетической реакции. Но если у Гоголя «Рим» является антитезой «Европы» (которая представлена пагубно современным Парижем), то в «Мраморном фавне» Рим — это очищенная сущность не только искусства, но и самой «европейскости».

«Мраморный фавн» представляет собой рассказ о священности и авторитете высочайшего искусства, но с первых же строк в нем ставятся под сомнение собственные утверждения. Рассказчик у Готорна, столкнувшись с задачей представить классическую скульптуру, дающую название книге, оказывается скован чувством оцепенения и тщетности: «Нам следует сделать больше, чем просто сослаться на это изысканное произведение искусства; его нужно описать, каким бы неадекватным ни было стремление выразить его магическую особенность словами» (8)². Существенная невыразимость Фавна Праксителя, «магическая особенность» шедевра, служит объяснением нежеланию автора. Однако непреходящее чувство его усталости от перспективы встретить еще один шедевр, и это впечатление еще более усиливается по мере развития сюжета. Взглянем, например, на главу «Пустота картинных галерей», в которой героиня Готорна, вяло блуждая по залам «мрачнее побеленных стен тюремного коридора», противопоставит «ледяному демону усталости», преследующему музеи (341, 336). Несмотря на то что в «Мраморном фавне» отдается дань величию искусства, там же задаются вопросы о желательности или даже возможности создания нового искусства в мире, наполненном искусством старым: отсюда навязчивый акцент текста на художественном изобилии Рима и особенно на копировании произведений искусства.

² В этой главе цитаты в скобках без указания номера тома относятся к Т. 4 («The Marble Faun») в [Hawthorne 1962]. Приводятся ссылки и на другие тома этого издания.

Фактически, текст Готорна является ответом на некоторые из проблем, которые, в значительно усиленной форме, спустя семьдесят лет привели Вальтера Беньямина к написанию его знаменитого эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости». Эпиграф, взятый Беньямином из строк Поля Валери, поднимает вопрос, который является центральным для текста Готорна: Валери пишет, что «удивительный рост нашей техники... дает уверенность в том, что глубокие изменения нависают над древним актом Прекрасного. Во всех искусствах имеется физический компонент, который больше нельзя рассматривать или обходиться с ним, как раньше, и на который не могут не повлиять наши современные знания и сила» [Benjamin 1969: 217]³. Эта цитата указывает на мысль Беньямина о том, что избыток предметов искусства и их копий представляет угрозу «древнему искусству прекрасного». Эту мысль разделял и Готорн. Неизбежный и проблематичный «физический компонент» искусства, влияние «наших современных знаний и мощи» (то есть технологии) на культурный статус предметов искусства — именно эти опасения лежат в основе многих грандиозных, наполненных тревогой претензий к искусству, которые Готорн выдвигает в своем последнем романе. Но в то время, как Беньямин, примирившийся (хоть и с печалью) с воздействием того, что он называет технической воспроизводимостью, готов принять радикальные изменения в ценности искусства и его социальной роли, Готорн отчаянно пытается сохранить в неизменности «древнее искусство прекрасного» (даже если он чувствует, что все шансы против него). И когда Беньямин утверждает, что приветствует разоблачение таких «устаревших концепций», как «вечная ценность и тайна», Готорн пытается их сохранить; в то время, как Беньямин работает над историзацией и, таким образом, объясняет то, что он называет «аурой» арт-объекта, Готорн предпочитает оставить эту ауру окутанной тайной.

Тем не менее сомнения в художественной ценности, ставшие поводом для эссе Беньямина, вторгаются и в повествование Го-

³ Поль Валери цитируется по [Valery 1964].

торна, и особенно отчетливо это явлено в образе Хильды, одаренной художницы, которая сознательно избегает создания оригинального искусства в пользу копирования старых мастеров. Героиня Готорна использует свою необычайно острую чувствительность, чтобы воспроизводить шедевры со сверхъестественной точностью, но ее дар превосходит простой опыт: «Ее копии были действительно изумительными. Точность не была для них простой фразой. У Хильды была та мимолетная и неземная жизнь, этот едва уловимый аромат оригиналов». Рассказчик у Готорна неумолимо настаивает на магических способностях Хильды, которая может воспроизвести «это неопределимое ничто, это неоценимое нечто, что составляет жизнь и душу, через которую картина получает свое бессмертие» (58–60). Подобно тому как в XIX веке сторонники механических репродукций обещали «совершенные факсимиле, научно точные в каждой детали великих произведений всех великих мастеров прошлого» (по словам чикагского типографа, 1865 г.) [Marzio 1979: 206–207], копии Хильды обещают воспроизвести нечто, некую высшую ценность, которую невозможно ни описать, ни охарактеризовать. Она копирует то, что в романе постоянно упоминается («идея», «неопределимое ничто», «порхающий аромат»), конечно без четкого определения: если принять термин Беньямина, Хильда копирует ауру.

В этой главе мы рассмотрим такие утверждения как часть (последней) попытки Готорна убедиться в значимости искусства перед лицом технологических и культурных изменений, которые изменили процесс создания изображений и статус изображений и текстов в Америке середины века. Учитывая тот факт, что новое изобилие визуальных образов этой эпохи совпало с тем, что считалось переизбытком печатных текстов, логично, что сомнения в отношении картин в «Мраморном фавне» подразумевают и сомнения в отношении книг. Рассказчик у Готорна проводит явную аналогию между избыточностью предметов искусства и текстов, предполагая, что литературные произведения, равно как и визуальные образы, могут утратить ценность в результате их тиражирования: «Одна картина из десяти тысяч, возможно,

должна жить в восторженных аплодисментах человечества <...> В остальном пусть они будут сложены на чердаках, как книги более-менее сносных поэтов откладывают на полку, когда их день закончился. Неужели художник более священен, чем поэт?» (341)⁴. Так, Готорн полагает, что романы могут столкнуться с той же проблемой, что и фотографии: если ценность в какой-либо степени приравнивается к уникальности или редкости, то копии печатного текста, как и копии фотографии, возможно, настолько повсеместны, что кажутся ничего не стоящими. Это помогает объяснить, почему в «Мраморном фавне» звучат сожаления автора о распространении копий, даже если он представляет переписчика как образец артистизма⁵. Озабоченность вкусами, изысканностью, знанием и «улучшением» в этой книге раскрывает как желание Готорна защищать ценность культурного капитала, так и его сомнения в ценности самого искусства. Делая Хильду своей героиней, Готорн ставит (а иногда и уклоняется от них) актуальные для своей эпохи вопросы о подлинности и аутентичности, вкусе, художественной ценности и социальной роли художника.

Во времена Готорна, как и во времена Беньямина, благодаря новым технологиям воспроизведения огромное количество визуальных материалов стало более доступным, чем когда-либо прежде. Большая часть поколения Готорна выросла в культуре, поразительно бедной изобразительным искусством, когда, по выражению одного историка, подавляющее большинство амери-

⁴ Ср. желание Готорна, чтобы работы Фра Анджелико тоже «были сложены на чердаке забвения, где хранится много вещей столь же хороших или даже лучших, чем они...» [Hawthorne 1961, 14: 323–324].

⁵ По словам одного критика, Готорн был склонен защищать работы переписчиков, «поскольку он считал, что копии, сделанные в правильном духе и с хорошими техническими навыками, способны помочь зрителям узнать выцветшие, закопченные или поврежденные шедевры. То, что копиисту не хватало оригинальности, могло быть вознаграждено интуитивным проникновением и сочувственным воссозданием. Однако этот критик не цитирует никаких источников, подтверждающих, что таково было мнение Готорна о копиистах в целом [Gollin 1991: 25–30, 37].

канцев жило в условиях эстетической «сенсорной депривации»⁶. С появлением дагерротипов, визитных карточек, хромофотографий и фотографий, наряду с взрывным увеличением печатных текстов, американцы испытали беспрецедентный поток механически воспроизведенных изображений⁷. Именно эта трансформация американской визуальной и печатной культуры лежит в основе настойчивых претензий Готорна к художественной избыточности Рима в «Мраморном фавне».

Еще в 1832 году «Graham's American Monthly Magazine» радостно объявил, что «дешевизна литографических гравюр [делает] их доступными для всех классов общества» [Marzio 1979: 206–207]. Не остались незамеченными политические последствия распространения изображений: как заметил Оливер Уэнделл Холмс в 1863 году, с появлением дагерротипов даже «последние бедняки могли позволить себе владеть картинами»⁸. Такие технологии, как хромофотография и дагерротипия, прославлялись и осуждались за то, что один современник описал как «[использование] последних научных открытий в применении механических сил к графическим иллюстрациям, [чтобы] удешевить их стоимость без какого-либо ухудшения художественных качеств», «тем самым сделав доступным» для народа сущностный дух того, что до сих пор считалось закрытым за семью печатями из-за чрезмерной дороговизны» [Marzio 1979: 206]. В 1869 году репортер повторил общее мнение поколения, заявив, что «трудно сказать», чем

⁶ То, что Харрис называет «сенсорной депривацией», наиболее очевидно соотносится с крайне ограниченным взаимодействием американцев с искусством, которое являлось бы оригинальным, монументальным и явно высоким. Однако верно и то, что неоригинальные произведения искусства (гравюры) также встречались гораздо реже в первые десятилетия века, чем непосредственно в довоенный период [Harris 1966: 127, 47].

⁷ В этой связи важно отметить, что «фотография не открыла эру репродукции»; скорее, фотографические технологии продвинули и усложнили культурный процесс, который начался столетия назад с техники гравировки [Fuze 2004: 51].

⁸ «Такой портрет, какой Изабель не смогла бы написать для маршала Франции... [можно] купить за два медяка — дюжина шедевров за четверть доллара!» [Holmes 1863].

литографические гравюры «отличаются от оригинальных картин» [Orvell 1989: 37]. Но хотя дагерротипы были достаточно настояраживающими в своей способности воспроизводить реальность (как уже обсуждалось выше в контексте «Дома о семи фронтонах»), по крайней мере, они были единичными объектами. Именно технологии, обеспечивающие безграничную воспроизводимость (бумажные фотографии и литографии), окончательно изменили отношение населения к визуальным изображениям: по выражению одного историка, «никогда прежде так много графических материалов не было доступно такому количеству людей» [Henisch 1993: 434, 440, 436]. В то время как демократически настроенные американцы, такие как Уолт Уитмен и Фредерик Дуглас, защищали механически воспроизводимые изображения как средство распространения и просвещения, среди элит к середине века выросло недоверие к любым репродукциям, что видно по такому комментарию Уолтера Ченнинга: «Копия — это неудача. Кто может скопировать разум? Никто» [Channing 1856: 341–342]. Замечание Ченнинга указывает на сильную озабоченность модернизма оригинальностью и его «стигматизацию копии», демонстрируя, что копия уже «[теряла] свою общественную и педагогическую функцию, в то время как ее умелое создание было... автоматизировано как простое воспроизведение» [Fyfe 2004: 53].

Сам Готорн был причастен к воспроизведению и распространению визуальных образов. В 1836 году он работал в издательско-гравировальной фирме (The Bewick Company) в качестве автора текстов и подписей к гравюрам, которые фирма выполняла для художников. Этот опыт «привлек его внимание к тому, как художники и издатели подпитывали американскую жажду изображений» [Gollin 1991: 22–23]. Семья Софии Пибоди, с которой Готорн обручился в 1839 году, обладала степенью художественной искушенности, необычной для довоенной Новой Англии; через семью Пибоди Готорн постепенно приобщился к широкому спектру произведений искусства, как оригинальных, так и различных копий (сделанных вручную и гравированных). Сама София была опытным копиистом, а также создателем оригинальных произведений, и в их доме молодые Готорны выставляли ее

оригинальные картины вместе с «репродукциями некоторых прославленных шедевров». И репутация Софии как копииста, и прозвище, данное ей Готорном (Голубка), укрепляют связь между ней и героиней «Мраморного фавна», поскольку Хильда — копиист, живущий в голубятне [Gollin 1991: 66]. Готорн также узнал о дагерротипе почти сразу после его изобретения⁹. В некотором смысле опыт Готорна отражает опыт самой Америки с 1830-х по 1860-е годы: проведя свои ранние годы в среде, которая была довольно далека от искусства, позже Готорн получил доступ к гораздо более богатой визуальной культуре, особенно в то время, что он провел в Европе.

В 1853 году, будучи назначенным консулом США в Ливерпуле, Готорн перевез свою семью в Англию, где они жили до 1858 года. В том же году они путешествовали через Францию в Италию, где жили сначала в Риме, а затем недалеко от Флоренции, прежде чем вернуться в Англию в 1859 году и, наконец, в Америку в 1860 году. В этот период Готорн написал не только «Мраморного фавна», но и то, что позже было опубликовано как «Французские и итальянские записные книжки» — объемные собрания наблюдений за жизнью и искусством Старого Света, из которых почти дословно взяты многие части «Мраморного фавна». В «Записных книжках» усталость Готорна от искусства очевидна: как и многие американские путешественники, он, кажется, испытал своего рода подавленность от визуального изобилия, которое европейские горожане воспринимали как нечто само собой разумеющееся (возможно, потому, что обычные европей-

⁹ В 1839 году он написал Софии часто цитируемое письмо, которое отражает веру в дагерротипию, типичную для первоначальной реакции большинства американцев на эту технологию. Готорн жаждет «чего-то в интеллектуальном мире, аналогичного дагерротипу (так он называется?), в видимом нечто, что должно рисовать наши самые глубокие, тончайшие и тонкие мысли и чувства так же детально и точно, как вышеупомянутый инструмент рисует различные аспекты природы» [Hawthorne 1961: 15: 384]. Здесь Готорн просто соглашается с утверждением Холмса о том, что дагерротип «не лжет» [Holmes 1863: 9]. Но, судя по «Дому о семи фронтонах», позже он стал гораздо более настороженно относиться к подобным технологиям.

цы были менее склонны называть «искусством» многие из объектов, привлекавших американских паломников в Европу: древние руины, религиозную живопись в христианском контексте и т. д.) [Harris 1966: 127, 47]¹⁰.

Сотни американских художников и тысячи туристов пересекали Атлантику в 1840-х и 1850-х годах, и их воспоминания отражают удивление, а иногда и тревогу по поводу подавляющей силы шедевров, знакомых им по гипсовым слепкам и гравюрам. Эти реакции наводят на мысль, что влияние оригинальных произведений искусства, встреченных в Европе, могло усилить тревогу американцев по поводу художественных репродукций у себя дома, тем самым вновь провоцируя пренебрежительное отношение к копиям. Преподобный Орвилл Дьюи, например, был озадачен собственной реакцией на мраморные скульптуры, хорошо известные ему по гипсовым слепкам. «Застывший и взволнованный» видом Аполлона Бельведерского, он с беспокойством спрашивает, «почему слепок не дает общего, главного выражения, присущего оригиналу» [Harris 1966: 129]. Как писал в 1845 году один житель Нью-Йорка, американцы «ничего не знают о том, как может воздействовать кисть. Мы и мечтать не можем о новых чувствах при виде шедевра» [Gillespie 1845: 82]. Как и пренебрежительное отношение Ченнинга к попыткам «копировать разум», замечания этих путешественников, по-видимому, прокладывают путь модернистской эстетике, сосредоточенной на «авторитете оригинального художника», авторите-

¹⁰ В то время как европейские современники Готорна были свидетелями тех же технологических инноваций в создании изображений, что и американцы, они, казалось, были менее склонны паниковать при мысли о быстром росте и распространении этих изображений. Раскин, например, которого читал Готорн, не беспокоился о «перенасыщении» изображениями, и это предполагает, что проблема была скорее связана с американским восприятием, нежели с универсальной реальностью. Таким образом, до некоторой степени реакция Готорна на европейское искусство была почти сознательно провинциальной (в отличие от Твена в «Простаках за границей», где он настаивает, что предпочитает гравированные копии оригинальным картинам, которые видит в Европе).

те, который «виден в качестве среды и живописного жеста» [Fyfe 2004: 54]¹¹.

Одним из признаков усталости Готорна от искусства является тот факт, что и в «Мраморном фавне», и во «Французских и итальянских записных книжках», похоже, больше внимания уделено количественной оценке произведений искусства, чем самим произведениям. В этом Готорн был не одинок: по рассказам американских путешественников видно, что многие из них были поражены не только качеством представленных им произведений искусства, но и их огромным количеством — тем, что один бостонец в 1853 году назвал «слишком большим изобилием внешних инструментов и способностей, «которые не могли [не оставить] внутреннюю способность... парализованной» [Hillard 1853: 256–257]. Подобные утверждения в изобилии встречаются в воспоминаниях американцев о европейских путешествиях.

Снова и снова в «Записных книжках» изумление Готорна «поразительным размахом» галерей, «[простирающихся] бесконечно» перед ним, приводит к «чувству уныния и отчаяния» (14: 15, 24). Масштаб Палаццо Боргезе, например, вызывает уныние: «Что касается картин, я не собираюсь много о них говорить. Коллекция — одна из самых знаменитых в мире и насчитывает от восьми до девяти сотен картин... [Как] возможно отдать свою душу или какую-то значительную ее часть одной картине, увиденной впервые среди тысячи других!..» (14: 110–111, 124). В галерее Скъяра он испытывает облегчение, поскольку там «(слава богу) всего четыре зала с картинами». Чем больше шедевров, тем

¹¹ Формулировка Ченнинга олицетворяет тот акцент, который в его эпоху делался на идеальности произведений искусства, тогда как модернизм позже будет подчеркивать способ, которым материальность произведения искусства служила воплощению авторитета и личности художника (как в «преднамеренном театральном мазке кисти Рубенса», «личные характеристики оригинальных произведений искусства, их мазки кисти и следы долота» (слова Уильяма М. Айвинса, куратора XX века, чьи влиятельные труды продвигали модернистский взгляд на вещи). Айвинс цитирует Файф [Fyfe 2004: 54–55]. Как бы то ни было, оба эти акцента — на чистоте идеала и на незаменимой подлинности материала — зависят от веры в оригинальность и подлинность, которая выступает против ценности репродукций.

больше дискомфорт. Готорн описывает себя «уставшим от восхитительных вещей», «совершенно несчастным»; «чем больше достойных вещей, тем больше я вынужден отвергать. Я не знаю большего страдания; видеть зрелища после такого насыщения — то же самое для разума, что было бы для тела, если бы есть лакомства через силу после того, как аппетит утолен» (14: 49).

Это та меланхолия, которая звучит у Готорна в «Мраморном фавне». В чем, задается он вопросом, может быть ценность искусства и функция художника в мире, где и изображения, и тексты распространились в беспрецедентной степени? Обязательно ли приумножение произведений искусства, визуальных или текстовых, означает деградацию? Как определить разницу в стоимости оригинала и искусной копии? Что произойдет с художественными стандартами, когда изображения станут достаточно дешевыми и доступными для всех социальных слоев? И наконец, что, пожалуй, наиболее важно, зачем вообще создавать новое искусство? Во «Французских и итальянских записных книжках», например, Готорн допускает, что современный английский скульптор Джон Гибсон, возможно, «создавал произведения, не уступающие античным», но он тем не менее задается вопросом, «нужен ли миру Гибсон или ему было бы лучше без него» (14: 209).

Тем не менее Готорн никогда не переставал странствовать по Европе в поисках того, что он называл «улучшением» (22: 345), и никогда открыто не отказывался (как, например, Марк Твен) от веры в возвышенность высокого искусства или его воспитательную ценность. В самом деле, одна из самых насущных проблем Готорна в «Записных книжках» заключается в следующем: возможны ли дискриминация и создание канонов в мире, насыщенном изображениями, скульптурами и текстами; и как можно судить, сталкиваясь со столь необъятным количеством произведений искусства? В этом смысле даже некоторые из самых мрачных заявлений Готорна (например, «угнетает душу необходимость переходить от картины к картине, оставляя порцию своей искренней симпатии на каждой из них, так что впадаешь в какое-то полутупелое отчаяние» (14: 115)) можно рассматривать не как отказ от искусства, а как попытку достичь культур-

ного уровня критика, отделяющего зерна от плевел. В «Записных книжках» постоянно исследуются способности автора к различению. «У меня не было такого хорошего дня (среди искусства) с тех пор, как мы приехали в Рим», — однажды с надеждой замечает он. «Я думаю, что когда-нибудь смогу немного познакомиться с картинами», — решает он позже, впрочем, чтобы сразу признать: «Однако я не всегда могу удерживать достигнутые мной высоты; и после того, как однажды полюбовался и был тронут картиной, уже на следующий день смотрю на нее так, как если бы это была вывеска таверны» (14: 125, 308, 306–307). Несмотря на проблески надежды, Готорн постоянно беспокоится о своей неспособности адекватно реагировать, и это беспокойство обычно еще больше его угнетает («Было тоскливо думать о том, что не получается полностью насладиться этой коллекцией», 22: 343).

Так он колеблется между искренней скукой и натянутым «пониманием». Если в «Записных книжках» он часто сосредотачивается на этих проблемах различения, в «Мраморном фавне» сомнения относительно способности зрителей ценить и судить об искусстве постоянно приводят к гораздо более радикальным вопросам о ценности самого искусства. Когда рассказчик у Готорна заявляет, что «Мадонну» Чимабуэ следует забелить (303), или когда он ссылается на «тщательно продуманные мелочи искусства» (145), кажется, что у него опускаются руки перед лицом изобилия, угрожающего тем, что все покажется незначительным; это то, что он называет «обманом» (22: 343)¹². Готорн не может полностью принять эмерсоновский догмат, согласно которому американцы могут и должны освободиться от европейского прошлого и начать все сначала, но он также не может полностью поверить в то, что все эти «тщательно продуманные мелочи искусства» действительно могут стоить так дорого, по крайней мере, так дорого, как все утверждают. Вера в искусство, лежащая в основе большей части ранних работ Готорна (вера, наиболее ярко выраженная в эстетической и семиотической

¹² Это слово Готорн использует в своих записных книжках для описания Английской художественной выставки 1857 года.

трансформации позорного знака Эстер Прин), пошатнулась в «Мраморном фавне».

Рим в «Мраморном фавне» — это мир-музей, город, населенный не живыми итальянцами, а бессмертными шедеврами и художниками-эмигрантами, которые приехали на них посмотреть. В центре повествования история четырех друзей, которые образуют две противоположные пары: Хильда и Кеньон, американцы, чья любовь друг к другу служит образцом внеисторического семейного счастья, достижимого только свободными жителями Нового Света; и Мириам и Донателло, обреченные европейцы, которых объединяют в итоге узы не любви и невинности, а истории и вины. Название романа относится как к классической скульптуре («Фавн» Праксителя), так и к единственному итальянскому персонажу, Донателло, полудикому невинному, который морально пробуждается и эмоционально уничтожается, когда любовь к Мириам приводит его к убийству ее таинственного преследователя. Мы ничего не узнаем о том, на какие средства живут трое из четырех главных героев (Донателло — граф с унаследованным именем), на досуге путешествующих по Европе; по большей части текст скрывает экономические реалии. Но Готорн, очевидно, осознает давление, которое рынок оказывает на создание искусства, о чем я расскажу ниже.

Все персонажи, кроме Донателло, — прекрасные художники; Хильда, как отмечалось выше, копиист (старых мастеров), обладающий, казалось бы, мистической силой художественного воспроизведения. Большая часть диалогов романа касается живописи и скульптуры, и действие почти каждой сцены происходит если не в мастерской художника, то в одной из галерей Рима или у архитектурных памятников. Выражения глубокой усталости от шедевров, музеев и самой истории часто повторяются, как в упомянутом выше утверждении, где рассказчик говорит, что фрески раннего Возрождения теперь «так ужасно засвечены... [что] следующий лучший художник из всех Чимабуэ, или Джотто, или Гирландайо, или Пинтуриккьо будет тот, кто благоговеино покроет их белилами!» (303). Эти слова говорят об утомлении, но, как я уже отмечала выше, они не бросают вызов эстетическо-

му авторитету, воплощенному в Риме (обратите внимание, что фрески следует побелить *благословенно*). Во времена Готорна этот авторитет был абсолютным, а возвышенность классического искусства веками не оспаривалась [Haskell 1981: 91]. Несогласие практически отсутствовало — даже Эмерсон не видел смысла сопротивляться. Глядя на шедевры галерей Ватикана, мудрец из Конкорда должен был признать: «Напрасно отказываться восхищаться. Ты должен, вопреки самому себе» [Vance 1989: 1: 183]. И Генри Джеймс, и Герман Мелвилл, кажется, чувствовали, по крайней мере временами, что единственной подходящей реакцией на античное искусство будет почтительная пассивность и молчание. Джеймс называл греческие скульптуры настолько «невыразимо простыми, благородными и красноречивыми», что зритель мало что мог сделать или сказать, за исключением того, что они «действуют на нервы и подтверждают ваше уважение к полноте, чистоте и совершенству» [Vance 1989, 1: 366].

Мелвилл тоже был ошеломлен совершенством классического прошлого. Он писал, что «само присутствие» Аполлона Бельведерского внушает страх. «Мало кто говорит или даже шепчет, когда входит в зал, где он стоит. Это не просто произведение искусства, на которое можно смотреть; в нем присутствует своего рода божественность, которая возвышает смотрящего над вещами грубыми по своей природе и делает обычную критику невозможной» [Melville 1987: 402]. Как можно было говорить об этих произведениях искусства, настолько возвышенных, что они сопротивлялись всякому дискурсу?

Точно так же, как можно было написать о городе, настолько пропитанном историей, что, по словам рассказчика в «Мраморном фавне», «настоящий момент утишен или вытеснен, а наши личные дела и интересы и вполнину не так реальны» (6)? Рим в «Мраморном фавне» — это «великий, неизменный факт прошлого», физическое напоминание об истории, столь настойчивое, что постоянно угрожает стереть настоящий момент из сознания: «Самые призраки той массивной и величественной эпохи имеют такую большую плотность, что нынешние люди кажутся незначимыми» (150, 160). Неустанно подчеркивается гнетущая мате-

риальность города. «Чувство, которое чаще всего переживается в Риме, — утверждает рассказчик, — это смутное ощущение тяжеловесных воспоминаний; ощущение такой тяжести и плотности в прошлой жизни <...> [что] все, чем мы занимаемся и о чем мечтаем сейчас, выглядит мимолетным и призрачным» (6). Изобилие искусства и истории, которое угнетает Готорна в Риме, напоминает «наводнение», захлестнувшее Гоголя в Париже: но если Гоголь видел в итальянской столице колоссальное целое, обещающее противоядие от фрагментации и излишеств современности, Готорн усматривает среди вездесущих произведений искусства Рима, в нагромождении его руин образ печатного и визуального изобилия своей эпохи. Таким образом, когда Готорн пишет, что в Риме «настоящий момент подавлен или вытеснен, а наши личные дела и интересы и вполнину не так реальны» (6), он звучит так же странно, как Гоголь, жалующийся на то, что печатные слова вытесняют реальную жизнь в Париже. Очевидно, Готорн опасался, что обстановка, столь напоминающая «тяжелые воспоминания» истории, скорее уменьшит, чем увеличит интерес самих персонажей. Хильда права, опасаясь, что «Рим — простой Рим — вытеснит все остальное из [моего] сердца» (111).

Рим для Готорна — это просто Рим, потому что, несмотря на его подавляющее физическое присутствие, Рим «Мраморного фавна» не имеет никакого поддающегося расшифровке значения. Точно так же, как Гоголь представляет парижскую печатную культуру как лишённую значения, Готорн пытается очистить физическую историю Рима от всякого смысла, называя руины города «неподдающимися пониманию», «грудой мусора», «просто обломками» (101, 110, 111). Рассказчик и персонажи неоднократно описывают город как мертвое тело («как мертвый труп гиганта, разлагающегося веками», 110) и как нечитаемый манускрипт, «страницу истории, наполненную памятными событиями, так что одно стирает другое; как будто Время перечеркнуло и снова перечеркнуло свои записи, пока они не стали неразборчивыми» (101). Таким образом, «Мраморный фавн» противопоставит европейской культуре и истории только для того, чтобы поставить под сомнение как их определяющую силу, так и их ценность,

в результате чего антиисторизм повествования становится еще более поразительным, поскольку достигается, несмотря на историческую и культурную полноту его окружения¹³. В одном эпизоде главные герои, поспорившие о значимости или незначительности римской истории, отворачиваются от Колизея и уходят прочь, распевая «Аве, Колумбия!» (163)¹⁴.

Из таких отрывков порой складывается впечатление, будто Готорн снова пытается поверить в то, что культурный дефицит Америки может и действительно должен быть признан ее величайшим преимуществом. Мириам звучит как потенциальный трансценденталист, когда она жаждет «более свежего и лучшего мира», такого, который «сбросил бы с себя этот огромный груз воспоминаний, который веками считалось благочестием возложить себе на спину!» (119). В конце «Мраморного фавна» два американца воплощают в жизнь мечту Мириам о «более свежем и лучшем мире», убегая от бессмысленной истории, представленной Римом. В заключение Готорн отправляет Хильду и Кеньона в Новый Свет и к вечному домашнему блаженству, в то время как Мириам и Донателло, захваченные силами истории и рода Старого Света, остаются наедине со всеми ограничениями, в западне самой истории. Готорн выстраивает вокруг Мириам то, что

¹³ Рим описан в тексте как мир, «насыщенный физической субстанцией и пропитанный историей», но мир, в котором история и субстанция «не обеспечивают прочного основания, не дают никакого авторитета, не дают ясности взгляда» [Carton 1985: 252]. Готорн был не единственным, кто шел по этому пути. Ко второй половине XIX века американские туристы начали представлять Форум и, в более широком смысле, сам Рим не как «красноречивую страницу» (как они имели обыкновение это делать в предыдущие десятилетия), а скорее как «мусорную кучу, <...> пустой символ незначительности и несущественности самой истории» [Vance 1989: 1: 30]. Подробнее см. [Vance 1989; Carton 1985; Jehlen 1986].

¹⁴ Их песня описывается как «отчаянный триумфальный марш настоящего над прошлым, марш, который заменяет воображаемое желание прежней Американской республики присоединиться к древней процессии. Они попирают ногами свидетельства трагической истории, бросают вызов Времени, представители Колумбии, Новой Республики и Империи в будущем» [Vance 1989: 1: 67].

один критик назвал «абсурдно продуманной семейной структурой»: она по очереди «дочь и наследница великого еврейского банкира», «немецкая принцесса», «отпрыск южноамериканца», владельца плантации <...> [с] одной каплей африканской крови, горящей в ее жилах» (22–23). Каждая из этих историй подразумевает свой собственный набор неизбежных ограничений, конечным результатом которых является «избыток социального происхождения, [который] опутывает Мириам сетью истории» [Jehlen 1986: 172–173]. Но Хильда, как американка и как сирота, может полностью присоединиться к Идеалу без каких-либо ограничений, налагаемых на тех, кто живет историей.

Готорн, одновременно благоговей перед европейскими культурными артефактами и сознательно отрицая значимое отношение этих артефактов к определенному прошлому, соответствует американской склонности поклоняться «вечным» шедеврам Рима, представляя сам город как мусорную кучу, а его историю — как бесполезное бремя. И хотя Готорн чаще рассматривается как выразитель американского исторического сознания по контрасту с антиисторическим трансцендентализмом Эмерсона, как уже было ранее отмечено, он даже в самых исторических произведениях — «Доме о семи фронтонах», «Алой букве», рассказах о пуританах Новой Англии — полагается именно на скудость своего исторического окружения. Чтобы творить, Готорну «нужно было чувствовать, что, хотя рассказ может быть пропитан историей, за ним стоит не так много истории». Часто его рассказы, кажется, ослабляют и без того скудную культурную ткань американской колониальной истории, «намеренно [сдвигая] тонкие занавеси [чтобы] подчеркнуть человеческую драму» [Martin 1974: 145, 148].

Рим, конечно, вовсе не хрупок. В «Мраморном фавне», когда Готорн противопоставляет тяжеловесной материальности города, его неизбежной «массе и плотности», всей «массивности» чисто исторического и чисто материального, — его ответ состоит в предположении, что бессмысленно стойкие артефакты угрожают затмить нечто по-настоящему важное. Поскольку только идеал («духовная жизнь») заслуживает бессмертия, то

«эта ужасная вещь, эта бесконечная прочность, почти неразрушимость, мраморного бюста!» (118) Хильда соглашается: «Мне не нравится думать, что этот тусклый камень просто по причине своей массивности прослужит бесконечно дольше, чем любая картина, несмотря на ту духовную жизнь, которая должна бы дать ему бессмертие» (150). Столкнувшись со скоплением человеческих творений, рассказчик желает акта очищающего разрушения. Не только, по-видимому, следует побелить старые фрески, но и фактически «сделать все города способными очиститься огнем» (301). В другом месте Готорн выражает пожелание, чтобы мраморы Элджина были «сожжены до состояния извести» (303). Эти слова рассказчика в «Мраморном фавне» перекликаются с яростным взрывом Холгрейва в «Доме о семи фронтонах»: «Дом [Пинчена] должен быть очищен огнем» (2: 184). Если в «Доме о семи фронтонах» Хоторн старался дистанцироваться от этих сантиментов, приписывая их глупому и лицемерному молодому человеку (который переезжает в уютный старый каменный дом), то в «Мраморном фавне» эстетические и исторические излишества Рима, похоже, заставили Готорна более серьезно отнестись к этой позиции.

Огромное количество предметов римского искусства выступает аргументом против создания искусства в еще большем количестве — искусства, которое, как и наследие истории в целом, не более чем обременяет потомство. Готорн пишет, что повсюду в Риме «мы видим картины маслом, наброски мелками, гравюры, литографии», все «притворяющееся» шедеврами прошлого (65), тем самым предполагая, что работа переписчиков усугубляет проблемы избытка и девальвации в мире, «уже достаточно богатом оригинальными созданиями» (57). Более того, во времена Готорна отказ от произведений искусства, которые повсеместно копировались и избыточно почитались, становился способом продемонстрировать свой культурный капитал. Такая позиция знаменует собой поворот во взглядах от предшествующего столетия, когда в целом считалось, что копии занимают законное место в том, что можно было бы назвать Великой Цепью Бытия репрезентации; кроме того, согласно этому более

раннему пониманию, изготовление и распространение копий повысило бы статус оригиналов, на основе которых они были смоделированы. Но к 1853 году американский литератор Г. С. Хиллард, наряду со многими другими, предполагал обратную связь между «общностью» и ценностью в сравнении (известного и бесконечно воспроизводимого) Аполлона Бельведерского с (относительно малоизвестным) Тесеем Фидия: «Последний — произведение великого гения, но девять читателей из десяти предпочтут первое». Позиция Хилларда, как и позиция Готорна, а затем и Бенямина, кажется, заключается в призывании опровергнуть уверенное заявление Исаяи Веджвуда 1779 года: «Не может быть и [нет] более надежного способа передать изысканное Произведение, принадлежащее Личности, без уменьшения ценности Оригинала: чем больше будет копий любых произведений, например Венеры Медичи, тем более знаменитым будет оригинал» [Haskell 1981: 122].

В анализе Бенямина копии, сделанные вручную, не представляют той опасности, как изображения, воспроизведенные механическим способом¹⁵. Хотя Бенямин говорит в целом о «механическом воспроизведении», его замечания наиболее актуальны для фотографий, потому что фотографии удаляют с изображений все следы работы по воспроизведению (как, например, линии гравера и точечный рисунок), помогают создать «иллюзию коммуникации без посредничества»¹⁶. Он утверждает, что оригинал, когда «сталкивается с его ручным воспроизведением, которое обычно считалось подделкой, ...сохраняет всю свою весомость; не так обстоит дело с техническим воспроизведением». Как

¹⁵ Идеи Бенямина отражают процесс возрастания важности оппозиции между единичным и массовым объектом для проведения различия между высокой и низкой культурой. См. [Sontag 1990: 297].

¹⁶ [Fyfe 2004: 48; 52]. В отличие от Бенямина, Файф сосредоточен на различии между разными видами механического воспроизведения (фотография / гравировка): он отмечает, что до фотографии существовала культура копирования, в которой отношения между оригиналом и репродукцией были более зримыми, и, следовательно, труд копииста (или гравера) было сложнее игнорировать.

следует из этого утверждения, Беньямин менее озабочен механизацией, нежели весомостью изображений. Но в «Мраморном фавне» даже копии, сделанные вручную, способны изменить статус оригиналов, и эти сделанные вручную копии ясно показывают недостатки механического воспроизведения [Benjamin 1969: 220]. Готорн утверждает, что некоторые художники проводят всю жизнь, «рисуюя, возможно, одну-единственную работу иллюстратора-художника, повторяя ее снова и снова». «Умножая копии одной картины и создавая репродукции тысячами», такие переписчики, наконец, «превращают себя в машины-Гвидо или машины-Рафаэля» (58–59).

Хотя Готорн видит угрозу во всех копиях, которую Беньямин приписывает только механическим репродукциям, опасность, которую два автора идентифицируют (или воображают) одинакова: потеря подлинности оригинала перед лицом бесконечного его репродуцирования. По словам Беньямина, «наличие оригинала является предпосылкой концепции подлинности», и репродукция лишает оригинал его значения, «[заменяя] множеством копий уникальное сущее». Конечно, утверждение, что такой акт «подстановки» (и почему бы не назвать его «добавлением»?) непременно ведет к умалению оригинала, не более обоснованно, чем утверждение Веджвуда о том, что «ценность оригинала» может только увеличиваться за счет увеличения количества копий. Позиция Беньямина, как и позиция Готорна, зависит от способа мышления (и беспокойства) о подлинности, которая, в свою очередь, зависит от возможности тиражирования в огромных масштабах.

Беньямин видит главную опасность механического воспроизведения в его сверхчеловеческой точности, его способности «выявить те аспекты оригинала, которые недоступны невооруженному глазу»; именно эту способность Готорн приписывает своей героине-копиисту. Фактически, язык, используемый для описания Хильды, признает, что она, при всем своем таланте, всего лишь экстраординарная копировальная машина — «эффективный механизм», который идеально подходит для воспроизведения шедевров (59). Снова и снова рассказчик обращает

внимание на механическое качество опыта Хильды: «После тщательного изучения ее работ самые искусные художники заявили, что она пришла к своим результатам, следуя точно таким же процессам, через который прошел оригинальный художник, шаг за шагом» (59). Но чем больше текст подчеркивает техническое мастерство Хильды, тем больше он настаивает на том, что ее копии выходят за рамки простого опыта («точность не была для них главной», 58). В то время как работы обычных копиистов могут быть «удивительно обманчивыми для неискушенного взгляда», Хильда уловила «неизмеримое очарование, заключающее в себе последнюю, неопценимую ценность». Благодаря ее магической способности воспроизводить «это неопределимое ничто, это неопценимое нечто, составляющее жизнь и душу, благодаря которым картина обретает бессмертие», ее копии обладают «этой мимолетной и неземной жизнью — этим порхающим ароматом оригиналов» (58–60). «Хильда не была механизмом, — говорит рассказчик, — она творила с благоговением» (60). Одновременно выдвигая и опровергая утверждение, что Хильда не имеет ничего общего с автоматами-копиистами, которые, «работая, <...> [стремятся] воспроизвести только поверхностное» (59–60), Готорн обнаруживает свою решимость мистифицировать физический процесс (воспроизведение изображений), который в его время считался слишком простым. Фактически, классические скульптуры, играющие такую большую роль как в «Мраморном фавне», так и в самой концепции искусства XIX века, были среди первых объектов, точно и широко воспроизведенных; к началу XIX века новые технологии позволили превратить воспроизведение скульптур в чисто механическую задачу¹⁷.

Безусловно, триумф Хильды, *idealist extraordinaire*, говорит о согласии Готорна с тем культурным порядком, который поме-

¹⁷ Как и следовало ожидать, вместе с этой механизацией произошло падение престижа копий и копировальных работ среди скульпторов: в то время как ведущие скульпторы восемнадцатого века часто делали копии, студенты 1855 года Французской академии в Риме, например, неохотно прибегали к такой работе [Haskell 1981: 123].

щает ценность искусства в сообщаемую им Идею¹⁸. Настаивая на том, что ценность искусства не может содержаться в его материальном присутствии, «Мраморный фавн» отмечает, что новая технология грозит поставить под сомнение право любого произведения искусства претендовать на уникальность. Для Готорна, даже если материальность арт-объекта нельзя отрицать (что подтверждают все рассуждения о мраморных статуях), эту материальность необходимо преодолеть. На протяжении всего «Мраморного фавна» статус произведения искусства как физического объекта признается и даже подчеркивается, но как важность, так и достоинства этой материальности нервно отрицаются. Например, в начальном эпизоде романа одновременно обращается внимание на «идеальную жизнь» античных скульптур, которой присущи их «неизменное величие и красота», и на физическую среду — «мрамор, который их воплощает» (5).

Кеньон осуждает собственную неспособность придать своей статуе Клеопатры духовный смысл, называя ее «всего лишь комком бессмысленного камня, в котором мне не удалось понастоящему воплотить духовную часть своей идеи» (378). Созерцающая фавна Праксителя, Хильда сетует: «Я слишком долго смотрела на него; и теперь вместо красивой статуи, бессмертно молодой, я вижу только изъеденный временем и выцветший камень. Статуи подвержены таким изменениям» (17). «Мраморная поверхность Фавна Праксителя» маскирует «немую загадку» произведения, его «идею» (10), а задача зрителя — проникнуть под корку материальности статуи, чтобы распознать ее духовную сущность. Но ее облагораживающая идея пугающе неуловима, она всегда скрывается или даже противоречит физическим ха-

¹⁸ Как отмечалось выше, упор на идеальность искусства был стандартом для американцев во времена Готорна: как выразилась в 1849 году Элизабет Пибоди, невестка Готорна и серьезный трансцендентальный мыслитель, «выраженное чувство гораздо более велико и важно, чем средство, с помощью которого оно выражено». По словам Пибоди, это физическое «средство» неизбежно должно оставаться «неопределенным и расплывчатым воплощением» [Peabody 1957: 9]; цит. по: [Harris 1966: 173]; см. также [Buell 1986: 71–72].

рактеристикам объекта. Когда Кеньон созерцает шедевры в неподходящем расположении духа, он задается вопросом, «является ли резной мрамор чем-то еще, кроме как известняком, и обладает ли сам Аполлон Бельведерский каким-либо достоинством, превышающим его физическую красоту» (391). Сущность всегда находится в опасности ускользнуть или затаиться за нашим чисто чувственным переживанием произведения искусства: «Идея огрубляется, когда мы воплощаем ее, и отвердевает в наших руках» (10). Материальное присутствие арт-объекта является каналом (в лучшем случае) или барьером (в худшем случае), чем-то стоящим между нами и идеей произведения и служащим либо для облегчения, либо для затруднения нашего понимания. Мы смотрим на новые статуи, и «чистое, прекрасное сияние нового мрамора» грозит «[ослепить] нас, и мы готовы дать им более высокую похвалу, чем они [заслуживают]» (117). Рассказчик, кажется, разрывается между восхищением кажущейся «чистой» мрамора, «белого, нетленного вещества», он надеется на его «неподкупную верность» (135), и осознанием того, что на самом деле ничто физическое не является неподкупным. Поскольку мрамор ближе всего к обеспечению «бессмертия всему, что из него сделано», те, кто работает в этой среде, несут «религиозное обязательство»: «ни один человек не должен осмеливаться прикоснуться к нему, если он не чувствует в себе определенное посвящение и священство», призвание представлять «духовное через материальную красоту» (135–136).

В «Мраморном фавне» сам процесс создания мраморных скульптур включает в себе различие между духовным даром художника и ручным трудом мастера. Помощники скульптора предоставляют свое «чисто механическое мастерство» в распоряжение настоящего художника, тем самым давая ему возможность творить искусство «без необходимости касаться работы собственными пальцами». Художник, создавший мраморную статую, «сотворил [ее]... словом», не запятнав свои руки «тяжелым трудом реального исполнения». «Гений» находит в этих «эффективных инструментах» — помощниках скульпторов, каждый из которых представляет собой «безымянную машину в челове-

ском обличье», — способ «делать чудесные вещи руками других людей» (115). Ясно, что автор делает вид, что одобряет такое разделение труда, но отрывок выдает дискомфорт Готорна, дискомфорт, который он выражает более прямо в записных книжках. С тревогой вспоминая о своем посещении мастерской скульптора, Готорн пишет: «Не очень приятно думать, что скульптор на самом деле не выполняет всю работу над своими статуями», которые в значительной степени создаются «чисто механически другими людьми» (14: 73–74). Это те же оговорки, которые мы ощущаем в описании Готорном Хильды как «исключительно действенного механизма» для направления «духа какого-то великого умершего Художника» (59). Фактически, аналогия помогает прояснить функцию Хильды: она занимает ту же позицию по отношению к Старому Мастеру, какую занимают помощники скульптора по отношению к скульптору. Героиня Готорна управляет одухотворенной версией «чисто механического мастерства» тех «безымянных машин в человеческом обличье», которые позволяют рукам художника оставаться незапятнанными «тяжелым трудом реального исполнения» (115).

Скромный труд Хильды преподносится как дань уважения гениям прошлого, но, конечно, такое отношение к истории порождает проблемы. Когда она восклицает: «Старые мастера не освободят меня» (334), мы можем принять Хильду за другого американского художника, который обнаруживает свои творческие способности парализованными эстетическим избытком Европы. Как заявил молодой художник Джеймс Де Во в 1846 году: «Бесполезно пытаться сделать что-либо, когда такие мастерские произведения смотрят и насмеются над вашими слабыми усилиями»; или, по словам скульптора Горацио Гриноу: «Как же тогда для меня неуместно надеяться на достижение чего-либо, достойного искусства» [Harris 1966: 288]. Решение Хильды отказаться от оригинальности в пользу копирования представлено как героическое достижение. Нас просят поверить, что ее «способность искреннего восхищения», «ее храброе, скромное великодушие» заставили ее выбрать «что-то гораздо более высокое и благородное», чем создание нового искусства (60–61). Ее

стремление «выше и благороднее» просто потому, что любое новое искусство неизбежно будет хуже старого. Как оригинальный художник, Хильда могла бы пополнить и без того переполненный и забитый картинами мир, — картинами, не лишенными достоинств, но не дотягивающими, хотя и совсем немного, до лучшего из созданного ранее. Так, Хильда могла бы удовлетворить некоторые вкусы, не способные оценить Рафаэля, но это можно было бы сделать, только принизив уровень искусства до понимания зрителя. Она выбрала лучшее, возвышенное и бескорыстное (60). Гораздо предпочтительнее, признает Хильда, «более широко распространять те же самые красоты среди человечества» (57). Но ясно, что, даже если мы готовы согласиться с утверждением, что со времен Рафаэля не возникло необходимости в новом искусстве, факт остается фактом: работа Хильды по «распространению искусства» вносит свой вклад в тенденцию, относительно которой «Мраморный фавн» выражает самые глубокие сомнения. Эта работа угрожает всему искусству девальвацией из-за инфляции, вызванной распространением изображений¹⁹.

Как отмечалось выше, в «Мраморном фавне» автор обычно старается скрыть экономические реалии, и тревога Готорна по поводу (потенциальной) потери ценности искусства чаще всего выражается в сомнениях по поводу копий и их распространения, подлинности и достоверности, оригинальности и избыточности и т. д.; однако в произведении с обезоруживающей открытостью признается давление рынка, прямо указано, что предметы искусства для некоторых людей — это «бизнес», о котором говорят «так же, как другие люди говорят о хлопке, политике, бочках с мукой и сахаром» (137). В отрывке, достойном Пьера Бурдьё, Готорн утверждает, что скульпторы и художники особенно подвержены

¹⁹ Бродхед пишет, что Хильда «в лучшем стиле апостолов культуры конца XIX века <...> поклоняется искусству двойко»: сначала «[подвергнув] его признательности», «потом она копирует его и делает общедоступным, <...> превосходя тем самым проникновение элитарной культуры во всех через массовое воспроизводство, о чем мечталось в конце XIX века» [Brodhead 1986: 75–76]. Хотелось бы подчеркнуть тревогу, а зачастую и сопротивление, которое эта «мечта» вызывала у элит с самого начала.

интригам и вражде между собой именно из-за неблагоприятного отношения покупателей к продавцам, которое регулирует их отношения («Общественность, в чьей благосклонности находится скульпторское мастерство или перспективы успеха художника, бесконечно меньше, чем публика, к которой обращаются литераторы», 132). Это утверждение показывает, что Готорн ясно понимает тот факт, что ценность искусства, как и ценность всего остального в эпоху повсеместной меркантилизации, действительно может быть определена количественно. Как утверждал в 1857 году редактор *The Crayon*, журнала американских художников, картины и скульптуры стали «самыми прибыльными ценными бумагами, которые может иметь торговец» [Harris 1966: 255]²⁰. И в мире, где всякая ценность измерима, Готорн ищет убежища в том, что он называет «последней, неизмеримой ценностью», «тем неоценимым чем-то», что отличает шедевр (58). Именно это желание верить в некую неизмеримую ценность мотивирует пристальное внимание, которое уделяется в тексте мелким и, казалось бы, незначительным предметам; ведь даже когда Готорн описывает неясно вырисовывающиеся шедевры Рима, он выказывает острую любовь к мелким и изысканным предметам, непонятым и фрагментарным²¹.

²⁰ О растущем рынке искусства середины XIX века и растущей экономической безопасности и социальном статусе американских художников см. [Harris 1966: 254–282].

²¹ В какой-то степени этот вкус к неполному просто отражает романтическую банальность, согласно которой шедевры, известные и неповторимые, ограничивают свободу интерпретации, как, например, в «Мраморном фавне» старые и потрепанные наброски считаются более впечатляющими, чем «самое совершенное искусство, потому что они [заставляют] работать воображение» (138). Подробнее об этом см. [Vance 1989, 1: 366; Greenleaf 1994]. Но в «Мраморном фавне» Готорн выходит далеко за рамки традиционной защиты романтизмом освобождающих эффектов фрагмента, тем самым раскрывая свое собственное чувство подавленности перед лицом того, что является монументальным и совершенным. Он утверждает, например, что «законченная картина, если она хороша, не оставляет зрителю никакого простора, а если она плоха, то смущает, притупляет, разочаровывает и обескураживает» (138).

В одном важном эпизоде, например, художник, устраивающий вечеринку для других художников, старается «рассыпать на столах» потрепанные старые рисунки, а также «множество любопытных маленьких предметов искусства <...> в основном такие предметы старины, коими по-прежнему богата земля Рима и его окрестностей: печатки, драгоценные камни, небольшие фигурки из бронзы, средневековая резьба из слоновой кости; предметы, добытые за небольшую плату, но, возможно, имеющие немалую ценность в коллекции знатока» (137). Незаметность этих предметов оберегает их от вульгаризирующей заразы рынка: поскольку имущество, «добытое за небольшую плату», не может быть точно определено ценой, заплаченной за них. (Цена — относительно демократичный показатель стоимости: любой, у кого есть деньги, может купить, но лишь немногие могут оценить.) Скорее, их истинная ценность отражается и фактически проистекает из высокой оценки, которую они получают от знатоков. Недоступные для широкой публики, они подчеркивают превосходный вкус тех, кто обладает ими и ценит их; а в силу своей миниатюрности они сохраняют достоинство единственности (они никогда не копировались), тем самым предполагая возможность ухода из царства вещей, которые «являются общими»²².

Подобным же образом картины и наброски, созданные Хильдой, самой яркой представительницей рассудительности и истинной художественной ценности в романе, «знатоки считают» высочайшей ценностью: ее работы неизменно «хватываются людьми со вкусом и хранятся как избранные, самые лучшие сокровища их коллекций» (55). Вновь здесь признается статус искусства как «сокровища», товара, который нужно покупать и «накапливать», но при этом ценность, признаваемая знатоками, имеет иной порядок, нежели признанная рыночная ценность. Как и работы Хильды, старые эскизы, представленные на собрании

²² «Записные книжки» Готорна также свидетельствуют о том, что он предпочитает наброски законченным картинам, и не только потому, что эскизы вызывают у зрителя более творческий отклик. Именно благодаря своей материальной незначительности эти наброски ближе к изображению «духа», «небесного зародыша», «славы [художников] первозаданной идеи» (HG 14: 221, 402).

художников, также имеют свою ценность, по «мнению их обладателя» и «суждению нескольких знатоков». Для среднестатистического зрителя это просто «оборванные и плохо обработанные» клочки, которые, даже будучи новыми, были «грубо выцарапаны... на грубой бумаге»; «Вы нигде не увидите более грубых и простых предметов, чем эти», — признает рассказчик (137–138). Но, по оценке экспертов, на этих выцветших и испачканных рисунках обнаруживаются «свидетельства прикосновения мастера», по сути, их «поспешная грубость» делает их «более ценными» — ценными для проницательного меньшинства (137).

Но текст также намекает на то, что арт-объект, основанный на «мнении [его] владельца» и «суждениях нескольких знатоков», находится под угрозой, потому что такое мнение, похоже, в конечном итоге основывается на интуиции, которая равносильна вере. В отрывке, описывающем собрание художников, описание Готорном подлинного (хотя и фрагментарного и второстепенного) шедевра, кажется, подтверждает решающее значение беньяминовской ауры: «чары смятого, испачканного и обесцвеченного клочка бумаги позволили вам подкрасться к старому мастеру и наблюдать за ним в самом разгаре его гения» (137). И все же, чтобы «распознать» (создать?) эти «чары» — или ауру, — зритель должен совершить прыжок веры: «Было приятно верить в подлинность [эскизов]», — пишет Готорн, а затем продолжает, описывая их так, как если бы они действительно были подлинными (138). Но их подлинность окончательно не установлена. Хильда, конечно, вооруженная совершенной верой и почтением к силе искусства, обладает даром распознавать ауру подлинника (верить в нее?). «Я убеждена, — говорит она тихим, благоговейным тоном, — что Гвидо коснулся того древнего клочка бумаги!» (139). Но когда Хильда и Мириам вместе просматривают один из выцветших набросков, Мириам не видит того, что видит Хильда: «Боюсь, это дело безнадежное, — сказала Мириам, — у меня нет ни вашей веры, дорогая Хильда, ни вашей способности к восприятию». «Фу! Что это за расплывчатые каракули!» (138–139). Здесь действует определенная замкнутость: как только человек «признает» статус работы старого мастера, работа приобретает ауру;

тогда можно поверить, что аура — это то, что изначально заставляло признать работу старого мастера.

Готорн настаивает на том, что способность Хильды проникать в суть произведения не является интеллектуальной («Не то, чтобы Хильда могла защитить диссертацию или учтиво поговорить о картинах», 62). Его героиня не является одним из авторитетных толкователей шедевров, которые стали необходимыми после того, как «смутные артефакты гения [как было замечено] потребовали посредничества интерпретатора, чья словесная дистилляция [претендовала] на своего рода поэзию» [Greenleaf 1994: 33–35]. В отличие от экспертов-мужчин, которые расшифровывают художественные тексты для непрофессионалов, громко говоря, что сами произведения должно оставить в зачаточном состоянии, Хильда явно не настолько образованна: ее дар сводится к безупречному подчинению воле старых мастеров. Она отличается главным образом способностью «отдаться художнику... безоговорочно», делая свое собственное сознание абсолютно «податливым влиянию других умов» (375). Именно утонченно-женственная чувствительность позволяет Хильде как распознать самые сокровенные секреты шедевра, так и подчиниться чужой воле. Таким образом, ее отказ от оригинального искусства — это дань не только ее гениальности как копировальщика, но и женственности, которая питает этот гений. Тщательно культивируя женские добродетели моральной проницательности, подчинения и верности, Хильда спасает себя от участи художницы: «Стоило бы Хильде оставить это служение [ее благоговейное копирование] ради того, чтобы дать миру пару картин, которые он назвал бы оригинальными <...> аналог в живописи стольких женских достижений в литературе!» (61). Таким образом, Хильда обладает (моральным) авторитетом, но не властью: ее положение аналогично положению как художника, так и женщины среднего класса в американском обществе середины века. Верность — высшая добродетель как для копииста, так и для женщины, а Хильда верна. Она превосходно воплощает в себе идеал создания искусства как «восстановление Совершенного», идеал, который низводит художников до статуса «несовершенного ме-

диума высшей силы» [Millington 1992: 190–191]. Художник должен стремиться не к созданию, а к достижению того, что Хильда описывает как уже существующую «Идею, составляющую вам несовершенный образ самой себя» (379). Поскольку это неуловимое Совершенное вечно и неизменно, целью искусства является повторное воплощение неизменного Идеала. Таким образом, Кеньон, раскопав и воссоздав древнюю статую, «прототип или лучшее повторение Венеры Медичи», обнаруживает, что «прекрасная Идея сразу же утвердила свое бессмертие и преобразовала эту кучу заброшенных фрагментов в единое целое, такое же совершенное для ума, если не для глаза, как когда новый мрамор сиял снежным блеском» (423–424).

Этот момент представляет, по утверждению Майры Джелен, «глубоко консервативную позицию, которая сохраняет то, что уже существует, и защищает это от новшеств». Бессмертная идея, воплощенная в Венере, «говорит через Кеньона <...> с изначальной энергией», но это идея, «к которой Кеньон может иметь только самое пассивное отношение» [Jehlen 1986: 163].

Точно так же, как высшее достижение Кеньона — это возрождение существовавшего ранее стандарта совершенства, у Хильды — это восстановление не только намерений Старого Мастера, но и того самого «Идеала», который лежит в основе его работы. Чудесным образом преуспев в «[выполнении] того, что великий Мастер задумал в своем воображении, но не сумел так идеально изобразить на холсте» (59), она превосходит его не как художника, а как медиума. «Духи Старых Мастеров [парят] над Хильдой» бдительно, порабощая ее авторитетом прошлого — «Старые мастера не покинут меня!» (58, 334). Как мы обсудим в завершении этого раздела, в образе Хильды Готорн изо всех сил пытается переоценить то зависимое и запоздалое отношение к (европейской) высокой культуре, ставшее уделом американца, переосмысляя неизбежное подражание как высшее творчество.

Поскольку в «Мраморном фавне» возвышенный статус художника во многом зависит от способности преодолевать (или обходить) беспорядочный физический процесс материального воплощения арт-объектов, повествование должно старательно мисти-

фицировать то, что по сути является механическим навыком Хильды. И все же, что поразительно, отрывок, в котором приведены, пожалуй, самые грандиозные утверждения о духовной силе искусства, описывает эстетический отклик, вызванный неоспоримым физическим чувством, опытом употребления вина. Утверждая, что употребление вина — «на самом деле больше нравственное, нежели физическое удовольствие», повествование занимает крайнюю позицию, утверждая, что даже самые откровенно чувственные удовольствия должны быть «одухотворены», прежде чем могут быть признаны законными. Этот отрывок раскрывает полную лексику терминов, используемых на протяжении всего романа, чтобы донести идею священной тайны искусства (включая, в частности, очевидные образы Святого Причастия) и пронизательную интуицию, требуемую от того, кто постигнет ее. Словарь знатоков и эзотериков возвышает универсальный чувственный опыт, превращая его в оккультный ритуал, доставляющий удовольствие и назидание немногим счастливым.

Этот бесценный [не оцениваемый в рыночных терминах, т. е. не поддающийся исчислению по всем знакомой шкале ценности] ликер имел бледно-золотистый оттенок, как и другие из самых редких [что указывает на его редкость и утонченность] итальянских вин, и, если его выпить неосторожно, его можно было принять [будьте осторожны и благоговейны: беспечные не дойдут до истины] за очень хороший сорт шампанского. Однако это не было шипучим вином, хотя его тонкая пикантность произвела в некоторой степени похожий эффект на вкус (впечатления могут быть выражены только в терминах того, чем оно не является). Потягивая вино, гость захотел отпить еще раз; но вино требовало такой преднамеренной паузы [опять же, это удовольствие недоступно тем, кто подходит к нему легкомысленно или кто жаждет более грубого удовлетворения], чтобы обнаружить скрытые особенности и тонкую изысканность своего аромата [изысканное, непростое качество этого удовольствия требует особой пронизательности и различения], что питье его было действительно более нравственным, чем физическим удовольствием. В этом была прелесть, ускользающая от анализа (223).

Здесь «ускользает от анализа» то, что всегда должно оставаться *je ne sais quoi*, то, что посвященные знают, но не могут говорить вслух при всех остальных.

Можно было подумать, что это особое удовольствие будет доступно всем, кто может позволить себе покупать изысканное вино. Но на самом деле текст настаивает не только на том, что этот опыт недоступен нигде на рынке, но также на том, что рынок уничтожает саму возможность такого изысканного удовольствия. В ответ на заявление Кеньона о том, что вино может сделать Донателло богатым, и Донателло, и семейный дворецкий возразили: «У нас есть традиция, синьор, — сказал [дворецкий], — это редкое вино нашего виноградника потеряет все свои прекрасные качества, если хоть часть его будет отправлена на рынок. Графы Монте-Бени никогда не расставались ни с одной его бочкой ради золота». Это не только потому, что вино — «это своего рода освященный сок», символизирующий «святые добродетели гостеприимства и доброжелательности», но и потому, что торговля неизбежно разрушит магию вина: «Есть еще одна превосходная причина, по которой ни бочонок, ни фляжка с нашим драгоценным урожаем никогда не отправятся на рынок. Это вино, синьор, так любит свой родной дом, что отъезжая даже на несколько миль от него, становится довольно кислым». Кеньон в конечном итоге соглашается, хотя и не может проигнорировать потенциальную рыночную стоимость вина («Бледное жидкое золото в каждой такой фляжке может превратиться в золотые скуди и быстро сделает вас миллионером!»). Он тем не менее настаивает на его «эфирности», его эстетической и, по сути, моральной силе, а также превосходстве над другими, «вульгарными» винами. «Я чувствую себя более подходящим человеком для этого неземного напитка, — заметил скульптор. — Лучшее Орвието <...> в сравнении с ним вульгарно». Вина, которые доступны каждому, могут считаться только вульгарными (224).

Удовольствие, полученное Донателло от волшебного вина, мимолетно: «Одна из его самых неземных прелестей заключалась в преходящей жизни самых богатых качеств вина; хотя оно требовало определенного досуга и выдержки, но если вы слишком

задерживались на разливе, оно разочаровывало как в аромате, так и во вкусе» (223). Вино требует сосредоточенности и серьезности цели, но оно теряет свою ауру (очарование, эфирное очарование), если рассматривать его слишком долго или слишком внимательно. Таким образом, оно больше запоминается, нежели опьяняет: «Как и все остальное в превосходной степени хорошее, [его], возможно, лучше оценивать в памяти, чем в настоящий момент» (223). Фактически, даже когда человек пьет, удовольствие угрожает ускользнуть или исчезнуть в любое мгновение. Как объясняет Донателло: «“Когда фляжка откупорена, лучшие качества [вина] начинают быстро улечиваться. Я сомневаюсь, что ваш последний глоток будет таким же вкусным, как первый”. И правда, скульптору показалось, что солнечное сияние едва заметно затуманилось, когда он приблизился ко дну бокала» (225).

Даже этот отрывок, который настаивает на сакральности искусства, еще раз намекает на тревожащую вероятность того, что все наши эстетические реакции зависят, хотя бы частично, от самообмана. Рассказчик и персонажи утверждают, что эфемерный эффект вина является доказательством его «утонченной изысканности», равно как неспособность дегустатора передать впечатления словами является доказательством «морального» превосходства вина. Но если настоящая ценность вина может быть понята только в памяти, разве не возможно, чтобы мы изобрели это удовольствие для себя, мотивированные необходимостью верить, что вино (искусство) имеет слишком глубокие значения, чтобы их можно было либо зафиксировать, либо ясно выразить. Вероятность «разочарования» — то есть разрушения ауры вследствие утраты веры — присутствует всегда. Сомнения Готорна в ценности искусства находят выражение даже тогда, когда роман пытается самым решительным образом отстаивать эту ценность. И действительно, на протяжении всего повествования «Мраморного фавна» переживание искусства, кажется, постоянно находится в опасности впасть в разочарование или предстать банальным. Перед лицом этой опасности рассказ утверждает трансцендентность искусства и его неоценимую ценность.

Видимо, многие американцы — современники Готорна столкнулись с подобными сомнениями по прибытии в Европу. Сознавая, что увиденные шедевры должны воодушевлять и даже лично преображать их, туристы, которым не удалось испытать восторга от встречи с искусством, имели небогатый выбор: либо отвергнуть искусство, либо воспринимать экзотические реакции на него других людей как обман (этот путь выбрали немногие, настолько высок был культурный авторитет мастеров). Чаще всего выбор сводился к тому, чтобы хотя бы заявить, что восторг был испытан; либо выбрать то, что один серьезный турист назвал путем «веры». Джеймс Фриман Кларк в 1852 году так описывает этот подход: «Вот великие картины, признанные судом человечества стоящими на вершине искусства. Давайте поверим, что это так. Давайте посмотрим на них, ожидая увидеть что-нибудь красивое, и мы его найдем». Несколькими строками позже он повторяет это «первое правило» для зрителя: «Во-первых, имейте веру. Верьте, что то, чему человечество на протяжении многих веков отдавало дань как великому, действительно велико, хотя вы сначала не можете обнаружить его величие или красоту. Смирение, скромность, вера, надежда и любовь столь же важны в изучении искусства, как и в изучении природы или богооткровений» [Clarke 1852].

Серьезно выраженная надежда этого путешественника помогает нам понять колебания, очевидные в «Мраморном фавне», девиз которого можно выразить в следующих строках: «Пусть холст светится, как бы он ни сиял, вы должны смотреть глазами веры, иначе его высочайшее совершенство ускользнет от вас» (335). Готорн, кажется, старается культивировать веру в возвышенную ценность искусства и возможность действовать в соответствии с этой верой. Как говорит рассказчик об эскизах, приписываемых старым мастерам, «было приятно верить в их подлинность» (138). Но эта вера, в конце концов, не более чем вера, и она часто колеблется в моменты, когда к ней предъявляются самые высокие требования. В отрывках, которые, кажется, прославляют мистическую силу искусства, претензии на духовное величие шедевров подрываются предположением о том, что,

возможно, искусство не подлинное, а фиктивное, не глубокое, а легкомысленное, не вечное и трансцендентное, а просто результат изменчивых вкусов и настроений. И снова Готорн не был бы шокирован беспощадным анализом Бурдьё: «Произведение искусства, например религиозные товары или услуги, амулеты или различные таинства, обретает ценность только из веры как коллективного неправильного распознавания, коллективно производимого и воспроизводимого» [Bourdieu 1996: 172].

В «Мраморном фавне» неоднократно описывается настроение, требуемое от зрителя, оценивающего шедевр («именно настроение зрителя преображает само Преображение», — говорит Кеньон (17), оплакивая «мучения [испытываемые] теми, кто хотел бы наслаждаться картинами в неподходящем настроении» (342)); и многие вторят жалобам современных путешественников на то, что прославленные работы не соответствуют их ожиданиям («знаменитое описание [Колизея] Байроном лучше реальности», 153)²³. Для Готорна такие относительно привычные и мягкие уступки (например, признаться в разочаровании при первом взгляде на знаменитые памятники) оборачиваются гораздо более серьезными оговорками. В «Записных книжках» Готорн открыто признает, что «мы сомневаемся <...> не обманываем ли себя большей частью того восхищения, которое мы учимся дарить». Он пишет об Английской художественной выставке 1857 года: «Воистину, это прекрасно, правда также, что каждое грандиозное шоу — это своего рода обман. Сомневаюсь, что там набралось бы полдюжины людей, которые получали такое удовольствие, которое предполагалось» (14: 350; 22: 343)²⁴. В «Мраморном

²³ См., например, [Vance 1989: 2: 5, 9]. Готорн неоднократно выражает то же разочарование в своих записных книжках.

²⁴ В следующей фразе о коллекции скульптур Британского музея Готорн резюмирует свои сомнения: «Мне отнюдь не ясно, что их достоинства не были сильно переоценены» (591). Чем «грандиознее» искусство, тем больше опасность того, что «мы <...> обманываем себя ложным восхищением» (NG 14: 317–318). Поэтому неудивительно, что Готорн реагирует на мрамор Элгина в том же ключе; он подозревает, что большинство людей «делают вид, что восхищаются этими фрагментами, когда на самом деле они их не заботят» (242).

фавне» лишь мимолетно можно увидеть то, что в Аполлоне Бельведерском является «эфирным и богоподобным»; в других случаях его «внутренняя тайна» полностью недоступна, что вызывает сомнения в том, существует ли вообще этот его глубокий смысл (391). Даже якобы божественная «способность ценить» Хильды уязвима для простых перепадов настроения, которые ставят под сомнение подлинность «высших достоинств» искусства. Хотя Хильда является самым стойким защитником возвышенности искусства в этой книге, она тоже должна признать, что «в другом настроении вы будете склонны вообразить, что более высокие достоинства картины были результатом ваших собственных грез, а не заслугой [старого мастера]» (335). И пронизательный взгляд Хильды, когда он не подкреплён благоговейной верой, становится разоблачающим и жестоким: «До сих пор ее сочувствие глубоко проникало в картину, но, казалось, оставляло глубину, которая была несоразмерна звучанию; теперь, напротив, ее способность к восприятию проникала сквозь холст, как стальной зонд, находя лишь корку краски над пустотой» (341).

Говоря о соборе Святого Петра, рассказчик утверждает: «Требуются и вера, и фантазия, чтобы мы могли почувствовать — что, тем не менее, так верно, — что там, перед пурпурным контуром холмов, находится величайшее здание, когда-либо построенное человеком» (107). Сторона, оттененная быстрыми мазками, говорит о сомнении, как будто отбрасывая его — но как, спросим мы, можно быть уверенным, что эстетические реакции, извлеченные с помощью «веры и фантазии», «тем не менее, так верны»? В «Мраморном фавне» искусство, как текстовое, так и визуальное, переживается как хрупкая иллюзия, до некоторой, не очень комфортной, степени зависящая от согласия публики: «Любое повествование о человеческих действиях и приключениях <...> несомненно, будет хрупкой работой рук человеческих, которую легче разорвать, чем починить». Таким образом, его создателю остается только надеяться, что публика вежливо воздержится от «разрыва паутины» и раскрытия ее незначительности (455). На языке «Записных книжек» нас просят «обмануться», тщательно отводя глаза всякий раз, когда мы подозреваем присутствие «обмана».

Таким образом, именно в момент горького, но честного самооткровения рассказчик отвергает скульптуры фонтана Треви как «тщательно продуманные мелочи искусства» (145). Хотя большая часть романа неустанно работает над тем, чтобы подавить это тревожное подозрение, сомнения снова всплывают в авторском постскриптуме, который Готорн приложил ко второму американскому изданию «Мраморного фавна». Постскриптум представляет собой попытку умиротворить читателей, озадаченных запутанным сюжетом книги и неубедительным финалом. Готорн предлагает поверхностное объяснение некоторых элементов сюжета, которые остались необъясненными, но он также обвиняет читателей в том, что они «заглянули в темные уголки истории», тем самым вынуждая его отвечать на вопросы, которые представляются ему неподобающими в их буквальности (464). Он заходит так далеко, что высмеивает стремление читателей к разъяснениям, предполагая, что стремление к чистоте и ясности несовместимо со стандартами высшего искусства, поскольку, согласно «Мраморному фавну», такое искусство существует для того, чтобы выражать самые духовные, самые возвышенные и, следовательно, наиболее невыразимые аспекты человеческого опыта. Если великое искусство отличается загадочностью и способностью предлагать то, что слишком глубоко, чтобы его можно было полностью сформулировать, то требования читателей к ясности легче отклонить. Таким образом, настаивание «Мраморного фавна» на таинственности и невыразимости шедевров — Фавна Праксителя, портрета Беатриче Ченчи, созданного Гвидо, и Аполлона Бельведерского — можно рассматривать как защиту туманности собственного текста. Хотя эта защита может в конце концов оказаться неубедительной, подорванной свидетельствами усталости и сомнений автора, но «Мраморный фавн» никогда не перестает настаивать на том, что самые высокие мысли невыразимы²⁵.

²⁵ Стоит отметить, что представление о языке как о средстве искажения является радикальным вызовом риторике здравого смысла, которая легла в основу образования Готорна, риторике, которая полагала, что все мысли легко выражаются словами [Kramer 1992: 168].

«Большая ошибка — пытаться выразить свои лучшие мысли человеческим языком», — утверждает Кеньон (258). Здесь Готорн обнаруживает повод отрицать значимость языка, как он это делает в других местах, когда описывает сами слова — «эти лохмотья и обноски Вавилонской башни» — как «плотную и мрачную завесу тайны между душой и истиной» (15: 444, 462). В «Алой букве» Эстер Принн находит смысл в проповеди Диммсдейла в день выборов только потому, что не обращает внимания на слова, которые «если бы они были услышаны более отчетливо, могли бы быть только более грубым медиумом и заблокировали духовный смысл» (1: 243). Еще острее проблема стоит с письменным языком, который страдает неизбежной материальностью, не похожей на материальность предмета искусства. Как писал Готорн Софии, его «засаленная бумага», «железное перо» и «неуклюжие каракули» (15: 462) — неоспоримая физическая сущность письма — стоят между общением двух душ. В «Мраморном фавне» идея о том, что слова — это просто «грубая среда», досадная необходимость, находит свое отражение в настаивании на идеальности арт-объекта, ауры, в которую Готорн может только время от времени верить.

Готорн должен надеяться, что в мире, наводненном картинками и текстами, за этими постоянно размножающимися изображениями и словами скрывается нечто невыразимо возвышенное, нечто, на что не может повлиять материальный избыток. Его обращение к невыразимости свидетельствует о страхе перед инфляцией искусства, страхе, в котором он был не одинок. В 1859 году, когда Готорн заканчивал «Мраморного фавна», Оливер Уэнделл Холмс размышлял о культурных преобразованиях, вызванных новыми технологиями создания и воспроизведения изображений. Холмс предлагал провести параллель между механически воспроизведенными изображениями и деньгами, утверждая, что и то и то является шифром, не имеющим внутренней ценности и обладающими только (меновый) стоимостью, которая существует только в нашем разумении. Используя слово «форма» для обозначения воспроизводимых изображений и «материя» для обозначения оригиналов («оригиналы» всех видов —

это картины, здания, скульптуры и т. д.), Холмс заявлял, что «отныне форма отделена от материи» [Holmes 1859: 748]. Он призывал создать своего рода национальный банк изображений, который мог бы послужить гарантией или, по крайней мере, стабилизировать ценность этих изображений: «должна быть организована всеобъемлющая система обмена [изображениями], чтобы могло вырасти нечто вроде универсальной валюты для этих банкнот [т. е. воспроизводимых изображений] или обещания произвести платеж твердой материей, которую солнце выгравировало для этого великого Банка Природы» [Holmes 1859: 748]. Подобным же образом четыре года спустя Холмс описал *cartes de visite* (небольшие фотоотпечатки, наклеенные на карточки, которые были бешено популярны в качестве обменных подарков во времена Холмса) как «социальную валюту, сентиментальные «зеленые бумажки цивилизации», таким образом непосредственно связывая их с новыми бумажными деньгами, которые Казначейство США начало выпускать в 1862 году [Holmes 1863: 8]. Очевидное беспокойство Холмса по поводу меняющегося статуса исходных изображений поддерживает тот довод, что фотографические технологии в целом угрожают обесценить то, что до этого было своего рода «стандартной валютой», то есть «репрезентативной ценностью изображений, созданных вручную» [Trachtenberg 1989: 62]²⁶.

«Сейчас мы получили плод творения, и нам не нужно беспокоиться о косточке», — говорит Холмс [Holmes 1859: 748]. «Фактически, — утверждает он, — материя как видимый объект у же

²⁶ В самом деле, как указывает Трахтенберг, поскольку дагерротипы и фотографии впервые появились в Америке во время большой экономической и социальной нестабильности, особенно для класса ремесленников, они вполне могли быть связаны с этой нестабильностью. Вот, например, высказывания одного журналиста, который в 1839 году предсказал будущие последствия этих технологий. «Когда работа художника устаревает, — предупреждал он, — граверы по стали, граверы по меди и травильщики, глотните своей азотной кислоты и умрите! Вашему черному искусству пришел конец <...> Дагерроскоп и Фотогеническая революция сбросит вас вниз, о вы, художники, граверы и, увы, безобидная раса рисовальщиков» (цит. по: [Trachtenberg 1989: 61]).

не приносит большой пользы, за исключением отливки, на которой создается форма. Дайте нам несколько негативов того, что стоит увидеть <...> и это все, что нам нужно. Снесите или сожгите, пожалуйста <...> Есть только один Колизей или Пантеон, но сколько миллионов потенциальных негативов они распространили, — представленных в миллиардах картинок»²⁷.

«Снесите или сожгите»: для Холмса, как и для Готорна, инфляция изображений грозит снизить ценность оригиналов. Как говорит Готорн, учитывая огромное количество произведений искусства и текстов, подавляющее большинство картин должно быть «сложено на чердаках, как книжки более-менее сносных поэтов» (341). В таких условиях неизбежно подражание. Как мы обсудим далее в заключении, «Мраморный фавн» представляет собой попытку, возможно не вполне успешную, переоценить подражание таким образом, чтобы оно могло удовлетворить потребности американского художника.

²⁷ Действительно, когда Холмс писал эти слова, фотографическое воспроизведение известных произведений искусства и памятников стало установившейся практикой: в 1850-х годах профессиональные фотографы по всей Европе начали публиковать снимки известных шедевров, часто продавая их туристам; и как в Соединенных Штатах, так и в Европе предметы искусства, хранящиеся в музеях и антикварных обществах, систематически фотографировались, и фотографии продавались широкой публике [Rosenblum 1997: 239–241].

Заключение

В старину книги были религиозными оракулами; по мере продвижения вперед они становились почтенными наставниками; затем они опустились до ранга поучительных друзей; и по мере того, как их число увеличивалось, они все ниже опускались до товарищей по развлечениям; и в настоящее время они, кажется, деградируют в обвиняемых в суде всякого самоназначенного, но от этого не менее безапелляционного судьи, который судит от лица юмора или интереса, вражды или высокомерия и выносит приговор (по словам Джереми Тейлора) «того, кто читает со злым умыслом, или того, кто читает после обеда».

Сэмюэл Тейлор Кольридж [Coleridge 1983: 57–59]¹

В этих строках Сэмюэл Тейлор Кольридж постулирует обратную зависимость между количеством текстов и их авторитетом, предполагая, что «огромное умножение авторов и книг» его эпохи могло только способствовать снижению ценности литературы и авторитета писателей. Тревога Кольриджа по поводу воздействия печатной культуры предвосхищает сомнения, которые будут выражены в России и Америке спустя поколение: во времена Гоголя и Готорна печатные тексты внезапно оказались

¹ В памфлете «Руководство для государственного мужа, или Библия как лучшее пособие по политическому искусству и предвидению: Мирская проповедь, адресованная высшим классам общества с приложением, содержащим комментарии и эссе, связанные с изучением вдохновивших автора сочинений» (1816) Кольридж почти отчаялся справиться с «горестью нашей пышной деятельности <...> читающая публика — мне эта фраза кажется столь же странной, как та, что когда-либо заставляла сиять улыбкой сдержанное лицо Медитации; и все же никакой прозы! Ибо, по правде говоря, наши Читатели чрезвычайно умножились и возгордились» [Coleridge 1983: 36–38].

повсюду, и, как мы видели, их эфемерность и повсеместность вызвали множество встревоженных откликов.

Романы и другие прозаические произведения особенно уязвимы для аргументов, подобных аргументам Кольриджа. Многие прозаические произведения всегда писались, по сути, как одно-разовые, нацеленные на рынок, требующего постоянного предложения новых историй, каждая из которых стремится «произвести эффект последнего хита, но при этом выглядеть соблазнительно новой» [Warner 1996: 303; Warner 1992: 579].

И без того спорные претензии романа на легитимность и статус высокого искусства были осложнены желанием публики получать все большее количество новых (но похожих) романов, поскольку это желание вступало в конфликт с традиционным, хотя и расплывчатым литературным идеалом, который определяет произведение искусства как нечто одновременно прочное и уникальное².

«Внутренние потребности сферы производства», если еще раз позаимствовать термины Пьера Бурдьё, побуждали писателей делать все больше и больше копий текстов для все большего количества читателей: в отличие от художников-визуалистов, писатели должны «продавать публике, настолько широкой, насколько это возможно, но публике, которая по мере своего роста, несомненно, все меньше и меньше состоит из знатоков. Это объясняет, почему писатели в гораздо большей степени, чем художники, обречены на двойственное отношение к продажам и своей аудитории. Они склонны разрываться между внутренними требованиями сферы производства... и ожиданиями их огромной аудитории» [Bourdieu 1993: 49–50].

² Нина Бэйм пишет: «Обычные читатели романов <...> любили читать много романов», в результате чего «сам роман развивался как форма, отдельные примеры которой, независимо от того, насколько красиво они написаны, должны были быть быстро “использованы”». Таким образом, «поскольку понятие некоего постоянства всегда было связано с идеей великого искусства, эта мимолетность усугубляла трудность определения “лучшего романа” в популярных рамках» — и я бы добавила, усугубляла трудность устранения любого романа из этих «популярных рамок», то есть определение его как высокого искусства [Baym 1984: 48].

Это давление с целью создания большего количества текстов для большего числа читателей сосуществовало с устойчивой тенденцией рассматривать предметы искусства как уникальные объекты и оценивать их как таковые. Мы вполне можем усомниться в применимости такого буквального стандарта уникальности (рационально применимого только к определенным физическим артефактам) к печатным текстам (или, в этом отношении, к рукописям или устной литературе). Но романы, даже «серьезные» или непопулярные, долгое время были настолько глубоко вовлечены в круговорот печати, тиражирования, копирования, избытка, соответствия и повторения, что они неизбежно испорчены ощущением того, что их слишком много. Гоголь и Готорн считали, что, печатая и распространяя то, что они написали, они одновременно создают себя как авторов и угрожают собственной письменной форме девальвацией, вводя ее в схему, описанную выше, схему, в которой практически все может выглядеть как копия чего-то другого.

Копирование и имитация были центральными проблемами для Гоголя, Готорна и их соотечественников, которые считали, что Россия и Америка, «опоздавшие» на культуру, рискуют остаться простыми подражателями. В заботах о копиях и копировании, которые мы видели в работах Гоголя и Готорна, мы чувствуем попытку переоценить эту культурную запоздалость и возникающие в результате акты подражания. В образе Хильды Готорн пытается представить копииста, который больше, чем простой переписчик, который на самом деле превосходит оригинального создателя: ей удается «[выполнить] то, что великий Мастер задумал в своем воображении, но не преуспел в положении этого на холст» (NH 4: 59)³.

Хильда стремится не создавать что-то новое, а воспроизводить то, что она описывает как существовавшую ранее «Идею», вечную и неизменную, «которая оставляет несовершенный

³ В этой главе цитаты в скобках (NH) с номером тома и номером страницы относятся к [Hawthorne 1962]. Цитаты в скобках (HG) с номером тома и номером страницы относятся к [Гоголь 1937–1952].

образ самой себя» (НН 4: 379). Культурный консерватизм этой позиции неоспорим и явно неприятен модернистской чувствительности, которая ценит шок новизны. Тем не менее такая позиция располагала тем преимуществом, что освобождала (американских) художников от того, что Готорну, противостоящему избыточности шедевров Европы, могло показаться бесплодной навязчивой идеей оригинальности и *sui generis* самотворения. По крайней мере, Готорн пытался в это верить; но, как мы видели, на практике ему было трудно принять идеал, который олицетворяет его героиня. «Мраморный фавн» заканчивается тем, что Хильду и Кеньона отправляют обратно в Америку, где ни один из них не собирается посвятить жизнь созданию искусства.

Пресловутый консерватизм Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями» также может быть связан с его теориями творения и подражания, в частности с тем различием, которое он проводит между «воображением» как разновидностью фантазии (которое он считает плохим) и творчеством как «соображением» (которое он считает хорошим)⁴. В «Выбранных местах...» он отвергает идею о том, что художник должен «создавать воображением», «из головы» (НГ 8: 331). Для Гоголя цель состояла не в том, чтобы изобретать, и уж тем более не в достижении «самовыражения», а в том, чтобы увидеть то, что существует в мире, и передать это. Таким образом, когда Магуайр заявляет, что «оригинальности» не было места в эстетике Гоголя, в смысле идей или озарений, проистекающих из разума или «воображения», он конкретно и несколько технически ссылается на это различие. Магуайр пишет, что для Гоголя «предметом художника был внешний мир, который он ожидал увидеть таким образом, который ускользнет от обычных зрителей, но заставит их принять и согласиться» [Maguire 1994: 134]. Как Гоголь пишет в «Мертвых душах», истинный художник трансформирует «массу мелочей» жизни в искусство посредством проницательного видения, не

⁴ Корень слова «соображение» имеет смысл «сведения образов воедино» [Maguire 1994: 109].

данного обычным людям (НГ 6: 134). Эти теории не избавили Гоголя от опасений по поводу оригинальности и подражания, о чем свидетельствует озабоченность копиями и копированием, которую мы видели в его произведениях. Но, подобно фигуре Хильды в «Мраморном фавне», идеи Гоголя демонстрируют попытку примириться с культурной запоздалостью, исторической ситуацией, которая, казалось бы, неизбежно ставит человека в положение последователя и подражателя. Представляя связь с европейской культурой, допускающую как преемственность, так и творчество, такие отношения могли бы позволить создать русское и американское искусство, которое было бы одновременно аутентичным и классическим. В «Выбранных местах...» Гоголь делает явные попытки переоценить и возвеличить копировальную деятельность (в частности, в очерках «Об Одиссее, переводимой Жуковским» и «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность»)⁵. Гоголь настаивает на том, что перевод Жуковского — это не акт «рабской передачи», а скорее «воссоздание, восстановление, воскресенье Гомера» (НГ 8: 237). Через акт «истолкования» Жуковский становится своего рода «зрительным, выясняющим стеклом перед читателем, сквозь которое еще определительней и ясней выказываются все бесчисленные его сокровища» (НГ 8: 238). Результатом является «перевод, [который] как бы еще более вводит в древнюю жизнь, чем сам оригинал» — во многом как картины Хильды, которые улучшают «то, что великий Мастер задумал в своем воображении, но не сумел полностью передать на холсте» (НГ 8: 237; НН 4: 59). Подобно Хильде и истинному художнику, как его описывает Гоголь в «Мертвых душах», Жуковский — это линза: его перевод раскрывает мир «через зрительное стекло» его собственной уникальной натуры и оказывается «зрительным, выясняющим стеклом перед читателем, сквозь которое еще определительней и ясней выказываются все бесчисленные его сокровища» (НГ 6: 134; 8: 376,

⁵ На протяжении 1840-х годов Василий Андреевич Жуковский, поэт-романтик и плодовитый переводчик, который был в центре культурной жизни своего поколения в салонах и при дворе, работал над своим переводом Гомера.

379)⁶. Ничто не могло быть дальше от того, что Гоголь в другом месте называет «нашей русской склонностью к подражанию» (НГ 8: 309), чем акт перевода-творчества Жуковского. В своем эссе «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенности» Гоголь распространяет эти же достоинства на всю русскую поэзию, несмотря на ее «поверхностные признаки подражания» (НГ 8: 369). Он снова принимает переводы Жуковского (на этот раз немецких поэтов) как свидетельство того, как копии могут переигрывать и превосходить оригиналы: «сами немцы, выучившиеся по-русски, признаются, что перед ним оригиналы кажутся копиями, а переводы его кажутся истинными оригиналами. Не знаешь, как назвать его, — переводчиком или оригинальным поэтом» (НГ 8: 376–377). Несмотря на достоверность переводов, читатель задается вопросом: «Чьи стихи я читал?» «У вас перед глазами не Шиллер, не Улан, не Вальтер Скотт, а поэт, отличный от них всех». И это достижение, подчеркивает Гоголь, делает Жуковского равным этим поэтам, «имеющим право на место не у их ног, а рядом с ними, как равный среди равных» — то же положение, которое русские писатели стремились занять по отношению к европейской культуре (НГ 8: 377). Гоголь утверждает, что, переводя, Жуковский учил всех русских поэтов быть оригинальными, использовать то, что Гоголь называет уникальным русским «гением восприимчивости», национальным даром «быстрой чуткости», передающей ум, открытый для признания истины в мире» (НГ 8: 377, 379, 405).

Путем такой переоценки проблема имитации может быть решена, но проблема распространения останется. Гоголь связал свою судьбу с печатью, потому что это была единственная сфера, способная охватить широкую аудиторию, но он всегда боялся того, что видел как ее неизбежную тенденцию ухудшать то, что она распространяет. Во-первых, заявлял он, издание слишком большого количества книг делает писателя уязвимым, повышая вероятность того, что он не сможет оправдать свою репутацию.

⁶ Гоголь обращается и к переводам Жуковского немецких поэтов, рассматривая их в своем очерке «Чтения русских поэтов перед публикой».

Державин, например, «повредил себе тем, что не сжег, по крайней мере, целой половины од своих»; распространяя работы, которые представляли собой «карикатуры» на настоящего Державина, он давал своим недоброжелателям повод напасть на него, «все потому, что не сожжено то, что должно быть предано огню» (НГ 8: 230). Гоголь утверждает, что Пушкин, напротив, был спасен как чистый и священный поэт тем, что не все его произведения были опубликованы при жизни. Если, по мнению Гоголя, публикация Пушкина была «опасна для [всего] Пушкина», то это потому, что присущая печатной культуре нечистота должна была угрожать целостности и ставить под угрозу истину: «После того как вследствие всякого рода холодных газетных возгласов, писанных слогом помадных объявлений, и всяких сердитых, неопрятно-запальчивых выходов <...> перестали верить у нас на Руси искренности всех печатных излияний» (НГ 8: 259)⁷. Именно потому, что некоторые произведения Пушкина не появлялись в печати, утверждает Гоголь, они сохранили свой статус священных предметов, с их возвышенным чувством нетронутости и незапятнанности (НГ 8: 259)⁸. Также в «Выбранных местах...» Гоголь обобщает это предупреждение об опасностях беспорядочной публикации: «Чем истины выше, тем нужно быть осторожнее с ними; иначе они вдруг обратятся в общие места, а общим местам уже не верят» (НГ 8: 231). Если заимствовать термины Кольриджа из цитаты в начале этой главы, то в то время, когда книги «деградировали», подвергаясь суждениям «того, кто читает со злым умыслом, или того, кто читает после обеда», Гоголь стремится

⁷ Вместо «России» здесь Гоголь использует архаическую форму «Русь» с ее оттенками (национальной) святости и древности. Достаточно ярко архаизм выделяется в предложении, описывающем явно новый (и вовсе не сакральный) феномен актуальной журналистики.

⁸ Точка зрения Гоголя на самом деле зависит от его вопиюще неверного истолкования пушкинского стиха «Eregi monumentum», который Гоголь неверно истолковывает как дань уважения царю Николаю I, дабы представить Пушкина восторженным сторонником самодержавия (в соответствии с реакционными политическими взглядами самого Гоголя в тот момент его жизни).

восстановить их статус «религиозных оракулов» или, по крайней мере, «почтенных наставников».

Благодаря тому, что некоторые произведения Пушкина появились «только после его смерти», подчеркивает Гоголь, слова поэта можно услышать отчетливо, а не смутно разобрать через какофонию противоборствующих голосов. По сути, Гоголь утверждает, что Пушкин избежал, умирая, печатной культуры — именно этого, кажется, пытается добиться сам Гоголь в «Выбранных местах...». Предисловие к книге начинается словами: «Я был тяжело болен; смерть уже была близко». Неоднократно ссылаясь на свою неминуемую кончину, Гоголь предлагает нам «Выбранные места...» в качестве своих последних слов, поручив своим друзьям опубликовать эти письма (но только «после моей смерти», — говорит он). Утверждая, что его жизнь «на волоске», повторяя снова и снова слово «смерть» (пять раз в первом абзаце), Гоголь просит читать «Выбранные места...» как посмертный текст даже при его жизни. И поскольку он действительно жив, Гоголь пользуется возможностью рассказать читателям, как именно следует читать и распространять его книгу, вспоминая подробные инструкции, которые он дает в другом месте в «Выбранных местах...»: «Прошу моих соотечественников прочесть ее несколько раз; в то же время прошу тех из них, которые имеют достаток, купить несколько ее экземпляров и раздать тем, которые сами купить не могут» и т. д. (НГ 8: 215–216).

В «Завещании», следующем за этим предисловием, Гоголь обнаруживает ту же озабоченность собственной смертью и аналогичную решимость контролировать распространение своей книги после того, как он покинет этот мир. «Завещание» открывается изображением мертвого тела писателя, поедаемого червями (и предупреждением не хоронить его преждевременно: «может быть, посмертный голос мой напомнит вообще об осмотрительности», надеется Гоголь (НГ 8: 219)). Остальная часть «Завещания» посвящена инструкциям относительно того, что следует делать после его смерти: чтобы ему не воздвигали памятник, чтобы никто не плакал по нему, чтобы его соотечественники принимали писания, которые он им завещал, оказывали милость нужда-

ющимся от его имени. Но наиболее интересны распоряжения Гоголя относительно изображения его жизни и смерти в печати. Во-первых, он призывает: «по смерти моей не спешить ни хвалой, ни осуждением моих произведений в публичных листах и журналах»; вместо этого он поручает друзьям собирать его письма и выносить их в виде отдельной книги (НГ 8: 222). Далее он добавляет: «Завещанье мое немедленно по смерти моей должно быть напечатано во всех журналах и ведомостях» (НГ 8: 223–224).

Посредством этих предписаний Гоголь пытается вывести свои произведения и свою авторскую личность из сферы и за пределы печатной культуры. Но, пытаясь сделать это, он не имеет иного выбора, кроме как использовать инструменты печати — «публичные листы», «журналы» и «ведомости»; кроме того, само «Завещание» и книгу его собственных писем он поручает своим друзьям публиковать вместо (других) оценок его работ. Гоголь не только хочет заставить замолчать критиков и организовать восприятие собственной смерти, он хочет продолжать говорить из загробного мира, убрав свой голос из мира, в котором его слова вынуждены конкурировать с другими словами. На самом деле в «Признании автора» (написанном в 1847 году в ответ на враждебные отзывы к «Выбранным местам...») ⁹ Гоголь признает, что тон отрывков был «совершенно неподходящим для еще живого человека» (НГ 8: 434). Но его целью в «Выбранных местах...» было сказать не слова, а Слово, и единственный способ сделать это — говорить как мертвец. Другой вариант, конечно, — просто промолчать, что и делал Гоголь последние пять лет своей жизни.

Готорн тоже время от времени задавался вопросом, не предпочтительнее ли молчание в мире, где распространение текстов и изображений угрожает всему девальвацией. В «Алой букве» речь описывается как «грубая среда», которая рискует «забить духовное чувство» (НН 1: 243). Если слова — это то, что иногда утверждает Готорн, а именно «лохмотья и обноски Вавилонской башни», «толстая и мрачная завеса тайны между душой и правдой», то

⁹ Заголовок «Признание автора» был добавлен к тексту Гоголя в первой публикации (после его смерти) в 1855 году.

главный герой «Мраморного фавна», вероятно, прав, когда утверждает: «Большая ошибка — пытаться выразить свои лучшие мысли человеческим языком» (NH 15: 444, 462; 4: 258). Но если Готорн считает язык неадекватным, я бы сказала, что это суждение проистекает больше из его дискомфорта по поводу неизбежного опосредствования печатной культурой, чем из какой-либо продуманной философской позиции. Как мы видели, Готорн остро и болезненно воспринимал различные институты, стоявшие между читателями и писателями. В «Мраморном фавне», например, даже поразительно частое повторение слова «медиум» вызывает у Готорна чувство неизбежно косвенного характера его общения с аудиторией. Можно привести множество примеров: «открытие пути религиозным чувствам через быстрое зрение»; «через множество сцен»; «человеческая душа, которая через своего медиума борется за своего Отца Небесного» и т. д. (NH 4: 182–183, 284, 361). Готорн даже дает Хильде, полностью протестантской героине, чья чистота несомненно должна обеспечить ее прямой доступ к божественному, возможность поспорить с католическим священником, который представляет веру в то, что путь души к Богу должен проходить через церковь (NH 4: 361).

В «Черной вуали пастора», как и во многих других своих произведениях, Готорн размышляет обо всем, что встает между читателями и писателями и между людьми в целом. В этой повести преподобный Хупер закрывает лицо куском ткани, добровольно отказываясь от всех обычных социальных контактов. Большая часть истории посвящена реакции прихожан на непостижимое решение пастора скрыть собственное лицо. «Слух» предшествует первому скрытому появлению Хупера, и «немногие [могут] удержаться, чтобы не повернуть голову в сторону двери», когда он приближается. Еще до того, как его сограждане успели что-то заметить, само решение пастора что-то скрыть привлекает их внимание, которое он никогда не потеряет: слава пастора сопровождает его на протяжении всей его «долгой жизни». Готорн подчеркивает, что вуаль, хотя несколько не изменила проповедь Хупера, тем не менее сделала его много более впечатляющим оратором, чем он был раньше: «Его слова дышали силой»; «не-

прошенный пафос сочетался с трепетом». Хотя вуаль отгородила Хупера от всех человеческих симпатий, она также «имела один желаемый эффект, сделав своего владельца очень влиятельным священнослужителем. С помощью этой таинственной эмблемы — поскольку не было другой очевидной причины — он стал человеком ужасной силы» (НН 9: 39–40, 49). Вуаль пастора извлекает все, что стоит между людьми в актах общения, включая все опосредствования печатной культуры, но при этом вуаль становится частью самого общения. Кусок крепа позволяет предположить существование значений, выходящих за рамки того, что может передать язык; пастор активизирует те слова, которые не могут быть произнесены¹⁰. Поступая таким образом, он достигает практической цели — заинтриговать аудиторию.

Таким образом, даже если акт демонстративного сокрытия пастора напоминает о заявленной решимости Готорна «[держат] меня в сокровенности за пеленой» (как он выражается в «Таможне», НН 1: 4), он также предполагает довольно прагматичный мотив такого решения: таинственность — хорошая тактика для удержания внимания непостоянной публики. В этом смысле «Черная вуаль пастора» предвосхищает то, с чем столкнется сам Готорн после того, как публикация «Алой буквы» сделала его имя нарицательным, когда его дом стал местом паломничества туристов-литераторов, а его издатели научились мифологизировать «замкнутую» личность автора, как часть его обаяния [Brodhead 1993: 67]. Читателей приучили принимать то, что предполагали прихожане преподобного Хупера, и то, чему Гоголь учит нас верить в «Мертвых душах»: неуловимость свидетельствует о наличии глубокого смысла. В то время как часть «внутреннего Я» Готорна чувствовала подлинную угрозу со стороны авторского самораскрытия, другая часть понимала необходимость убедить читателей в том, что «Готорн» по-прежнему обладает интересной, неиска-

¹⁰ Майкл Креймер утверждает, что «Черная вуаль пастора» — это рассказ не о трагическом отречении выдающегося человека, а, скорее, об «экстраординарной карьере <...> построенной на реальном и символическом сокрытии: он лучше всего (хотя и за большую личную цену) общается, осознавая, что слова сделать не в состоянии и отказываясь говорить» [Kramer 1992: 170].

женной авторской глубиной, которая еще, может быть, раскроется в следующем тексте. Так, в «Старом особняке» он восклицает: «Как узок, как мелок и скуден, поток мыслей, вытекающих из-под моего пера, по сравнению с широким потоком смутных эмоций, идей и ассоциаций, которые разливаются вокруг меня из той части моего существования! Как мало я сказал!» (NH 10: 32). Он повторяет эту идею в своем предисловии к «Снеговичке», настаивая, что то, что может показаться актами личного откровения, на самом деле противоположное: «Эти вещи скрывают человека, вместо того, чтобы показывать его» (NH 11: 4).

В «Таможне» автор недвусмысленно заявляет о своем намерении исправить эту ситуацию, вывести «Алую букву» «на всеобщее обозрение» (NH 1: 34). И все же Готорн представляет свой шедевр, почти извращенно настаивая на крайней незначительности в глазах почти всего мира всего, что он предпринял. Его сослуживцы-бюрократы в «Таможне» ничего не знают о его личности как автора: «Я полагаю, никто из них никогда не прочел ни одной страницы моего обвинения и не стал бы заботиться обо мне больше, если бы прочел их все» (NH 1: 34). Готорн останавливается на болезненных последствиях этого факта, словно для того, чтобы проверить свою решимость перед лицом такой мрачной истины: «Это хороший урок — хотя часто он может быть тяжелым — для человека, мечтавшего обрести литературную славу и таким образом обеспечить себе место среди сановников мира сего, выйти из узкого круга, в котором признаются его притязания, и обнаружить, насколько совершенно бессмысленно за пределами этого круга все, чего он достигает, и все, к чему он стремится» (NH 1: 26–27). На самом деле Готорн прославился изданием «Алой буквы». В 1852 году Мелвилл написал ему: «Это имя, Готорн, кажется, встречается повсеместно. Я недавно был в каком-то турне, и оно приветствовало меня как вслух, так и с типографских страниц во всех местах и во всех смыслах» [Brodhead 1986: 49]. И, соответственно, «Алая буква» — это книга, главный герой которой достигает вершины мировой известности. Карьера главного героя Готорна, пуританина Артура Диммсдейла, описана как «фантазия самых больших надежд

Готорна на профессиональный успех и общественное признание» [Nissenbaum 1984: xxxiii].

Характер Диммсдейла и его судьба — это скорее комментарий к веку XIX, чем XVII; в частности, фигура Диммсдейла отражает положение современного автора. Пуританский священнослужитель у Готорна в своем явном сходстве с «восходящей романтической знаменитостью», «популярной звездой» отражает осознание Готорном нового вида славы, доступной писателям в его дни. В результате известности Диммсдейла «даже его святость становится публичным выступлением. Проповеди Диммсдейла о нем самом. Он стал своим собственным посланием» [Nissenbaum 1984: xxxiv].

Слава Диммсдейла или его стремление к славе поставили под угрозу его способность говорить правду; как предупреждает Эстер Прин своего ребенка: «Мы не должны всегда говорить на рыночной площади о том, что происходит с нами в лесу» (NH 1: 240). Диммсдейл говорит на рынке: так в повествовании описывается публичное пространство, где начинается и заканчивается основное действие повествования, где впервые появляется Эстер со своим знаком позора и где пастор делает свое последнее двусмысленное признание. В «Алой букве» это пространство не способствует правдивости, по крайней мере для тех, кто хочет добиться успеха; на рынке, где говорит Диммсдейл, Эстер молчит. Готорн изображает Диммсдейла человеком, движимым страстными амбициями, и он, кажется, очень подозрительно относится к стремлению своего персонажа к общественному признанию. И все же в «Таможне», даже когда автор презирает «литературную славу», он дает понять, что сам занимается своего рода самотворением, мало чем отличаясь от Диммсдейла. Готорн решает «передать [рассказ Эстер] публике» только после того, как призрак таможенного надзирателя Пью уверяет его, что «прибыль будет твоей!» (NH 1: 33). Как и Диммсдейл, Готорн ищет успеха, и это факт, который вводит возможность или даже неизбежность компромисса и фальсификации трудных истин. Эстер Прин противопоставляется и Диммсдейлу, и Готорну в том, что она «лишена амбиций, а значит, и ее искусство чисто» [Nissenbaum

1984: xxxix-xl]. В этих отрывках, как и во многих других, Готорн, как и Гоголь, изображает болезненное осознание писателем своей нечистоты, присущей причастным к печати и беспорядочному распространению текстов.

Помимо компрометации истины, институты печатной культуры угрожают заключить писателей в тюрьму их собственных имен, низведя их до авторской функции. Как мы видели, многие персонажи Готорна и Гоголя — Оберон в «Дьяволе в рукописи», Поприщин в «Записках сумасшедшего» и другие — изо всех сил пытаются справиться с тем фактом, что они полагаются на эти институты при создании своих идентичностей, но, пытаясь обосновать свою субъективность в письменных текстах, они вписывают себя в систему, которая серьезно ограничивает как их автономию, так и их индивидуальность. В творчестве Готорна «Таможня» отмечает тот поворотный момент, когда писатель трансформировался и был преобразован своими покровителями в «зрелого» автора, которого вскоре канонизировали как американского классика. Неудивительно, что озабоченность Готорна своим именем здесь особенно сильна. Из-за того, что он работал таможенным служащим, имя Готорна отпечатано «на мешках перца, корзинах с аннато, коробках для сигар и тюках со всеми видами товаров, облагаемых пошлиной <...> Будучи заброшено на столь странный двигатель славы, знание о моем существовании, насколько его передает мое имя, было перенесено туда, где его никогда не было раньше» (NH 1: 27). Эти строки можно рассматривать как отражение отношений писателя и печатных текстов. Он выпускает тексты в мир, где его работы занимают свое меняющееся место среди других товаров, неотслеживаемые и неконтролируемые, циркулирующие в огромной экономике как продукты и идеи.

Это те же проблемы, которые мотивируют Гоголя в «Выбранных местах...», где он пытается контролировать воспроизведение и распространение своего собственного портрета. Значительная часть «Завещания» посвящена попыткам обуздать распространение его определенного образа, выгравированного и воспроизведенного без разрешения. Гоголь утверждает, что его «право

собственности» было у него украдено, потому что «раз опубликованное изображение кого бы то ни было делается уже собственностью каждого, занимающегося изданиями гравюр и литографий». Он просит, чтобы любой, кто получил копию портрета, немедленно уничтожил ее и заменил той версией, которую он сам санкционировал, «и покупать только тот, на котором будет выставлено: “Гравировал Йорданов”». Йорданов, объясняет Гоголь, «Художник, [который] ...уже несколько лет трудится в Риме над гравированием бессмертной картины Рафаэля “Преображение Господне”» и достиг более высокой степени «совершенства», чем в любой другой гравюре. Но лучше всего, утверждает Гоголь, было бы заменить его портрет гравюрой этого художника с изображением преобразенного Христа! (НГ 8: 222–223). В этом странном случае мы видим объединенными три из постоянных забот Гоголя: копирование, распространение и контроль над собственной авторской идентичностью. Страдание Гоголя оттого, что он стал «всеобщей собственностью», напоминает о тревожных размышлениях Готорна о судьбе своего имени, отправленного в мир с печатью таможи.

Но там, где размышления Готорна о распространении его имени предполагают известное смирение, предписания Гоголя обнаруживают лишь неистовое желание регулировать распространение того, что принадлежит ему по праву. Контроль, который Гоголь пытается осуществлять над своим собственным изображением, напоминает его желание дать авторитетные инструкции из загробного мира: он хочет, чтобы его портрет распространялся (у него нет проблем с фактом гравировки, с самой копией: копии могут достигать «совершенства»), но он хочет контролировать циркуляцию гравюр. Более того, у Гоголя нет другого выбора, кроме как попытаться осуществить этот контроль в еще одном опубликованном тексте, что окончательно доказывает тщетность его желания в неизбежных условиях печатной культуры.

Эпилог

Канонизация, влияние, оценка

Как бы ни были велики художественные достоинства произведений Гоголя, одним этим нельзя объяснить всю его привлекательность и всю его власть над умами людей.

*Д. Н. Овсяннико-Куликовский о Гоголе
[Овсяннико-Куликовский 1906: 211]*

Дело не только в том, что будучи сам по себе изыскан и прав, он как никто был настолько удачлив, чтобы удостоиться высшей награды [быть объявленным классиком].

Генри Джеймс о Готорне [James 1904: 61]

Готорн и Гоголь написали произведения, которые приобрели огромное значение для своих поколений: современные отзывы свидетельствуют о впечатляющем опыте первого прочтения. В американской литературе самым известным из этих свидетельств является «Готорн и его мхи» Германа Мелвилла, но восторгу Мелвилла вторили и многие другие. Как вспоминал Уильям Дин Хауэллс, «[Готорн] затронул меня так, как я никогда раньше не чувствовал <...> [он] удерживал меня своим могущественным заклинанием». Цит. по: [Brodhead 1986: 49]. Сравните воспоминания Владимира Стасова о реакции читателей на раннее творчество Гоголя: «Тогдашний восторг от Гоголя — ни с чем несравним. Его повсюду читали точно запоем. <...> Все гоголевские обороты, выражения быстро вошли во всеобщее употребление. <...> Вся молодежь пошла говорить гоголевским языком». Цит. по: [Fanger 1979: 267 n4].

Согласно американским источникам, Готорна чаще всего хвалят за его «артистичность»: для его поклонников в XIX веке Готорн был художником из художников. Слова «чистота» и «благодать» снова и снова используются для описания прозы мастера, но самый частый эпитет из всех — «изысканный». «Изысканность» была центральной в новой, недавно появившейся концепцией литературного творчества, которую американские культурные учреждения в то время развивали. Хэмлин Гарланд, например, объяснил свою (вполне уместную) юношескую реакцию на «Мастера красоты», сославшись на то, что его больше всего поразила способность рассказа воплотить возвышенность самого искусства: «Величественная дикция, богатая и яркая образность, мистическое сияние и отстраненность личности автора — все объединилось, чтобы вызвать во мне благоговейное восхищение, которое заставило все другие интересы побледнеть и потускнеть» [Brodhead 1986: 50]. Руфус Гризвольд, выдающийся критик времен Готорна, отмечал, что «любимые сцены и традиции Готорна — это сцены и традиции его собственной страны, многие из которых он сделал классическими благодаря красивым ассоциациям, которые он ей навязывал» [Crowley 1970: 209]. «Сделать классической» свою собственную страну значило превратить Америку в место и объект безошибочно высокого искусства. Как следует из восхваления Гарланда, творчество Готорна уникально подходило для этой задачи. Его изысканная проза с ее тонко архаичным стилем (критики одобрительно отмечали безупречный английский язык, который он вкладывал в уста своих персонажей), лоск его, казалось бы, миниатюрных рассказов, его интерес к моральным и духовным проблемам, которые современники называли «метафизическими», — все вместе это сделало Готорна в высшей степени артистичным. Его бросающаяся в глаза импозантность убедила американцев в том, что у искусства действительно есть будущее в демократической республике.

Напротив, привлекательным для тех, кто канонизировал Гоголя, было отчасти то, что его сочинения рассматривались не (просто) как «художественные», то есть не как художественные

в узком смысле, что ограничивало бы их значение эстетической сферой или ограничивало их обращение к представителям определенного класса. Этот взгляд на Гоголя легче понять, если мы сначала рассмотрим современный взгляд на Пушкина. Тот факт, что Гоголь появился, когда Пушкин был на вершине, только подчеркнул самобытность Гоголя, поскольку «в глазах современников не могло быть двух писателей менее похожих» [Maguire 1974: 5]. Самое главное, что Гоголь был прозаиком в то время, когда прозы жаждали. Пушкин, конечно, писал очень изощренную прозу, но ее стилизация и эрудированный металитературный комментарий усиливали впечатление о ее авторе как об эстете и аристократе, писателе, «приверженном западноевропейским литературным ценностям и уходящей неоклассической эпохе» [Maguire 1994: 5]¹. Лишь позже в том столетии, особенно во время Пушкинских праздников 1880 года, Пушкин сыграл роль отца-основателя. Во времена Гоголя эпоха поэзии, с которой так тесно отождествлялся Пушкин, как считалось, миновала: «Гоголь убил стихи и стихотворения», — заявил один критик².

Однако это не означает, что читателей Гоголя не впечатлила артистичность его языка. Напротив, многочисленные сообщения свидетельствуют о сильном волнении, которое вызывал этот язык. Владимир Даль так описал сочетание восторга и недоумения, которое испытывает при чтении «Мертвых душ»: «Вы с жадностью проглатываете [рассказ] до конца, потом читаете еще раз и все равно не замечаете, что он написан на диком языке. Вы педантично пытаетесь понять это и видите, что ни в коем случае нельзя так писать или говорить. Вы пытаетесь исправить это и портите. Вы не можете прикоснуться ни к одному слову»³.

¹ На самом деле во второй половине XIX века проза Пушкина практически игнорировалась. Пушкин долгое время отождествлялся исключительно с поэзией, в то время как Гоголь стал ассоциироваться не только с прозой, но также, как ни странно, с социальной критикой и политическим радикализмом.

² Анон. [И. С. Тургенев?], *De la litterature russe contemporaine*, Illustration (Paris, June 9, 1845). Рус. пер.: *Литературное наследство*, 58, 1952: 673.

³ В письме М. П. Погодину, апрель 1842 // *Литературное наследство*, 58, 617.

Язык Гоголя часто описывали как буквально опьяняющий; Чаадаев утверждал, что увещевал одного из восторженных поклонников Гоголя словами *vows ites ivre-morte*⁴. Считалось, что Гоголь совершил то, что один из современников назвал «полным литературным переворотом»⁵. Его соотечественники почувствовали, что он привнес в русскую литературу нечто совершенно новое, что-то, без чего эта литература не могла бы достичь зрелости, а точнее, современности. Хотя критики, принадлежащие к традиции Белинского, объясняли современность Гоголя с точки зрения его предмета и социальной критики, которую им удалось там вычитать, но реакция многих читателей предполагает, что влияние Гоголя было обусловлено, скорее, абсолютной новизной стиля его прозы. Один из защитников раннего романа Достоевского «Бедные люди» писал в 1846 году, что «многие фразы [Достоевского] напоминают Гоголя не потому, что Достоевский подражал ему, а потому, что теперь практически любая естественная фраза уже нечаянно напоминает Гоголя». «Такая речь, — заключает он, — могла появиться только после того, как ее создал Гоголь»⁶.

Термины канонизации Гоголя и Готорна многое говорят о том, чего русские и американцы искали в литературе. В Америке клеймо недооцененного — или, вернее, узко оцененного — возникло рано. Оно прочно закрепилось за Готорном в начале его карьеры и намертво прилипло к его работам даже после того, как они были громко провозглашены американской классикой — мерило того, насколько центральной стала идея недооцененного гения для самой идеи литературы в Америке. Сам Готорн признал в 1850 году: «Мои сочинения не вызывают и никогда не будут апеллировать к самому широкому кругу симпатий и, следовательно, не получают очень широкой популярности» [Crowley 1970: 151]. Десять лет спустя, будучи самым известным автором Америки,

⁴ В письме Юрию Самарину, май 1842 // Литературное наследство, 58, 624.

⁵ Там же.

⁶ В. С. Аксакова в письме М. Г. Каргашевской, февраль 1846 // Литературное наследство, 58, 680.

даже если не автором блокбастеров, он повторяет эти мысли в письме своему издателю, ссылаясь на «тот элемент непопулярности, который (как никто лучше меня не знает) пронизывает [все мои работы]» [Crowley 1970: 340]. Хотя такие комментарии нельзя воспринимать как полностью откровенные, не исключено, что Готорн на самом деле таким образом надеялся привлечь читателей, они указывают на степень, в которой его культура побуждала его принять необходимую связь между серьезной литературой и «элементом непопулярности». Рецензенты и критики это постоянно подкрепляли. В 1841 году первая рецензия Эверта Дуйкинка на молодого автора задавала тон, неоднократно подчеркивая непопулярность Готорна: «Его заслуги не нуждаются в вердикте множества людей» [Crowley 1970: 75]. В 1869 году один журналист зашел так далеко, что объяснил факт того, что Готорна «не читают более широко», следующим образом: «немногие могут оценить серьезный и, возможно, неприятный урок, хитроумно преподанный им через персонажей» [Crowley 1970: 454–456]. Когда один критик был вынужден признать растущую популярность автора, он предположил, что она достигается вопреки низменным инстинктам его читателей: «Готорн на этот раз заставил самых поверхностных любителей романтики подчиниться магии своего гения» [Crowley 1970: 344]. Готорн был любимым автором тех распространителей благородной культуры, которые примерно с конца Гражданской войны до начала века «ежедневно контролировали то, что переходило в руки наиболее информированных читателей Америки» [Tomsich 1971: 9]. Их почти извращенная настойчивость в поддержании непопулярности Готорна отражала их убежденность в том, что привлекательность культуры, которую они продвигали, проистекает из восприятия, что это культура для избранных. Их идеи были «тщательно прорисованы для большой, но не слишком целевой аудитории» [Tomsich 1971: 9].

В России же, напротив, непопулярность редко рассматривалась как необходимое условие величия, и немногие были готовы предположить, как это сделал Дуйкинк в рецензии на творчество Готорна 1845 года, что подавляющему большинству читателей всегда не хватало «простоты и утонченности характера, возможности

ценить совершенство в столь целомудренной форме» [Crowley 1970: 100]. Русское видение было более обнадеживающим, скорее даже утопическим. Свидетельство тому — удивительное утверждение Достоевского, сделанное незадолго до отмены крепостного права в 1861 году, что простой народ скоро забудет популярную литературу в пользу его творчества [Brooks 1985: 322]. Однако с течением века интеллигенцию все больше беспокоила степень расхождения высокой и низкой печатной культуры, расхождения, вызванного (или доведенного до их сведения) ростом популярной прессы. Стало ясно, что принятие простыми людьми идеалов высокой культуры нельзя принимать как должное. В ответ российская интеллигенция, уже приверженная использованию литературы как инструмента социальных изменений, стала еще более привержена к интеллигентской культуре как связующему звену между ними и простыми людьми. Здесь расцвела мечта о единой русской культуре — единой, то есть на условиях интеллигенции [Brooks 1985: 295]. Гоголь был автором, на произведения которого возлагались многие такие надежды, и в результате он стал бенефициаром (или жертвой) усилий интеллигенции, призванных сыграть активную роль в литературе. Хотя Гоголь никогда не разделял политических взглядов либеральных критиков, он определенно не возражал против их представления о литературе как о чем-то, что «выходит за пределы самого текста и доходит до общества в целом», с обществом, понимаемым как «сущность, которую нужно не просто изображать, но направлять и инструктировать» [Maguire 1994: 12]. Когда Гоголь заявил, что ищет читателей, число которых охватило бы «половину грамотной России» (НГ 8: 343), он формулировал не надежды на «массовую» читательскую аудиторию в сегодняшнем смысле слова (такая читательская аудитория в то время уже понемногу становилась доступной для американских писателей), а скорее свое видение авторства как морального призвания, несущего с собой обязанность обращаться ко всем россиянам.

Очевидно, что ко второй половине XIX века у русских и американцев разнились ожидания относительно того, чего должна была достичь их литература. В течение столетия русские интел-

лектуалы искали все более широкую аудиторию для своих сочинений и продвигали литературу как культурное достояние всех россиян. Образованное меньшинство стремилось использовать литературу как способ привести простых людей к «консенсусу ценностей, разделяемых образованными россиянами», консенсусу, который включал ценности, провозглашаемые государством. Литература должна была функционировать как форма культурного гражданства, с идеей русскости, «ограниченной идентификацией с интеллигенцией в противовес установленной политической и церковной власти» [Brooks 1985: 319]. В конечном итоге эта идея получила такое широкое признание, что ко второй половине XIX века писатель и народник Владимир Короленко смог объявить своей родиной «прежде всего русскую литературу» [Fanger 1979: 197].

В Америке, с другой стороны, было широко распространено мнение, что национальная литература будет отражать идеалы, если не практику демократической республики. Однако часто считалось, что этим идеалам угрожают силы, развязанные самой демократией, и американские интеллектуалы жили в страхе, что народное правление привело к унижению общественного вкуса. В результате, даже когда литература стала читаться более широкой публикой, она все больше продвигалась среди этой публики в силу своей якобы узкой и, следовательно, элитарной привлекательности. В то время как русская интеллигенция, неуклонно набирающая культурный авторитет, работала над распространением высокой культуры на более широкий сегмент грамотного населения, многие американские интеллектуалы начинали очерчивать — и, в некотором смысле, ограждать — высокую культуру, ценность которой в их понимании проистекала из его узкой привлекательности. Иными словами, ответом русской интеллигенции на «проблему» общественного незнания высокой культуры было прямое участие: согласованная и долгосрочная кампания, направленная на то, чтобы завоевать сердца и умы читающей публики ценностями (особенно осознанной приверженностью социальной справедливости), которые, по их мнению, воплощены в высокой культуре. Американская элита, столкнув-

шись с вызовом все более грозной поп-культуры, вместо этого отступила в своего рода бункер высокой культуры. Американских интеллектуалов, никогда не застрахованных от маргинализации в обществе, которое обычно считалось безразличным к высокой культуре, неизбежно привлекала безопасность такого отступления, в то время как русская интеллигенция, уверенная (возможно, слишком уверенная) в своей центральной роли в русской жизни, оказалась втянута в бой.

Рискуя оказаться шокирующе уменьшившейся, сжатой, русская литература, можно сказать, нередко выполняла дестабилизирующую функцию, реалистично изображая (печальные) социальные факты, она должна была вдохновить людей думать и действовать против господствующего порядка. Американскую литературу, с другой стороны, часто призывали выполнять стабилизирующую функцию: она заключалась в поощрении социальной стабильности путем внедрения ценностей среднего класса и в поддержании идеалов высокой (или, по крайней мере, достаточно высокой) культуры как основного оплота против филистерских сил распространяющейся поп-культуры низших классов. В Америке, как выразился один журналист в 1877 году, литература может служить бесценным инструментом для того, чтобы «[сделать]... забастовки железнодорожников невозможными» [Brodhead 1986: 226 n37]. Напротив, русская литература рассматривалась — иногда буквально, как в дни, когда власти, опасаясь беспорядков, тайно хоронили Пушкина, — как подстрекательство к мятежу.

Гоголь и Готорн многое сделали для определения возможностей, открывающихся перед писателями, которые следовали за ними, и их фигуры так сильно вырисовывались на литературном пейзаже, что любой писатель, писавший после них, не мог избежать «следования» за ними тем или иным образом. Их тексты и персонажи внесли огромный вклад в определение авторства и литературы их соотечественниками. Однако то, что Гоголь и Готорн сформировали литературные представления своих стран, не самое главное. Скорее, оба они были в значительной степени сформированы представлениями своих современников о литературе и авторстве. В результате оба на протяжении своей карьеры

двигались к концепциям авторства и литературы, которые не соответствовали их способностям. Большую часть своей профессиональной жизни Готорн играл роль носителя высокой культуры. Это был Готорн, классический «артистичный» автор первого неоспоримо высокого искусства Америки, переданный своим последователям XIX века. Гоголю была отведена другая, несколько противоречивая, роль гражданина-реалиста, реже — религиозного пророка, и именно в этом облике он передавался своим последователям⁷.

Готорн полностью (хотя и несколько уныло после того, как потерял способность писать художественную литературу) участвовал в процессе собственной монументализации. Он был большим участником, как и другие авторы, составлявшие американский канон XIX века. Обычно ожидалось, что эти писатели будут участвовать в общественной жизни и государственных учреждениях, и большинство из них подчинялось. Готорн определенно делал это: он председательствовал в салоне Филдса, посещал банкеты, на которых слушал славословия, и позировал для бесчисленных дагерротипов, портретов и бюстов [Brodhead 1986: 71–72]. Это была эпоха, когда культурный авторитет журнала, подобного *The Atlantic*, был настолько неоспорим, что публикация в нем могла рассматриваться как эквивалент бытия поэта; эпоха, когда «издатели намеренно стирали различия между собой и авторами», когда сама литература (для многих) стала отождествляться с несколькими конкретными организациями [Brodhead 1986: 85; Tomsich 1971: 18]. Готорн всегда был большим любимцем людей и учреждений, которые определяли эту особую идею литературного творчества. Что больше всего поражает в монументализации Готорна, так это официальный характер апофеоза. Готорн был «уполномочен» наиболее признанными культурными авторитетами Америки, которые начали восторженно говорить о его величии в середине века и продолжали в том же духе в течение шестидесяти лет. Во-первых, он завоевал престиж благодаря

⁷ Полное описание того, как воспринимался Гоголь в XIX и XX веках, см. [Moeller-Sally 1998].

ряду учреждений, занимавшихся исключительно литературой и ее распространением; позже этот престиж перерос в более широкую культурную известность. Никто не поставил бы под сомнение его статус, и уж тем более никто из официальных лиц. Например, в 1890-х годах Библиотека Конгресса установила монументальный бюст Готорна; в 1879 году Э. К. Стедман посвятил ему публичную оду в гарвардском отделении Phi Beta Кappa; в ходе опроса, проведенного в конце XIX века для выбора членов Зала литературной славы, Готорн «получил такую же долю голосов от президентов университетов и судей Верховного суда, что и от ныне живущих авторов, и широкой публики, опрошенной газетами в Бруклине и Бруклине. Миннеаполис сделал тот же выбор» [Cady 1964; Brodhead 1986: 52].

Напротив, монументализация Гоголя была решительно неофициальной, даже антиофициальной, хотя, безусловно, не менее полной и мощной. Поэты Америки воспевали могилу Готорна [Cady 1964: 318], а Иван Тургенев в это время был арестован и на короткий срок заключен в тюрьму за написание безобидного некролога Гоголю. После того как в некрологе Иван Аксаков восславил Гоголя («Много еще пройдет времени, пока уразумеется вполне все глубокое и строгое значение Гоголя, этого монаха-художника, христианина-сатирика, аскета и юмориста, этого мученика возвышенной мысли и неразрешимой задачи»), правительственный чиновник с тревогой вопрошал, почему Гоголя следует считать столь важной фигурой [Аксаков 1852: vii]. Государство опасалось как власти, которую Гоголь, казалось, имел над своими читателями, так и его кажущейся непостижимости — того, что Аксаков называл «великой, ужасной поэмой» самой жизни писателя, «смысл которой надолго останется неразрешимым» [Аксаков 1852: ix]. Несмотря на печально известные консервативные взгляды, выраженные в последних работах, чиновники опасались, что наследие Гоголя может поспособствовать развитию революционных настроений. Встревоженные многостью на его похоронах, они запретили публикацию нового издания его произведений, а также любое упоминание этого факта в прессе в течение трех лет. Таким образом, апофеоз Гого-

ля должен был быть достигнут несколько скрытно, несмотря на сопротивление государства, но тем не менее он был достигнут. Белинский начал этот процесс еще при жизни писателя. Работа была продолжена после смерти Гоголя рядом ученых и мемуаристов, которые собрали огромное количество данных по всем сторонам его жизни, хотя их работа в основном ограничивалась установлением фактов и не распространялась на анализ [Maguire 1994: 14]. Хотя критика и публика по-прежнему были увлечены Гоголем, было приложено мало усилий, чтобы обобщить растущую массу собранного о нем материала. Это явное нежелание анализировать творчество Гоголя, возможно, было связано с пониманием, сформулированным Аксаковым, что гоголевское «глубокое и важное значение», «весь огромный смысл жизни, страданий и смерти нашего великого автора» были настолько бездонны, что обрекали на провал любую попытку интерпретации [Аксаков 1852: vii].

На протяжении своей жизни Гоголь все больше приближался к идеалу первостепенной ответственности литературы в деле социальных перемен: он трансформировал видение Белинского о писателе как о праведно сражающемся социальном критике в религиозное видение писателя как праведно сражающегося духовного лидера (понятие это фактически было заложено в ранней критике самого Белинского, подчеркивающей роль художника как оракула). Во многом через образ Гоголя и его тексты в России зародилась модель авторства «пророк-учитель», модель, в которой автору следовало стоять наособицу от общества и с этой точки зрения выдвигать дальновидные моральные директивы людям. Государственные репрессии способствовали возникновению этого мифа, поскольку, ограничивая возможность писателей участвовать в официальной общественной жизни, власти фактически «диссидентизировали» их, ограничивая социальным пространством, где их голоса эхом отзывались громче, чем когда-либо. По словам Андрея Синявского, именно из жизни и творчества Гоголя выросла своеобразная идея о том, что если «всюду писатель пишет», то в России «он непременно сверх того еще что-то значит. И было бы даже странно, если б он

просто писал и ничего больше: какой же он писатель? Вон Лев Толстой, сразу видно, — писатель: сам землю пахал» [Синявский 2003: 19]. Незадолго до смерти, когда Гоголь задумался, не следует ли ему «как честному человеку» отложить перо (ПСС, 8: 459), он довел эту модель авторства до ее логического предела. Не только Гоголь создал эту модель; скорее, это было в значительной степени навязано ему и его работе, навязано так настойчиво и со стольких сторон, что в конце концов он ее принял. С тех пор российским авторам и читателям оставалось только гадать, не был ли настоящий художник на самом деле тем, кто, осознавая моральную несостоятельность искусства, полностью отказался от искусства [Fanger 1986: 117].

Модель авторства, которую наконец принял Гоголь, оказалась действенной и прочной. Но, несмотря на свою привлекательность для более поздних авторов, для писателя, к чьему творчеству она была впервые применена, это стало невыносимым бременем. Крах творческих сил Гоголя был вызван отказом от собственного таланта (таланта иронии, неуловимости, игривости) и убеждением, что его искусство должно каким-то образом вести русский народ по пути духовного совершенствования. Это видение лишило его способности писать и в конечном итоге привело к смерти. Его современник граф Соллогуб так описал его упадок: «Он страдал долго, страдал душевно <...> от своего бессилия перед ожиданиями русской грамотной публики, избравшей его своим кумиром. <...> он изнемогал под силой своего призвания, принявшего в его глазах размеры громадные» [Fanger 1986: 225].

Готорн тоже закончил свою жизнь «сломленным автором», по собственному признанию [Brodhead 1986: 69]. В начале своего писательского пути он научился справляться с безразличием публики, пытаясь примириться с непопулярностью, приняв идею о том, что высокая литература есть всегда прерогатива немногих. В конце карьеры ему пришлось столкнуться с всеобщим благоговением, которое оказалось еще более обременительным, поскольку новые культурные авторитеты продолжали изображать его как элитарного писателя, художника, который не нравился толпе, даже когда его имя уже стало нарицательным. Фактически,

мы могли бы подставить имена Мелвилла и Готорна в оценке Соллогубом судеб Пушкина и Гоголя: «Пушкин не устоял против своих врагов, Гоголь не устоял против своих поклонников» [Fanger 1986: 225].

Хотя Готорн участвовал в классифицировании собственных произведений и монументализации собственной личности, что-то в этом процессе разрушало его способность писать художественную литературу: воздух на вершине был слишком разреженным. Как только его искусство было поставлено на вершину литературной иерархии, Готорн стал, по сути, первым писателем, который должен был соответствовать своим собственным стандартам, и ему это не удалось.

Гоголь и Готорн писали произведения, которые удовлетворяли наиболее остро ощущаемые читательские потребности их современников. В конце концов для обоих писателей читательские требования стали основой новой авторской идентичности, идентичности, возложившей на них ответственность, которую они не могли ни принять, ни отвергнуть. Поскольку оба жили в то время, когда культурный статус письма, авторства и чтения находился в постоянном движении, оба были вынуждены устанавливать новый тип отношений с читателями, отношений, которые устанавливались в основном на условиях читателей. После 1900 года новое поколение русских и американских писателей открыло для себя новые смыслы в Гоголе и Готорне. Модернисты заново открыли для себя Готорна как художника, чья «изысканность» служила лишь маскировкой глубоко мрачного видения, а символисты нашли в Гоголе не гражданского реалиста, а художника сновидческих преувеличений и искажений. Эти читатели, остро осознавшие свою современность, унесли с собой в будущее отцов-основателей XIX века.

Библиография

Источники

Аксаков 1842 — Аксаков К. С. Несколько слов о поэме Гоголя: «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М.: Тип. Н. Степанова, 1842.

Аксаков 1852 — Аксаков И. С. Несколько слов о Гоголе // Московский сборник. Т. 1. М., 1852.

Аксаков 1981 — Аксаков К. С., Аксаков И. С. Литературная критика / Сост., вступ. ст. и коммент. А. С. Курилова. М.: Современник, 1981. (Б-ка «Любителям российской словесности».)

Андросов 1836 — Андросов В. И. Рецензия на «Ревизора» Гоголя // Московский наблюдатель. 1836. № 7.

Белинский 1953 — Белинский В. Г. Литературные мечтания (Элегия в прозе) // Полн. собр. соч. Т. 13. М.: Изд-во АН СССР, 1953.

Белинский 1953–1959 — Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Булгарин 1830 — Сочинения Фаддея Булгарина. СПб., 1830. Ч. I.

Булгарин 1833 — Булгарин Ф. Письма о русской литературе // Сын отечества и Северный архив. 1833. № 1. Т. 33. № 6. С. 319–326.

Булгарин 1836 — Сочинения Фаддея Булгарина. СПб., 1836. Ч. II.

Булгарин 1843 — Булгарин Ф. Публика и журналист // Булгарин Ф. Полн. собр. соч. Т. 6. СПб.: Тип. К. Жернакова, 1843. С. 151–154.

Булгарин 1990 — Булгарин Ф. О цензуре в России и о книгопечатании вообще // Русская старина. 1900. № 9.

Гоголь 1937–1952 — Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

Гоголь 2013 — Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников. Полный систематический свод документальных свидетельств: Научно-критическое издание в трех томах. М.: ИМЛИ РАН, 2013.

Готорн 1982 — Готорн Н. Избр. произведения: В 2 т. Л.: Художественная литература, 1982.

Готорн 2015 — Готорн Н. Дом о семи фронтонах. СПб.: Азбука, 2015. 416 с.

Даль 1989 — Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Русский язык, 1989.

Карамзин 1802 — Карамзин Н. О книжной торговле и любви к чтению в России // Вестник Европы. 1802. Т. 3, № 9 (май). С. 57–60.

Киреевский 1861 — Киреевский И. В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению в России // И. В. Киреевский. Полн. собр. соч. Т. 2. М.: Тип. П. Бахметева, 1861. С. 229–290.

Масальский 1842 — Масальский К. П. Похождения Чичикова, или Мертвые души. Поэма Н. Гоголя // Сын Отечества. 1842. № 6.

Монтень 1960 — Монтень М. Опыты. Книга третья. (Сер. «Литературные памятники».) М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1960. 495 с.

Надеждин 1832 — Надеждин Н. И. «Вечера на хуторе близ Диканьки» (т. 2) // Телескоп. 1832. № 17. Ч. XI. С. 97–108.

Плетнев 1842 — [Плетнев П. А.] Чичиков, или «Мертвые души» Гоголя // Современник. 1842. Т. XXVII, № 3.

Погодин 1847 — Погодин М. П. Письмо Гоголю, 6 мая 1847 // Переписка Н. В. Гоголя: В 2 т. М.: Художественная литература, 1988.

Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 17 т. М.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.

Пушкин 1967 — Пушкин А. С. Евгений Онегин. М.: Художественная литература, 1967.

Свиньин 1829 — Свиньин П. Взгляд на периодические издания и альманахи // Отечественные записки. 1829. № 37.

Сенковский 1834 — Сенковский О. Критика // Библиотека для чтения. 1834. Т. 1.

Сенковский 1842 — Сенковский О. И. Похождения Чичикова, или «Мертвые души». Поэма Н. Гоголя // Библиотека для чтения. 1842. Т. 53. Отд. VI (Литературная летопись. Новые книги). С. 24–54.

Старина 1914 — Старина и новизна. М., 1914.

Чаадаев 1991 — Чаадаев П. Я. Полн. собр. соч. и избр. письма: В 2 т. М.: Наука, 1991.

Шевырев 1835а — Шевырев С. П. Словесность и торговля // Московский наблюдатель. 1835. № 1. С. 5–29.

Шевырев 1835б — Шевырев С. П. Три повести Н. Павлова // Московский наблюдатель. 1835. № 1. С. 120–131.

Шишков 2011 — Шишков А. С. Огонь любви к Отечеству. М.: Институт русской цивилизации, 2011.

Эмерсон 2016 — Эмерсон Р. У. Доверие к себе / Пер. А. Зверева. М.: Эксмо, 2016.

Channing 1856 — Channing W. A Physician's Vacation; or A Summer in Europe. Boston: Ticknor and Fields, 1856.

Coleridge 1983 — Coleridge S. T. The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge. Vol. 7 / J. Engell, W. Jackson Bate, eds. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

Emerson 1981 — Emerson R. W. Self-Reliance // C. Bode, ed., in collaboration with M. Cowley. The Portable Emerson. New York: Penguin Books, 1981.

Fields 1876 — Fields J. T. Hawthorne. Boston: James R. Osgood and Co., 1876.

Gillespie 1845 — Gillespie W. M. Rome: As Seen by a New-Yorker in 1843–4. New York; London: Wiley and Putnam, 1845.

Hawthorne 1962 — Hawthorne N. The Centenary Edition of the Work of Nathaniel Hawthorne. 23 vols. / W. Charvat, gen. ed. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1962.

Hillard 1853 — Hillard G. S. Six Months in Italy. Vol. 2. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1853.

Holmes 1859 — Holmes O. W. The Stereoscope and the Stereograph // Atlantic Monthly, 3 (1859).

Holmes 1863 — Holmes O. W. Doings of the Sunbeam // Atlantic Monthly 12, № 69 (July 1863). P. 9.

James 1904 — Letter from Henry James to Robert S. Rantoul // Proceedings in Commemoration of the One Hundredth Anniversary of the Birth of Nathaniel Hawthorne, Held at Salem, Massachusetts, June 23, 1904. Salem, MA: The Essex Institute, 1904.

James 1984 — James H. Nathaniel Hawthorne // H. James. Literary Criticism. Vol. 1: Essays, English and American Writers. New York: Library of America, 1984.

James 1997 — James H. Hawthorne. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997; essay originally published 1879.

Longchamp 1975 — Longchamp F. Asmodeus in New York. New York: Longchamp and Co., 1868; repr. New York: Amo Press, 1975.

Matlaw 1967 — Matlaw M., ed. The Black Crook, and Other Nineteenth-Century American Plays. New York: E. P. Dutton and Co., 1967.

Melville 1987 — Melville H. Statues in Rome // H. Hayford et al., eds. The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839–1860 (The Writings of Herman

Melville. Vol. 9). Evanston; Chicago: Northwestern University Press; Newberry Library, 1987.

Valery 1964 — Valery P. The Conquest of Ubiquity, Aesthetics / trans. R. Mannheim. New York: Pantheon Books, Bollingen Series, 1964.

Wordsworth 1989 — Wordsworth W. Poems, 1815: In 2 vols. Oxford: Woodstock Books, 1989.

Исследования

Акимова 1996 — Акимова Н. Н. Булгарин и Гоголь: массовое и элитарное в русской литературе: проблема автора и читателя // Русская литература. 1996. № 2. С. 3–22.

Барт 2001 — Барт Р. S/Z / Пер. с фр. 2-е изд., испр.; под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001.

Богданов 1964 — Богданов М. Грамотность и образование в дореволюционной России и в СССР. М.: Статистика, 1964.

Вайскопф 1993 — Вайскопф М. Сюжет Гоголя: морфология, идеология, контекст. М.: Радикс, 1993.

Вацуро 1972 — Вацуро В. Э., Гилленсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: из истории книги и прессы пушкинской поры. М.: Книга, 1972.

Венедиктова 2003 — Венедиктова Т. Д. Разговор по-американски: дискурс торго в словесности США XIX века. М.: НЛЮ, 2003.

Гиппиус 1948 — Гиппиус В. В. «Вечера на хуторе близ Диканьки» // Труды отдела новой русской литературы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948. С. 9–38.

Гриц 1929 — Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция: Книжная лавка А. Ф. Смирдина. М.: Федерация, 1929.

Козмин 1912 — Козмин Н. К. Николай Иванович Надеждин: Жизнь и научно-литературная деятельность, 1804–1836. СПб.: Тип. М. А. Александрова, 1912.

Кривонос 1981 — Кривонос В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1981.

Кругікова 1957 — Кругікова Н. Є. Гоголь та українська література. (30–80-і рр. XIX сторіччя). Київ: Держлітвидав, 1957.

Куфаев 1927 — Куфаев М. Н. История русской книги в XIX веке. Л.: Начатки знаний, 1927.

Лотман 1962 — Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Труды по русской и славянской

филологии. V. Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 119. 1962. С. 3–76.

Манн 1984 — Манн Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель — критика — читатель. 2-е изд., испр. и доп. М.: Книга, 1984.

Овсяннико-Куликовский 1906 — Овсяннико-Куликовский Д. Н. История русской интеллигенции. Итоги русской художественной литературы XIX века. СПб.: Издание В. М. Саблина, 1906.

Рашин 1951 — Рашин А. Г. Грамотность и народное образование в России в XIX и начале XX в. // Исторические записки. 1951. № 37.

Рейтблат 1991 — Рейтблат А. И. Булгарин и Гоголь. Ф. В. Булгарин и его читатели // Чтение в дореволюционной России / Ред. А. И. Рейтблат. М.: Государственная библиотека им. Ленина, 1991.

Синявский 2003 — Синявский А. В тени Гоголя. М.: Agraf, 2003.

Сиповский 1928 — Сиповский В. *Ukrajina v rosijs'komu pysmenstvi, 1801–1850*. Kiev, 1928.

Чудаковы 1971 — Чудаков А. П., Чудакова М. О. Сказ [тип повествования] // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. Т. 6. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 876–877.

Эйхенбаум 1924 — Эйхенбаум Б. Проблемы поэтики Пушкина // Б. Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л.: Академия, 1924.

Эйхенбаум 1987 — Литературный быт // Б. М. Эйхенбаум. О литературе. М.: Советский писатель, 1987. С. 428–436.

Anderson 1983 — Anderson B. *Imagined Communities*. London; New York: Verso, 1983.

Anderson 1991 — Anderson B. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 1991.

Barthes 1986 — Barthes R. *The Death of the Author* // *The Rustle of Language*. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1986.

Baudrillard 1994 — Baudrillard J. *Simulacra and Simulation* / trans. S. F. Glaser. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1994.

Baym 1976 — Baym N. *The Shape of Hawthorne's Career*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1976.

Baym 1984 — Baym N. *Novels, Readers, and Reviewers*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1984.

Bell 1962 — Bell M. *Hawthorne's View of the Artist*. New York: State University of New York Press, 1962.

Benjamin 1969 — Benjamin W. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* // H. Arendt, ed. *Illuminations* / trans. H. Zohn. New York: Schocken Books, 1969.

Benjamin 1986 — Benjamin W. Paris, Capital of the Nineteenth Century // P. Demetz, ed. and introduction. Reflections / trans. E. Jephcott. New York: Schocken Books, 1986.

Bercovitch 1991 — Bercovitch S. The Office of the Scarlet Letter. Baltimore; Maryland; London: Johns Hopkins University Press, 1991.

Berlan 1991 — Berlan L. The Anatomy of a National Fantasy; Hawthorne, Utopia, and Everyday Life. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

Berlin 1988 — Berlin I. Russian Thinkers. London: Penguin Books, 1988.

Bernheimer 1997 — Bernheimer C. Figures of III Repute: Representing Prostitution in Nineteenth-Century France. Durham, NC; London: Duke University Press, 1997.

Bojanowska 2002 — Bojanowska E. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism: Ph.D, diss. Harvard University, 2002.

Bourdieu 1984 — Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste / trans. R. Nice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Bourdieu 1993 — Bourdieu P. The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed // The Field of Cultural Production. New York: Columbia University Press, 1993.

Bourdieu 1996 — Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / trans. S. Emanuel. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Broadhead 1986 — Brodhead R. H. The School of Hawthorne. New York: Oxford University Press, 1986.

Brodhead 1986 — Brodhead R. H. The School of Hawthorne. New York: Oxford University Press, 1986.

Brodhead 1989 — Brodhead R. H. Veiled Ladies: Toward a History of Antebellum Entertainment // American Literary History. 1989. Vol. 1, № 2. Summer.

Brodhead 1993 — Brodhead R. H. Veiled Ladies: Toward a History of Antebellum Entertainment // Cultures of Letters. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

Brooks 1985 — Brooks J. When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861–1917. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985.

Brown 1990 — Brown G. Domestic Individualism: Imagining Self in Nineteenth-Century America. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

Brown 1996 — Brown H. Prologue: Why the Story of the (English) Novel Is an American Romance (If Not the Great American Novel) // D. Lynch,

W. B. Warner, eds. *Cultural Institutions of the Novel*. Durham, NC; London: Duke University Press, 1996. P. 11–43.

Buell 1986 — Buell New England Literary Culture: From Revolution through Renaissance. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 1986.

Cady 1964 — Cady W. H. *The Wizard Hand: Hawthorne, 1864–1900* // R. H. Pearce, ed. *Hawthorne Centenary Essays*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 1964.

Carton 1985 — Carton E. *The Rhetoric of American Romance*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1985.

Charvat 1992 — Charvat W. *The Profession of Authorship in America, 1800–1870*. New York: Columbia University Press, 1992.

Charvat 1992 — Charvat W. *The Profession of Authorship in America*. New York: Columbia University Press, 1992.

Chavart 1993 — Charvat W. *Literary Publishing in America, 1790–1850*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press, 1993; originally published Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1959.

Clarke 1852 — Clarke J. F. *Eleven Weeks in Europe and What May be Seen in That Time*. Boston: Ticknor, Reed, and Fields, 1852.

Colacurcio 1984 — Colacurcio M. J. *The Province of Piety: Moral History in Hawthorne's Early Tales*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Crowley 1970 — Crowley D. J., ed. *Hawthorne: The Critical Heritage*. New York: Barnes and Noble, 1970.

Davidson 1990 — Davidson C. N. *Photographs of the Dead: Sherman, Daguerre, Hawthorne* // *South Atlantic Quarterly*. 1990. Vol. 89, № 4. Fall. P. 686–687.

Dickinson 1965 — Dickinson E. *The Letters of Emily Dickinson: In 3 vols.* /Th. H. Johnson, Th. Ward, eds. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965.

Dillon 2004 — Dillon E. M. *The Gender of Freedom: Fictions of Liberalism and the Literary Public Sphere*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.

Dillon 2004 — Dillon E. *The Gender of Freedom: Fictions of Liberalism and the Literary Public Sphere*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2004.

DiPiero 1992 — DiPiero Th. *Dangerous Truths and Criminal Passions: The Evolution of the French Novel, 1569–1791*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1992.

Emerson 1981 — Emerson. R. W. *The American Scholar* // C. Bode, M. Crowley, eds. *The Portable Emerson*. New York: Penguin Books, 1981.

Fanger 1968 — Fanger D. *The Peasant in Literature* // W. S. Vucinich, ed. *The Peasant in Nineteenth-Century Russia*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1968.

Fanger 1971 — Fanger D. *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

Fanger 1978 — Fanger D. *Gogol and His Reader* // W. M. Todd III. ed. *Literature and Society in Imperial Russia, 1800–1914*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1978.

Fanger 1979 — Fanger D. *The Creation of Nikolai Gogol*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.

Fanger 1986 — Fanger D. *Conflicting Imperatives in the Model of the Russian Writer: The Case of Tertz / Sinyavsky* // *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies* / G. S. Morson, ed. Stanford, CA: Stanford University Press, 1986.

Foucault 1979 — Foucault M. *What Is an Author* // J. V. Harari, ed. *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1979. P. 141–160.

Frank 1999 — Frank S. *Negativity Turns Positive; Meditations Upon the Divine Liturgy* // S. Spieker, ed. *Gogol: Exploring Absence*. Bloomington, Ind. : Slavica, 1999.

Frazier 1998 — Frazier M. *Arabesques, Architecture, and Printing* // M. Greenleaf; S. Moeller-Sally, eds. *Russian Subjects: Empire, Nation, and Culture in the Golden Age*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998.

Frazier 2000 — Frazier M. *Frames of the Imagination: Gogol's Arabesques and the Romantic Question of Genre*. New York: Peter Lang Publishing, 2000.

Freeze 1997 — Freeze G. L. *Russia; A History*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1997.

Freidin 1993 — Freidin G. *By the Walls of Church and State: Literature's Authority in Russia's Modern Tradition* // *Russian Review*. 1993. Vol. 52, № 2. April.

Fusso 1993 — Fusso S. *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993.

Fyfe 2004 — Fyfe G. *Reproductions, Cultural Capital, and Museums: Aspects of the Culture of Copies* // *Museum and Society*. 2004. Vol. 2, № 1. March.

Gilmore 1985 — Gilmore M. T. *American Romanticism and the Marketplace*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1985.

Gilmore 1988 — Gilmore M. T. *American Romanticism and the Marketplace*. 1st ed. University of Chicago Press, 1988.

Gippius 1981 — Gippius V. V. *Gogol* / R. A. Maguire, ed. and trans. Ann Arbor, MI: Ardis, 1981.

Gollin 1991 — Gollin R. K., Idol J. L. Jr., with the assistance of Sterling K. Eisiminger, *Prophetic Pictures: Nathaniel Hawthorne's Knowledge and Uses of the Visual Arts*. New York: Greenwood Press, 1991.

Greenleaf 1994 — Greenleaf M. *Pushkin and Romantic Fashion: Fragment, Elegy, Orient*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Halttunen 1982 — Halttunen K. *Confidence Men and Painted Women: A Study of Middle-Class Culture in America, 1830–1870*. New Haven, CT: Yale University Press, 1982.

Harris 1966 — Harris N. *The Artist in American Society: The Formative Years 1790–1860*. New York: George Braziller, 1966.

Hart 1950 — Hart J. D. *The Popular Book: A History of America's Literary Taste*. New York: Oxford University Press, 1950.

Haskell 1981 — Haskell F., Penny N. *Taste and the Antique: The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*. New Haven, CT: Yale University Press, 1981.

Henisch 1993 — Henisch H. K., Henisch B. A. *The Photographic Experience 1839–1914: Images and Attitudes*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1993.

Herbert 1993 — Herbert T. W. *Dearest Beloved: The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1993.

Hoilier 1994 — Hoilier D., ed. *A New History of French Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1994.

Holl 1996 — Holl B. T. *Gogol's Captain Kopeikin and Cervantes' Captive Captain: A Case of Metaparody // Russian Review*. 1996. Vol. 55, № 4. October.

Holquist 1977 — Holquist M. *Dostoevsky and the Novel*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1977.

Jameson 1971 — Jameson F. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1971.

Jehlen 1986 — Jehlen M. *The American Incarnation: The Individual, the Nation, the Continent*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Karlinsky 1976 — Karlinsky S. *The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1976.

Kelley 1984 — Kelley M. *Private Woman, Public Stage: Literary Domesticity in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1984.

Kent 1985 — *The Complete Tales of Nikolai Gogol: In 2 vols. / A. Kent*, ed. London; Chicago: University of Chicago Press, 1985.

Klancher 1987 — Klancher J. P. *The Making of English Reading Audiences, 1790–1832*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1987.

Kramer 1992 — Kramer M. P. *Imagining Language in America From the Revolution to the Civil War*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Leverenz 1989 — Leverenz D. *Manhood and the American Renaissance*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

Levitt 1989 — Levitt M. *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1989.

Lofland 1973 — Lofland L. *A World of Strangers: Order and Action in Urban Public Space*. New York: Basic Books, 1973.

Lounsbury 2006 — Lounsbury A. «Bound by Blood to the Race»: Pushkin in African American Context // *Under the Sky of My Africa: Alexander Pushkin and Blackness* / N. Svobodny, C. Theimer, C. Nepomnyashchy, L. A. Trigos, eds. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2006.

Lynch 1996 — Lynch D., Warner W. B. *The Transport of the Novel* // D. Lynch, W. B. Warner, eds. *Cultural Institutions of the Novel*. Durham: Duke University Press, 1996. 488 p.

Maguire 1968 — Maguire R. A. *Red Virgin Soil: Soviet Literature in the 1920s*. Ithaca, NY; London: Cornell University Press, 1968; repr. 1987.

Maguire 1974 — Maguire R. A. ed. *Introduction to Gogol from the Twentieth Century*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974.

Maguire 1994 — Maguire R. A. *Exploring Gogol*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Martin 1974 — Martin T. Hawthorne's Public Decade and the Values of Home // *American Literature*. 1974. Vol. 25, № 2. May.

Marzio 1979 — Marzio P. C. *The Democratic Art: Pictures for a Nineteenth-Century America*. Boston: David R. Godine, 1979.

McCall 1997 — McCall D. Foreword // H. James. Hawthorne. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997.

Meyers 1957 — Meyers M. *The Jacksonian Persuasion: Politics and Belief*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1957.

Meyers 1957 — Meyers M. *The Jacksonian Persuasion: Politics and Belief*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1957.

Meynieux 1966 — Meynieux A. *La littérature et le metier d'écrivain en Russie avant Pouchkine*. Paris: Librairie des Cinq Continents, 1966.

Millington 1992 — Millington R. H. *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Mizruchi 1988 — Mizruchi S. L. *The Power of Historical Knowledge: Narrating the Past in Hawthorne, James, and Dreiser*. Princeton Legacy Library, 1988.

Moeller-Sally 1998 — Moeller-Sally S. 0000; or, the Sign of the Subject in Gogol's Petersburg // M. Greenleaf, S. Moeller-Sally, eds. *Russian Subjects: Empire, Nation, and Culture in the Golden Age*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998. P. 325–346.

Morson 1974 — Morson G. S. *Dostoevsky's «Diary of a Writer»: Threshold Art*. Ph.D. diss., Yale University, 1974.

Mott 1930 — Mott F. L. *History of American Magazines, 1741–1850*. New York; London: D. Appleton, 1930.

Nissenbaum 1984 — Nissenbaum S. *Introduction to Nathaniel Hawthorne. The Scarlet Letter*. New York: The Modern Library, 1984.

Ong 1975 — Ong W. J. *The Writer's Audience Is Always a Fiction* // PMLA. 1975. Vol. 90. January. P. 9–21..

Orvell 1989 — Orvell M. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1989.

Peabody 1957 — Peabody E., ed., *Aesthetic Papers*. Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1957; originally published 1849.

Popkin 1992 — Popkin C. *Distended Discourse: Gogol, Jean Paul, and the Poetics of Elaboration* // S. Fusso, P. Meyer, eds. *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

Reynolds 1988 — Reynolds D. S. *Beneath the American Renaissance: The Subversive Imagination in the Age of Emerson and Melville*. New York: Knopf, 1988.

Rosenblum 1997 — Rosenblum N. *A World History of Photography*. New York: Abbeville Press, 1997.

Ruland 1972 — Ruland R. *The Native Muse: Theories of American Literature*. New York: E. P. Dutton and Co., 1972.

Ruttenburg 1992 — Ruttenburg N. *Silence and Servitude: Bondage and Self-Invention in Russia and America, 1780–1861* // *Slavic Review*. 1992. Vol. 51, № 4. Winter.

Said 1975 — Said E. *Beginnings*. New York: Basic Books, 1975.

Schonle 2000 — Schonle A. *Gogol, the Picturesque, and the Desire for the People* // *Russian Review*. 2000. Vol. 59, № 4. October. P. 597–613.

Shaw 1993 — Shaw J. T. *Pushkin on His African Heritage: Publications During His Lifetime* // *Pushkin Today* / D. Bethea, ed. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

Simmel 1976 — Simmel G. *The Metropolis and Mental* // *Life The Sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1976.

Siskin 1996 — Siskin C. Epilogue: The Rise of Novelism // D. Lynch, W. B. Warner, eds. *Cultural Institutions of the Novel*. Durham, Duke University Press, 1996. P. 423–441.

Sontag 1990 — Sontag S. *One Culture and the New Sensibility // Against Interpretation and Other Essays*. New York: Anchor Book Doubleday, 1990.

Spencer 1957 — Spencer B. T. *The Quest for Nationality*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1957.

Spieker 1999a — Spieker S. *Esthesis and Anesthesia: The Sublime in «Arabesques»* // S. Spieker, ed. *Gogol: Exploring Absence*. Bloomington, IN: Slavica, 1999.

Spieker 1999b — Spieker S., ed. *Gogol: Exploring Absence*. Bloomington, IN: Slavica, 1999.

Tebbel 1987 — Tebbel J. *Between Covers: The Rise and Transformation of Book Publishing in America*. New York: Oxford University Press, 1987.

Todd III 1986 — Todd W. M., III. *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions, and Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

Tomsich 1971 — Tomsich J. *A Genteel Endeavor: American Culture and Politics in the Gilded Age*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1971.

Trachtenberg 1989 — Trachtenberg A. *Mirror in the Marketplace: American Responses to the Daguerreotype, 1839–1851* // J. Wood, ed. *The Daguerreotype: A Sesquicentennial Celebration*. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 1989.

Trachtenberg 2000 — Trachtenberg A. *Seeing and Believing: Hawthorne's Reflections on the Daguerreotype in The House of the Seven Gables* // L. J. Reynolds, G. Hutner, eds. *National Imaginaries, American Identities: The Cultural Work of American Iconography*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Valentino 1998 — Valentino R. *A Catalogue of Commercialism in Nikolai Gogol's Dead Souls* // *Soviet Review*. 1998. Vol. 57, № 3. Autumn.

Vance 1989 — Vance W. L. *America's Rome*, 2 vols. Hew Haven, CT: Yale University Press, 1989.

Wachtel 1994 — Wachtel A. B. *An Obsession with History: Russian Writers Confront the Past*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Walicki 1982 — Walicki A. *A History of Russian Thought: From the Enlightenment to Marxism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1982.

Walicki 1988 — Walicki A. *The Slavophile Controversy: History of a Conservative Utopia in Nineteenth-Century Russian Thought* / trans. H. Andrews-Rusiecka. South Bend, IN: University of Notre Dame Press, 1988.

Ward 1974 — Ward A. *Book Production and the German Reading Public, 1740–1800*. Oxford: Clarendon Press, 1974.

Warner 1990 — Warner M. *The Letters of the Republic: Publication and the Public Sphere in Eighteenth-Century America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Warner 1992 — Warner W. B. *The Elevation of the Novel in England: Hegemony and Literary History*. *ELH* 59, 1992. P. 577–596.

Warner 1996 — Warner W. B. *Formulating Fiction: Romancing the General Reader in Early Modern Britain* // D. Lynch, W. B. Warner, eds., *Cultural Institutions of the Novel*. Durham, NC: Duke University Press, 1996.

Weisbuch 1986 — Weisbuch R. *Atlantic Double-Cross: American Literature and British Influence in the Age of Emerson*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Zholkovsky 1992 — Zholkovsky A. *Rereading Gogol's Misbegotten Book: Notes on Selected Passages from Correspondence with Friends* // S. Fusso, P. Meyer, eds. *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*. Evanston: Northwestern University Press, 1992.

Именной и предметный указатель

- авторская идентичность 16, 42, 140, 141, 179, 191, 193, 194, 196, 197, 286, 317, 413, 426
- авторская функция (функция-автора) 135, 332, 333, 412
- Акакиевич Акакий (персонаж) 85, 325, 336
- Аксаков Иван 251, 252, 423, 424
- Аксаков Константин 243, 244, 245
- амбиции 57, 89, 123, 142, 177, 196, 236, 411
- Америка: искусство в А. 415, 422; понятие общественного мнения в Америке 42–44, 170; избыточное количество текстов в Америке 27, 70, 175, 362; важность непопулярности в Америке 145, 418, 425; уровень грамотности в Америке 14; читающее общество в Америке 14, 148, 154, 163, 170
- американская национальная литература 18–21, 45, 420
- Андерсон Бенедикт 323, 324, 327
- Андросов Василий 23
- Аннунциата (персонаж) 340, 343, 349, 351, 352
- анонимность:
Гоголь и анонимность 139, 192, 193; Готорн и анонимность 139, 140, 144, 160, 161, 165, 189, 192; урбанизм и анонимность 161, 276, 320, 322
- Аполлон Бельведерский 367, 372, 377, 381, 394, 395
- аристократия (дворянство) 31, 96, 125, 206, 256, 311. См. также салоны
- аудитория: «античитатели» 166, 168, 187
- аура 79, 361, 362, 386, 387, 391, 396
- аутентичность 45, 198, 363
- банальность 18, 47, 50, 52, 120, 121, 239, 297, 298, 306, 319, 384, 391
- Барт Ролан 195, 332, 333
- Белинский Виссарион 19, 20, 23, 38, 39, 63, 112, 197, 209, 217, 245, 417, 424
- Беньямин Вальтер 318, 340, 361–363, 377, 378
- Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости* 361

- Беркович Сэквэн 9, 52
 Берлин Исаяя 26
 богатство 120, 226, 257, 258, 264,
 268, 270, 274–277, 279, 301,
 304, 325
 Брайант Уильям Каллен 24, 31
 Браунсон Орестес 22, 24
 Бридж Хорейшо 139, 140, 149
 Бродхед Ричард 58, 197, 359, 383
 Булгарин Фаддей 37, 38, 109, 208,
 215, 216, 222–225, 228, 230,
 231, 321
*О цензуре в России и о книгопе-
 чатании вообще* 222
 Бурдье Пьер 218, 307, 330, 383,
 393, 400
 Вайскопф Михаил 328
 Валери Поль 361
 Вайсбух Роберт 18, 266
 Веневитинов Дмитрий 23
 видимость против истины 282
 вкус публики 44, 115, 234
 возвышенность (возвышенное)
 114, 115, 117–119, 131, 133, 218,
 339, 356, 369, 372, 383, 388, 392,
 395, 396, 405, 423
 Вордсворт Уильям 43
 восприятие 21, 24, 31, 35, 39, 47,
 65, 72, 146, 167, 176, 187, 213,
 231, 233, 234, 238, 241, 247, 257,
 276, 318, 339, 367, 386, 394,
 407, 418
 высший свет 206. См. также
 салоны
 Веджвуд Исаяя 377, 378
 Вяземский Петр 206
 газеты 27, 37, 38, 94, 97, 99, 126,
 134, 148, 154, 208, 222, 223,
 226, 258, 260, 267, 269, 281,
 285, 289, 316, 317, 321, 323,
 324, 326–330, 335, 344, 345,
 354, 423
 Гарланд Хэмлин 412
 Герберт Уолтер 262, 268, 280,
 290, 292
 Гибсон Джон 369
 глубокие смыслы: 49, 51, 198, 394;
 в «Мертвых душах» 50, 203,
 205, 243, 244, 248, 251, 300, 344,
 409; в «Доме о семи фронто-
 нах» 302; в «Мраморном
 Фавне» 52, 53; в «Алой
 букве» 49
 Гоголь Николай Васильевич
Арабески 17, 71–73, 92,
 100–106, 111–114, 116–118,
 121, 133, 134, 196, 233, 306, 316,
 319, 356
Мысли о географии 114
Несколько слов о Пушкине
 71, 73, 80, 106, 107, 110,
 111, 113, 117, 132, 133, 251,
 305, 348
*Об архитектуре нынешнего
 времени* 113, 116
*О преподавании всеобщей
 истории* 114
*Последний день Пом-
 пей* 116, 118
*Выбранные места из пере-
 писки с друзьями* 17, 62, 63,
 132, 315, 353–358, 402, 403,
 405–407, 412
*В чем же наконец, существо
 русской поэзии и в чем ее
 особенность* 403, 404
Завещание 406,
 407, 412

- Об Одиссее, переводимой Жуковским* 403
Русской помещик 354
Чтения русских поэтов перед публикою 355, 404
Авторская исповедь 61
Вечера на хуторе близ Диканьки 30, 32, 37, 69, 71–73, 78, 87, 90, 209, 260;
Вечер накануне Ивана Купала 83, 84
Вий 90, 93–95, 97, 98, 100, 225
Записки сумасшедшего 100, 134, 315, 319, 325, 326, 333, 335, 412
Иван Федорович Шпонька и его тетушка 82, 84, 98
Мертвые души 12, 17, 37, 41, 49–52, 54, 56, 59, 61, 64, 65, 85, 95, 100, 127, 128, 132, 203–205, 207, 211–223, 225–240, 242–252, 261, 262, 276, 298, 300, 302–305, 308, 311, 319, 331, 342, 357, 358, 402, 403, 409, 416
Миргород 71, 72, 89–91, 95, 98, 100, 101, 119, 132, 133, 196, 217
Невский проспект 100, 134, 315, 319, 320–322, 324–326, 336, 349
Нос 56, 57, 101, 134, 315, 319, 324, 326, 334–337
О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году 71, 72, 102, 111, 128, 210, 233
Петербургские повести 17, 100–102, 134, 196, 315, 319, 324, 338
- Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* 98, 99
Пропавшая грамота 83
Портрет 51, 71, 72, 80, 100, 101, 113, 115, 119–124, 126–134, 233, 234, 315–319, 325, 339, 351, 352, 356
Рим 17, 47, 97, 122, 227, 315, 316, 318, 338, 339, 341, 342, 344, 346, 348, 349, 351–356, 358,
Старосветские помещики 90, 95–98, 115, 167
Тарас Бульба 90–94, 97, 98
Шинель 85, 101, 134, 213, 315, 325, 336
- Готорн Натаниэль
Алая буква 41, 49, 51–53, 58, 60, 64, 137, 144, 147, 162, 255, 294, 295, 299, 375, 396, 407, 409–411
Дважды рассказанные истории 55, 60, 141, 143, 144, 148–150, 152, 165, 182
Дочь Рапачини 145, 146, 153, 181, 195, 294
Дом о семи фронтонах / Семь фронтонов 17, 58, 64, 99, 137, 144, 147, 163, 182, 188, 253–256, 259–270, 276, 278–280, 282, 283, 285–287, 290–305, 308; 318, 365, 366, 375, 376
Мраморный фавн 17, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 291, 296, 359, 360, 362–364, 366, 368–376, 378–381, 383, 384, 388, 391–396, 398, 402, 403, 408
Дьявол в рукописи 150, 152, 157, 168, 174, 179, 180, 192, 230, 286, 296, 412

- Мастер красоты* 168, 179, 183, 186, 187, 286, 415
Миссис Хатчинсон 162, 177–179
Мольба Алисы Доун 78, 171, 172, 176–178, 183, 187, 260, 294
Мхи старой усадьбы 55, 144
Отрывки из неоконченного произведения 168, 179
Семь рассказов о родном крае 142, 171
Снеговичка 55, 137, 144, 148–150, 152, 163, 165
Таможня 51, 62, 65, 144, 159, 160–164, 166, 168, 170, 179, 183, 184, 187, 296, 409, 410–412; бюрократы в Таможне 179, таинственность в Таможне 51, 409, 410; политический назначенец и авторские параллели в Таможне 62, 296; взаимоотношения автора / читателя в Таможне 65, 144, 159–163, 160, 164, 166, 168, 170, 179, 184, 187, самоосмысление в Таможне 192, 411, 412; уязвимость воображения в Таможне 183
Чертог фантазии 136
Черная вуаль пастора 55–57, 157, 408, 409
Уэйкфилд 154, 158, 159, 161
Фэншо 144–146
грамотность 14, 309
грандиозность 353
Григорьевич Фома (персонаж) 73, 83, 84, 86, 88
Гризвольд Руфус 415
Гринлиф Моника 232, 241
Гриноу Горацио 382
дагерротипы 197, 253–254, 276, 282–286, 288, 289, 294, 296, 302, 304, 305, 364–366, 397, 422
Даль Владимир 84, 206, 416
дама приятная (персонаж) 95, 219, 220, 221, 223
дама приятная во всех отношениях (персонаж) 95, 219
движимое богатство 276, 304
дворянство. См. аристократия 31, 96, 125, 206, 256, 311
Де Во Джеймс 382
демократия 278, 420
деньги 26, 42, 60, 131, 149, 169, 206, 226, 233, 276, 309, 322, 385, 396, 397; деньги в «Доме о семи фронтонах» 268, 270, 274, 280, 289; деньги в «Портрете» 120, 122, 317; деньги в «Носе» 326.
Державин Гаврила 356, 405
Джеймисон Фредрик 332
Джеймс Генри 48, 253, 255, 372, 415
Джелен Майра 388
Дикинсон Эмили 25
Диммесдэйл Артур (персонаж) 410
Донателло (персонаж) 371, 374, 390, 391
Драйден Джон 32
Дуйкинк Эверт Огастус 418
духовное 50, 122, 205, 264, 277, 340, 350, 381, 389, 392, 407, 424, 425
Дьюи Орвилл 367
Европа 26–30, 44–46, 91, 93, 112, 285, 329, 339–343, 345–349, 353,

- 359, 360, 366, 367, 369, 371, 382, 392, 398, 402;
 Гоголь о Европе 46–47, 339–349, 353;
 Готорн о Европе 46–47, 359, 360, 366, 368–376, 394–396; переизбыток искусства в Европе 359, 361, 362, 364, 368, 376, 402. См. также Франция; Италия; Париж; Рим
- «Европеец» 36
- европейскость 340, 360
- жанр 20, 22, 28–31, 44, 57, 73, 74, 93, 94, 105, 123, 145, 147, 194, 204, 205, 215, 243, 253, 254, 262, 263, 293, 327, 328
- женщины 33, 177, 186, 187, 198, 220, 221, 261, 291, 320, 325, 343, 347, 348, 351, 387; женщины читатели 171, 355; женщины писатели 41, 42, 169–171, 177–179, 193, сравнение публики с женщиной 109, 110, женщины слушатели 172, 173
- Жуковский Василий 221, 233, 356, 403, 404
Одиссея (в переводе Жуковского) 356
- журналы/периодические издания
Библиотека для чтения 37, 38, 102, 103, 123, 125, 128, 133, 207–211, 215, 228, 229, 244, 246
Литературная газета 36
Отечественные записки 38, 224
Сын Отечества 38, 213, 217, 228
- Современник* 38, 71, 102, 233
Телескоп 29, 30, 34, 37
Северная пчела 37, 38, 208, 327, 335
- законы/правовая система 99, 147, 181, 183, 260, 285, 336, 344, 356, 357
- зрители 113, 114, 124, 130, 256, 296, 297, 306, 360, 363, 370, 372, 380, 383–386, 392, 393, 402
- иерархизация 291
- известность 62, 148, 189, 191, 317, 410, 411, 423
- издатели 33, 37, 38, 40, 41, 61, 73, 77, 137–139, 141–144, 148–152, 171, 195, 197, 208, 210, 224, 365, 409, 422
- изоляция 129, 185, 190, 264
- имитация 31, 75, 317–319, 401, 404.
- имя и безымянность 139, 155, 188, 189, 192, 193, 198
- Ингерсолл Чарльз 21, 23
- интеллигенция 223, 419–421
- Интерпретация (истолкование), 50, 302, 333, 334, 384, 424;
 Гоголь «Мертвые души» 203, 205, 219, 222, 240;
 Готорн «Дом о семи фронтонах» 253, 254, 269, 283, 300, 301
- искусство
 вера в искусство 370, 392, 425;
 высокое искусство 14, 17, 29, 121, 131, 215, 360, 364, 369, 400, 415, 422; изобилие искусства 359–362, 368, 370, 373, 382, 402;
 усталость от искусства 360, 366, 368, 371, 395; цель искусства 51, 129, 355, 388; ценность

- искусства 50, 361, 363, 369, 370, 380, 383, 384, 391, 392
- история
история в «Арабесках» 111–113, 306; история в «Доме о семи фронтонах» 254–256, 260, 263–265; нехватка истории 23–25, 34; история в «Мраморном Фавне» 371–373, 376, 382, 395; история в «Риме» 340, 352
- Италия 46, 47, 129, 195, 212, 296, 338–343, 345, 349, 366. См. также «Рим»
- казаки 91, 94, 95
- канонизация 17, 414, 417
- Карамзин Николай 36, 214, 220, 221, 236
- Карлинский Семен 327
- Кеньон (персонаж) 53, 371, 374, 380, 381, 388, 390, 393, 396, 402
- Киреевский Иван 26, 27, 36
О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России 26
- Кларк Джеймс Фримен 392
- Ковалев (персонаж) 56, 334–337
- Кольридж Сэмюэл Тейлор 399, 400, 405
- копии/копирование 117, 317–319, 325, 329, 359 *passim*, 400, 401, 403, 404, 413. См. также имитация; механическое воспроизведение
- Короленко Владимир 420
- крепостные 49, 85, 108, 204, 219, 226–228, 247, 248, 329. См. также Крестьяне
- крестьяне 123, 204, 222, 247, 262, 302, 341, 355. См. также Крепостные
- Купер Джеймс Фенимор 22, 23, 55
- Леверенц Дэвид (Leverenz) 42, 168, 169, 171
- литература, определение Л., 21, 216
- литературная критика 28, 103, 128, 129, 210, 234, 328
- литографии 76, 116, 117, 364, 365, 376, 413
- Ломоносов Михайло 356
- Лонгфелло Генри Уодсворт 19, 20, 24, 25, 139
- Лотман Юрий 112, 338
- Лоуэлл Джеймс Расселл 24
- Малороссия 75, 96
- Манилов (персонаж) 213, 216, 221, 249
- Манн Юрий Владимирович 230, 236–238, 241, 252
- Мелвилл Герман 168, 169, 171, 372, 410, 414, 426
- Меллер–Салли Стивен 322, 323, 333
- меркантилизм 127, 348, 384
- механическое воспроизведение 169, 236–239, 237–239, 247, 260–261
- Мириам (персонаж) 291, 371, 374, 375, 386
- мода 327, 346
- модели авторства 14, 35, 36, 39, 73, 114, 138, 140, 177, 193–195, 206, 419, 422, 424–426
- Моул Мэтью (персонаж) 257, 258, 260

- Молодой князь (персонаж)
339–347, 350, 352
- молчание 54, 130, 178, 233, 355,
372, 407
- Монтень Мишель де 160, 161
- монументализация 422, 423, 426
- Москва 33, 37
- Московские ведомости* 214,
222, 227
- Мэтьюс Корнелиус 25
- наблюдатели 232, 256, 293, 294,
296, 297, 305, 343
- Надеждин, Николай, 23, 29, 30,
37, 123
- народ 15, 19, 20, 21, 27, 43, 47, 52,
53, 69, 70, 77, 109–112, 119, 122,
124, 125, 161, 169, 180, 209, 222,
223, 239, 247, 248, 278, 279, 302,
327, 329, 330, 340–342, 350, 352,
353, 355, 364, 419, 425
- народное творчество/фольклор
75, 77–79, 93, 94, 142, 260;
фольклор в произведениях
Гоголя: «Вечера на хуторе близ
Диканьки» 75, 77–79; «Вий»,
«Тарас Бульба» 93, 94;
фольклор в произведениях
Готорна 142, 260
- национальная литература 14–16,
18–23, 25, 27–29, 44, 48, 49, 58,
65, 209, 235, 245, 420. См.
также Американская нацио-
нальная литература; Русская
национальная литература
- нация, 14, 18–23, 25, 29, 44, 45, 54,
109, 110, 172, 190, 198, 199, 223,
247, 248, 255, 302, 310, 339, 341
- Новая Англия 149, 255–257, 267,
300, 365, 375
- новости 95–97, 134, 214, 304, 316,
319, 320, 327, 335, 336, 344, 345
- Оберон (персонаж) 150–154,
157, 180, 184, 229, 296, 412
- обманчивая поверхность 280
- общее мнение 223, 364. См. также
пристальный взгляд
- общественное мнение 42–44, 169,
170, 180, 224, 225, 229–231, 288,
346, 354
- общество 23, 28, 151, 154, 206, 303,
315, 325, 344, 353, 354, 419
- Овсяннико–Куликовский Д. Н. 414
- Онг Уолтер 61, 166
- Панько Рудый (персонаж) 69, 73,
77–82, 84, 86–88, 93
- Париж 47, 227, 318, 339, 340,
343–345, 347–350, 360, 373
- педагогика 113–115
- переводы 30, 34, 35, 146, 344, 356,
403, 404
- периодическая печать 14, 32, 38,
41, 60, 128, 137, 143, 149, 154, 207
- перспектива 17, 18, 26, 42, 92,
139, 241, 251, 254, 297–299,
305–308, 311, 342, 384. См.
также точка зрения
- Петербург 33, 37, 75, 76, 98, 102,
116, 319–321, 323, 324, 334
- печатная культура 27, 32, 44, 65,
162, 335, 344, 354
- Пинчен Гефсиба (персонаж) 64,
257–259, 265, 266, 268–271, 281,
282, 289, 290, 294–296, 298, 304
- Пинчен Джеффри, судья (персо-
наж) 257, 265, 274–281
- Пинчен Клиффорд (персонаж)
257–259, 264–266, 271, 272, 274,
282–284, 286–288, 292, 294, 298

- Пинчен Фибби (персонаж) 258, 259, 265, 272, 274, 277, 278, 283–285, 287, 289–294, 296, 299, 300
- Пирогов (персонаж) 321, 324, 326, 327
- Пискарев (персонаж) 320, 321, 323
- Плетнев Петр 23
- повторение/повторность 85, 264, 267, 317, 319, 388, 401, 408
- поезда 255, 266, 269, 271, 272, 298
- покровительство 179, 231, 233
- политика 97, 131, 224, 278, 279, 328, 346, 383
- Поприщин (персонаж) 179, 231, 233, 325–334, 412
- популярность 30, 38, 41, 44, 101, 109, 171, 208, 215, 417, 418
- потребление 78, 120, 261, 321, 323
- Принн Эстер (персонаж) 53, 64, 255, 291, 295, 299, 300, 307, 371, 396, 411
- пристальный взгляд 254, 293, 295, 299
- проницательность 125, 185, 228, 277, 284, 387, 389
- простолюдины 113, 117, 123, 247
- псевдоним 98, 139, 191, 193, 208, 333
- публикация 10–12, 26, 41, 68, 60, 73, 79, 98, 128, 134, 138, 139, 142–144, 147–150, 153, 154, 165, 180, 193, 194, 196, 208, 236, 244, 285, 310, 335, 405, 407, 409, 422, 423
- публичное против частного 65, 188
- публичность 55, 65, 160, 177, 190, 193, 261, 316
- публичные пространства 255, 265, 411
- Пушкин А.С. 23, 35–37, 72, 76, 77, 79, 106–110, 118, 125, 193, 194, 208, 209, 211, 221, 232, 236, 244, 310, 311, 321, 327, 340, 405, 406, 416, 421, 426
- Борис Годунов* 72, 108
- Евгений Онегин* 35, 37, 79, 236, 310, 311, 340
- радикализм против постепенности 272, 273, 300
- разделение труда 382
- распространение 17, 27, 28, 30, 32, 34, 40, 45, 69–71, 73, 79, 86, 96, 100, 111, 117, 126, 134, 138, 148, 152, 164, 190, 192, 206–209, 316–318, 345, 354, 377, 404, 407, 412. См. также печатная культура
- реальность 49, 72, 135, 138, 146, 148, 150, 172, 183, 191, 207, 254, 266, 268, 282, 283, 290, 292, 306, 321, 334, 365, 367, 393
- ремесленники 397
- Рим 17, 46, 47, 195
- Рим Гоголя 338–340, 343, 347–350, 352, 358
- Рим Готорна 359, 360, 364, 366, 370–378, 384, 385, 413
- романтизм 18, 97, 220, 311, 384
- романы 30, 41, 43, 44, 58, 94, 168, 208, 244, 254, 267, 310, 328, 363, 401
- русскость 76, 77, 248
- рынок 40, 73, 103, 124, 128, 130, 133, 146, 170, 179, 188, 268, 269,

- 273, 281, 304, 316, 318, 323, 371, 390, 400
- рыночные сегменты 146
- салоны 33–36, 38, 43, 70, 79, 80, 126, 133, 193–195, 205–207, 211, 216, 220, 221, 232, 241–243, 310, 338, 403, 422
- Самарин Юрий 243, 244
- самодержавие 224, 404
- Свиньин Павел 224, 225, 231
- Седжвик Кэтрин 40, 143
Дом 40, 143
- Сейлем 161, 173, 195
- Сенковский Осип 38, 109, 208, 210, 216, 225, 244–247
- Синявский, Андрей 424, 425
- сказ 74, 75, 231
- скульптура 343, 350, 360, 367, 369, 371, 372, 379–381, 384, 393, 395, 397
- славянофилы 26, 223, 341, 342
- слияние в одно 343. См. также смешение категорий
- слог 104, 234, 239, 329, 330, 332, 405
- смешение категорий 324, 336. См. также слияние в одно
- смотрение 254, 282, 297, 305. См. также пристальный взгляд
- современность 47, 102, 116, 417, 426
- современность в «Доме о семи фронтонах» 257, 264, 269;
- современность в Петербургских повестях» 119, 319, 320;
- современность в «Риме» 318, 339, 340, 343, 344, 353, 358;
- современность в «Выбранных местах...» 354, 355, 357
- Соллогуб, граф 425, 426
- социальные отношения 276, 356, 375
- Стасов Владимир 414
- стиль 100, 123, 172, 194, 218, 220, 243, 284, 317, 328–330, 332–335, 339, 344, 357, 383, 415, 417
- суждение: суждение знатоков 317, 386; суждение читателей 61, 125, 182, 204, 214, 229, 231, 242, 243, 246, 296, 304, 405
- сюжет 56, 57, 78, 85, 94, 106, 121, 173, 205, 217, 221, 240, 255, 256, 278, 284, 336, 337, 340, 360, 395,
- тайна / загадочность 15, 47, 50–53, 56, 94, 95, 144, 150, 161, 178, 186, 219, 236, 242, 243, 248, 251–253, 284, 301, 302, 319, 333, 347, 361, 289, 394–396, 407
- тексты/ распространение текстов. 14, 17, 18–22, 27, 28, 30–32, 36, 38, 39, 41, 45–47, 49–52, 54, 55, 60, 62, 65, 70–75, 79, 83, 87, 89–91, 94–100, 102–108, 166, 117, 128, 131, 134, 136, 137, 144, 150, 154, 156, 164, 168, 175, 183, 190, 191, 195–197, 206, 208–211, 214, 216, 222, 226, 261, 303, 315–317, 319, 327, 328, 338, 354, 355, 359, 362–364, 369, 387, 396, 398–401, 407, 412, 424
- тираж/данные о тираже 36–38, 41, 143, 148, 208
- точка зрения 20, 48, 54, 89, 102, 109, 148, 152, 176, 181, 182, 193, 234, 262, 264, 297, 299, 303, 304, 306–308, 310, 321, 405, 417, 424.
- См. также перспектива трансцендентализм 271, 375

- Тургенев Иван 19, 223, 423
 Украина (Малороссия) 75, 76, 88, 90, 96, 101
 уникальность 363, 380, 401
 Уорленд Оуэн (персонаж) 183–187
 Уорнер Майкл 20, 21, 45, 187, 193
 Уорнер Сьюзен 41, 169
 Широкий, широкий мир 41, 169
 уязвимость: уязвимость авторов 61, 62, 64, 79, 178, 181, 182, 191, 199, 304; уязвимость воображения 183; уязвимость читателей 177; уязвимость текстов 31
 Фавн Праксителя 49, 360, 371, 380, 395
 Филдс Джеймс Т. 422
 Флобер Гюстав 218, 256, 267, 293, 307–311
 Мадам Бовари 218, 267, 307, 308, 310
 фотографии 276, 284, 363–365, 377, 397, 398
 фрагментация 115, 343, 346, 373
 Франция 44, 45, 310, 327, 328, 331, 344, 346, 348, 364, 366. См. также Париж
 Фуко Мишель 63, 135, 140, 332, 333
 Фуссо Сюзанна 239, 248
 Хауэллс Уильям Дин 414
 Хиллард, Дж. С. 377
 Хильда (персонаж) 362, 363, 366, 371, 373–376, 378–380, 382, 383, 385–389, 394, 401–403, 408
 Холгрейв (персонаж) 253, 255, 258, 259, 265, 270–274, 278, 282–290, 292–294, 296, 297, 299, 300, 307, 376
 Холмс Оливер Уэнделл 364, 366, 396–398
 хромофотография 364
 художественная проза 14, 29, 30, 31, 41, 48, 58, 136, 169, 416
 художник:
 в «Доме о семи фронтонах» 254, 259, 269, 282, 284–288, 290, 291, 293, 296, 303; художник в «Невском проспекте» 320, 321; художник в «Портрете» 51, 73, 119–122, 126, 127, 129, 131, 134, 135, 316, 317; художник в «Уэйкфилде» 154, 156–158; женщины–художники 291, 299, 382, 383, 387, 388
 Хупер преподобный (персонаж) 55, 56, 157, 408, 409
 ценители 107–110, 127, 130, 338
 Чаадаев Петр 7, 23–27, 34, 417
 Апология сумасшедшего 25, 26
 Первое философическое письмо 23, 26, 34
 частное 21, 260, 261. См. также публичное против частного
 Чертков (Чартков, персонаж) 120–123, 126–130, 134, 135, 316–318, 325
 чиновник, чиновничество 38, 56, 63, 84, 99, 106, 166, 167, 179, 180, 181, 204, 222, 223, 257, 319, 320, 324–327, 334, 335, 356, 423
 читатели:
 требовательные читатели 109, 110, 177, 215, 237, 295; читатели дальних уголков 345; феминизированные читатели

- 171, 174, 177, 220, 324; читатели как друзья 34, 35, 157, 160, 165, 166, 187, 216, 217; неадекватные/некомпетентные читатели 110, 187, 207, 211, 239, 247, 303, 331; читатели как судьи, 32, 43, 62, 237; читатели как объект авторского соблазна 16, 51, 171, 177; женщины–читатели 171–173, 176, 177, 347, 355; обыкновенные русские Ч. 28, 30, 69, 71, 85, 88, 92, 106, 110, 128, 131, 210, 223, 245, 246, 420
- читательская публика:
 рассеянная читательская публика 83; однородная и разнородная читательская публика 33, 34, 70, 79, 130, 206, 225, 234, 246; сегментированная читательская публика 225, 309; узкая и широкая читательская публика 27, 33–35, 41–43, 45, 62–64, 70, 73, 75, 80, 118, 124, 129, 145, 149, 171, 192, 199, 203, 205–207, 211, 214, 215, 222, 230, 232, 233, 241, 309, 310, 324, 385, 398, 400, 404, 420, 423; талант романтических авторов, независимых от читательской публики 118, 135, 233; непостижимое 126.
- См. также аудитория; читатели
- Чичиков (персонаж) 204, 205, 212–214, 216, 217, 219–221, 226–228, 235, 239, 250, 276, 304
- чтение: природа чтения 64, 84, 85, 94, 172, 188, 321, 330, 347, 426; чтение в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» 74, 84; чтение как вид частной деятельности 47, 96, 134, 176, 188, 190, 206, 222, 223, 233, 327, 338, 346, 347; процесс чтения 45, 65, 72, 74, 90, 94, 124, 159, 160, 213, 346, 416; чтение на публике 230–232, 236, 241, 355; ритуализация чтения 84, 85, 90, 94, 213
- Шевырев Степан 29, 70, 123, 208, 209, 225
- шедевры: шедевры и «Мертвые души» 240; шедевры в «Мраморном фавне» 360, 362–364, 366–368, 371, 372, 375, 376, 378, 381, 384, 386, 387, 392, 393, 395; шедевры в «Риме» 47, 338, 343, 350–352; шедевры в «Мастере красоты» 185, 186; шедевры в «Портрете», 120, 129, 131, 133; преобразующая сила шедевра 50, 73, 107, 111, 132, 235
- Шишков, адмирал 220
- Эмерсон Ральф Уолдо 25–27, 169, 191, 258, 271, 306, 372, 375
- Доверие к себе* 25, 258
- язык 33, 77, 97, 100, 123, 133, 146, 148, 205, 218, 220, 221, 234, 237, 243, 246, 307, 339, 378, 394–396, 408, 409, 414–417
- The Token 138–140, 172, 195
- Ticknor and Fields, изд–во 197
- United States Magazine and Democratic Review, журнал, 169

Содержание

Благодарности автора	9
Вступительные примечания	12
Введение. Книги без литературы: Россия и Америка, писатели и общественные институты, 1800–1850	13

Часть первая. ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИНСТИТУЦИОНАЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

I. Ранний Гоголь в новой печатной культуре	69
II. Готорн до «Готорна»	136
Заключение	190

Часть вторая. СКУДНАЯ КУЛЬТУРА, ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО

I. Неглубокое прочтение и глубокий смысл «Мертвых душ»	203
II. История, предвосхищение и «глазомер» в «Доме о семи фронтах»	253
Заключение	302

Часть третья. ТРАДИЦИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ, ИЛИ ЧТО ГОГОЛЬ И ГОТОРН НАШЛИ В РИМЕ

I. Гоголь в печатной метрополии	315
II. Рим Готорна: копии, избыточность и обман в «Мраморном фавне»	359
Заключение	399
Эпилог. Канонизация, влияние, оценка	414
Библиография	427
Именной и предметный указатель	440

Научное издание

Энн Лонсбери
СКУДНАЯ КУЛЬТУРА, ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО
Гоголь, Готорн и профессиональное писательство
в России и Америке в XIX веке

Директор издательства *И. В. Немировский*
Заведующий редакцией *К. Тверьянович*

Ответственный редактор *И. Знаешева*
Дизайн *И. Граве*

Редакторы *А. Махова, Е. Дубьянская*
Корректоры *Л. Виноградова, А. Семенова, А. Нотик*
Верстка *Е. Падалки*

Подписано в печать 31.03.2021.
Формат издания 60 × 90 ¹/₁₆. Усл. печ. л. 28,5.

Academic Studies Press
1577 Beacon Street, Brookline, MA 02446 USA
<https://www.academicstudiespress.com>

ООО «Библиороссика».
190005, Санкт-Петербург, 7-я Красноармейская ул., д. 25а

12+

*Знак информационной продукции согласно
Федеральному закону от 29.12.2010 № 436-ФЗ*