

**ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА
ВТОРОГО
ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ**

1000 – 2000



ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВТОРОГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

1000 — 2000

Под редакцией Л.Г. Андреева

Рекомендовано
Советом по филологии
Учебно-методического объединения
университетов РФ
в качестве учебного пособия
для факультетов филологического профиля



Москва
«Высшая школа»
2001

УДК 82.0
ББК 83.3(3)
3 35

Рецензенты:

кафедра истории мировой литературы Университета Российской академии образования (зав. кафедрой доктор филологических наук, профессор Н. А. Литвиненко); доктор филологических наук, профессор И. П. Ильин

Авторы:

Л.Г. Андреев (руководитель авторского коллектива), **Г.К. Косиков**, **Н.Т. Пахсарьян**, **В.М. Толмачев**, **Т.Д. Венедиктова**, **О.Ю. Сурова**

3 35 **Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000:**
Учеб. пособие / [Л.Г. Андреев, Г.К. Косиков, Н.Т. Пахсарьян и др.]; Под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — 335 С.

ISBN 5-06-003784-3

В пособии, предназначенном в первую очередь для магистратуры и аспирантуры, воссоздается панорама развития зарубежной литературы как важнейшей части культуры завершившегося тысячелетия. Самые важные для изучения курса теоретические проблемы освещаются в рамках утвердившейся в науке периодизации — Средние века, Возрождение, XVII в., XVIII в., XIX в., XX в. Опираясь на бесспорное, на факты и сформулированные наукой характеристики литературного процесса, пособие ставит перед студентами вопросы спорные, дискуссионные, что приобщает к активному и осознанному освоению материала. Обсуждение дискуссионных вопросов дает возможность знакомства с современным состоянием отечественной и зарубежной науки.

Для студентов, аспирантов и преподавателей вузов, преподавателей школ и колледжей, интересующихся историей литературы.

УДК 82.0
ББК 83.3(3)

ISBN 5-06-003784-3

© ГУП «Издательство «Высшая школа», 2001

Оригинал-макет данного издания является собственностью издательства «Высшая школа», и его репродуцирование (воспроизведение) любым способом без согласия издательства запрещено.

Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века

«Реализм» — это ужасное слово» — сетовали полтора столетия назад первоначальники этого литературного движения Э. Шанфлери и Ж. Дюранти, и с ними трудно не согласиться. Имея, как правило, позитивную оценочную коннотацию, слово обескураживает хотя бы уже тем, что, наряду со словом «правдивость», употребляется «в самом различном и неясном смысле»¹. За ним и во времени тянется длинный шлейф противоречивых, даже взаимоисключающих ассоциаций. Читателю, искушенному в интеллектуальной истории, в понятии «реализм» аукается эхо далеких и близких идейных битв, в которых оно выступало антагонистом то «номинализма», то «идеализма», то «позитивизма», то «феноменологизма» и т. д. Усугубляет путаницу дисциплинарное разноречие: литературовед и философ, семиотик и психолог используют термин охотно, но каждый по-своему.

Во всех случаях, однако, обращение к нему предполагает проблематизацию исходного понятия «реальность» и соответственно таких категорий, как действительное и вымышленное, объективное и субъективное, истинное и ложное. Спор-разговор о реализме, в какой бы плоскости он ни велся, подразумевает (или должен подразумевать) постановку вопроса о природе познания и о способах представления (репрезентации) знания. Не удивительно, что последний по времени раунд спора разразился в европейской гуманитарной науке в начале 1960-х годов в связи с так называемым «кризисом рациональности», «кризисом репрезентации», — кризисом, иначе говоря, доверия к способности (или претензии) научного разума служить проводником к объективной истине. Оглядываясь на культурный опыт предшествующих двух столетий, можно констатировать, что именно степень гносеологического оптимизма, т. е. мера доверия человека к собственным познавательным возможностям, служила мерой востребованности и актуальности «реализма» как эстетической, философской, мировоззренческой категории.

В самом широком и общем понимании реализм предполагает точку зрения на мир как данный человеку объективно, раскрывающийся постепенно в познавательном опыте и объемлемый в идеале единой теорией. Установка, в рамках которой «реальность» предстает как «абсолютизированная», то есть *та же самая и такая же самая* для всякого познающего субъекта и автономно для себя существующая»²,

имеет глубокие корни в нововременной европейской культуре и по сей день воспринимается нами как «естественная». В понятиях современного человека даже на бытовом уровне «реальность» — нечто осязаемо, прочное, надежное, равное себе, существующее независимо от сознания и восприятия и в этом смысле противоположное субъективному желанию, индивидуальной фантазии, — мы и говорим поэтому, что реальность «сопротивляется», или «напоминает о себе», или «диктует», или даже «мстит» тому, кто склонен ее недооценивать.

Такой взгляд коррелирует в целом с естественнонаучным подходом к жизни, во многом будучи именно им если не порожден, то воспитан. Правда, в наши дни он характеризует ученых в неизмеримо меньшей степени, чем полтора и более лет назад. Физика элементарных частиц моделирует исследуемые процессы, принципиально учитывая позицию наблюдателя, то есть исходя из посылки, что субъект и объект, мысль и вещь лишь искусственно представимы в автономии друг от друга. Да и большинство современных естественников и гуманитариев сходятся в том, что вне опосредованности опытом, языком, интерпретацией (множественностью интерпретаций) мир не мыслим. Он поэтому не может быть охвачен единой теорией. В отсутствие же верховной инстанции или метода, способных удостоверить (гарантировать) соответствие концепта-представления природе сущего — даже в физической, не говоря уже о метафизической, сфере — дискуссия по вопросу об истине перемещается в психологическое и социологическое измерение. Истина тогда начинает определяться как «согласованность» между убеждением и опытом, индивидуальным убеждением и убеждениями, принятыми в конкретном человеческом сообществе.

В свете и вследствие общеметодологического сдвига, характеризующего мысль XX столетия, естественно было ждать реинтерпретации представлений о литературном реализме. Она и происходила в последние десятилетия, правда, по преимуществу в контексте западной гуманитарной науки. В российской академической среде теория реализма в искусстве, если не считать недолгой формалистической «интерлюдии», развивалась в русле объективистской логики и уже в силу этого склонялась к апологии «честного метода» более, чем к его глубинной проблематизации. Длительное и повышенное внимание к реализму в итоге обидным, но характерным образом обернулось приглушением зрения³.

Чтобы дать явлению определение, надо видеть его пределы, а для этого необходимо занять позицию извне. Английский семиотик К. Маккейб формулирует эту позицию с отчасти «провокативной» резкостью: плодотворное истолкование реализма, считает он, возможно «только в свете антиреалистической эпистемологии»⁴. Впрочем, идея поиска новой «оптики» взамен привычной, как бы самим предметом заданной, зрела и в отечественном литературоведении. Косвенно ее необходимость подразумевал А. В. Карельский, когда писал о прозе середины

XIX века: «Писатели данного этапа *испытывают возможности* строго последовательного, как бы "буквального" толкования (курсив наш.— Т. В.)... понятий "реализм" и «правда жизни»»⁵.

«Буквализм» писателей носил для своего времени экспериментальный, творчески-продуктивный характер, — законсервировавшись в качестве нормативной теоретической установки, он в какой-то момент неизбежно утратил продуктивность и в изменившемся контексте должен был подвергнуться переоценке. Самоописание явления культуры заслуживает доверия, но заслуживает и вопрошания с использованием преимуществ, которые дает историческая дистанция. Современный взгляд на реализм должен предполагать как бережное реконструирование тех дискуссий, в которых он («изм») сам себя обосновывал, так и усилие проникнуть в их невысказанную подоплеку, — переформулировать их центральный сюжет, то есть задать литературному прошлому вопросы, которые оно в свое время не умело или не хотело себе задать⁶.

В целом, на протяжении XIX и значительной части XX в. не только в отечественной (от В. Белинского до Д. Затонского), но и в западноевропейской литературной науке (от Гегеля до Э. Ауэрбаха и Г. Лукача) преобладал «генетический» подход к реализму, в рамках которого он определялся как верное отображение социальной действительности, — не механическое, а творческое, улавливающее сквозь дотошно воспроизводимую материальную поверхность, «вещность» (res) жизни, ее «правду», сущностные закономерности. В пределах этого подхода был продемонстрирован богатый спектр исследовательских возможностей, но его эпистемологическая ограниченность и отчасти эстетическая глухота также проявились со временем. Последняя в начале XX в. была подвергнута критике «формалистами», справедливо указавшими на то, что, если художественный смысл рассматривать лишь с точки зрения его социального (внелитературного) генезиса, отдать должное реализму как искусству не представляется возможным.

Раннюю, ещё конспективную постановку вопроса о реализме как о специфическом виде художественной условности мы находим у Р. Якобсона⁷ и Б. Томашевского⁸, — в 1960—1970-х годах она разрабатывалась в русле структуралистской и постструктуралистской методологии. Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров и др. развивали мысль о том, что реализм по сути есть «иллюзионизм», художественная «чара» (по выражению М. Бютора, «hantise», — «удивительная власть наделять присутствием отсутствующие предметы»⁹) или, если выразиться более филологически, специфический код, манера письма.

Если в рамках генетического подхода писатель-реалист представал как медиум объективной правды жизни, то в рамках подхода формалистического он — искусный мастер слова, работающий в герметическом пространстве текста и посредством определенной совокупности приемов успешно создающий «эффект реальности». Первый подход, длительное время «царствовавший» в российском литературоведении

в качестве официальной нормы (если не догмы), сегодня справедливо воспринимается как архаичный, вызывая подчас даже излишне резкую реакцию отторжения. Формалистический подход, тоже далеко не новый, сохраняет инструментальную ценность, хотя и усталость от имманентно-текстового анализа ощутима сегодня весьма сильно (в западном литературоведении, кажется, даже более, чем в нашем).

В 1970—80-е гг. в фокусе дискуссий о реализме оказался третий подход, который следовало бы назвать «прагматическим». Он сформировался в русле феноменологической традиции и рецептивной эстетики, связан с именами таких теоретиков, как Х.-Г. Яусс, В. Изер, П. Рикер. Все они исходят из представления о литературном произведении как системе, открытой в контекст культуры (который сам по себе имеет отчасти текстовую природу¹⁰) и наиболее полно раскрывающейся в акте восприятия, взаимодействия с читателем. Отчасти эта перспектива была намечена еще формалистами, в той мере, в какой их занимал не мимесис, а семиосис: «референциальная иллюзия», вырабатываемая средствами текста, но по сути своей *адресованная* тому, кто читает, партнеру по семиотическому процессу.

Все три обозначенных подхода внутренне неоднородны, жили и живут во множестве индивидуальных вариаций. Полемизируя друг с другом и отчасти сменяя друг друга во времени¹¹, они по-настоящему друг друга не отменяли. Каждый ценен тем, что дает возможность по-новому сформулировать ключевой вопрос, версии которого в итоге таковы. Каким образом литература отражает реальность? — спрашивали критики генетического направления. Формалистов интересовало скорее то, каким образом литература заставляет нас поверить, что она отражает реальность. На взгляд прагматистов, последняя постановка вопроса правомочна, но узка: ориентируя ученого на поиск внутритекстовых приемов, она его тем самым и ограничивает, мешая увидеть проблему в ее общекультурном измерении. Если нам интересно и важно знать, как «сделана» реалистическая художественная иллюзия, то не менее важно и интересно спросить: почему она столь живо востребуется читательской аудиторией, причем в одних исторических контекстах больше, а в других меньше? какова ее культурная функция? каков ее антропологический смысл? — Именно эти вопросы, предполагающие культурологический, междисциплинарный подход к той совокупности литературных явлений, за которыми закрепилось обозначение «реализм», представляются сегодня наиболее актуальными.

Это возвращает нас к ключевой для реализма проблеме *подобия* — жизни и правде жизни (категории *жизнеподобия* и *правдоподобия* не тождественны, но и в бытовом, и в литературоведческом дискурсе употребляются зачастую без должной строгости, порой едва ли не взаимозаменяемо). Одной из важных вех в современной дискуссии на этот счет явилась знаменитая статья Р. Барта «Эффект реальности» (1968). Центральная ее мысль вырастает из комментария к пассажиру в

«Простой душе» Г. Флобера¹², где описывается гостиная м-м Обен и, в частности, упоминается, что «на стареньком фортепьяно, под барометром, высилась пирамида из коробок и картонок». Исходя из общеэстетического предубеждения, что в художественном повествовании висящие «ружья» должны стрелять, а используемые автором детали — значить, можно предположить (что и делает Барт), что фортепьяно — индекс буржуазного благосостояния хозяйки, «пирамида из коробок и картонок»¹³ — знак безалаберной, словно выморочной атмосферы дома Обенов и т. д. При всем том остается без ответа вопрос: к чему и зачем барометр? Упоминание о нем функционально разве лишь как указание на физический референт («то, что имело место»). Но ведь никакого референта не было! Читатель прекрасно понимает, что «на самом деле» *не было* ни барометра, ни гостиной, ни самой м-м Обен. Но даже и понимая, добровольно и условно верит, что *было*, принимая предложенную автором «иллюзию референциальности» — то есть культивируемые данным типом литературного творчества правила игры.

Важнейшим признаком реализма XIX в. Р. Барт предлагает считать «новое правдоподобие», в рамках которого происходит демонстративное слияние означаемого с референтом: реализм определяется как «дискурс, включающий высказывания, гарантированные одним лишь референтом»¹⁴. На сходное определение опирается в своих работах и Ц. Тодоров: «Жизнеподобие — это маскарадный наряд, в который одеваются законы текста, становясь в наших глазах незаметными, заставляя воспринимать произведение исключительно в его отношении к реальности»¹⁵. Отличие «старого» подобия от «нового» состоит, по Тодорову, в том, что первое зиждилось на соблюдении законов жанра или «законов текста» как некоторой формально-смысловой рамки, заданной культурной традицией, относительно стабильной и таким образом предорганизующей индивидуальное восприятие. В новых условиях «рамка» словно пытается стать прозрачной, незаметной: означаемое прячется за мнимый референт. Историко-культурные основания и мотивы этого «маскарада» нас и будут далее занимать.

* * *

Размышляя над словом «real» («реальный», «настоящий», «подлинный»), английский лингвист и философ Дж. Л. Остин замечает, что от обычных слов-определений (например, слова «желтый») оно отличается отсутствием позитивного, определенного значения¹⁶. Я могу сказать: «It is yellow» («оно — я не знаю что — желтое»), но не могу: «It is real» («оно — ? — реальное, настоящее»). С другой стороны, говоря, к примеру, «Эта птица настоящая», я могу иметь в виду целый веер разнообразных значений: что она не является чучелом, или не является

игрушкой, или не является картиной, или не является галлюцинацией и т. д. Высказывание в итоге имеет смысл, только если участники речи представляют себе, какое из возможных негативных значений актуально для данного случая. Вопрос «настоящее ли» («is it real?»), подытоживает Остин, — всегда плод сомнения, неуверенности, подозрения, что вещи могут быть иными, чем кажутся.

Очень конкретное наблюдение лингвиста возвращает нас к литературной ситуации середины позапрошлого века: именно к тому в ней, что свидетельствовало явно об очередной смене эстетических веж¹⁷, а косвенно — о глубоких исторических конкретных сдвигах в культуре. Литераторы этого времени исполнены подозрительности в отношении условностей художественного восприятия и творчества (жанровых, стилистических, этикетных), — словно обуяны стремлением с ними окончательно расправиться. Давно ли романтики бунтовали против классицистической иерархии стилей и жанров? Теперь объектом отрицания становятся романтические стилевые и образные формы, вдруг ставшие остро ощутимы в своей отработанности, искусственности, «усталости». Впервые приехав в Париж, 17-летний Анри Бейль был, по собственным воспоминаниям, несказанно удивлен и разочарован тем, что не нашел в городе... гор: «Так это и есть Париж?» — спрашивал себя обескураженный юноша. Год спустя сходное недоумение он высказал товарищу-драгуну на Сен-Бернарском перевале: «Это всего-навсего и есть Сен-Бернар?». «Это немного глупое удивление и восклицание преследовали меня всю мою жизнь. Мне кажется, что это зависит от воображения; я делаю это открытие, как и многие другие, в 1836 году, когда пишу это»¹⁸. Ирония автобиографа направлена здесь на зашоренность (то есть ограниченность) воображения ходульно романтическим представлением о высоком и исключительном.

Сходное самоослепление позже подвергнет критике Джон Рескин, определив его как «pathetic fallacy». Имеется в виду расположенность слышать в шуме ветра жалобный вой, а в рокоте волн — рыдание; в виде крайности — готовность, как в стихотворении Г. Гейне «Разговор в Падерборнской степи», видеть на месте свиного стада «рой красавиц шаловливых» и т. д. Склонность романтической личности воспринимать собственные эмоциональные проекции (и оформляющие их сентиментальные клише) как признаки родственного «соития» души и природы у Рескина сочувствия не вызывает. Его скорее удручает ситуация, когда человек видит не то, что видит, а то, что желает видеть, — и даже не то, что (сам) желает видеть, а то, что его, без его даже ведома, принуждают видеть традиция и привычка, отлившиеся в «общее место». Зависимость от традиции — естественная (даже похвальная в культуре более ранних эпох!) вторичность восприятия — художниками постро-мантических поколений переживается как род бессознательного самоуничтожения. Еще недавно почтительно оберегаемое, драгоценное наследство начинает тяготить как «мертвый груз».

Я желал бы родиться слепым, заявляет Э. Мане, чтобы вдруг прозреть и запечатлеть увиденное впервые, избежав таким образом опосредования чужими образами и невольно усвоенными условностями восприятия. Последовательное стремление к оригинальности, индивидуальности видения ввергает искусство — парадоксальным, казалось бы, образом — в отчаянную борьбу с романтическим «субъективизмом»¹⁹. Усилия художника направлены к тому, чтобы наиболее полным образом «отречься от себя». Также и художественное слово — в прозе, отчасти и в поэзии — словно пытается преодолеть собственную природу, притвориться чисто визуальным эффектом, зеркальным отражением (роман, в знаменитом стэндалевском определении, хочет стать зеркалом, «с которым идешь по большой дороге...»).

Любопытно, что именно в этих терминах и современные исследователи описывают переход от романтизма к реализму. Для А. В. Михайлова это переход слова в особый регистр функционирования: «слово напрягает все свои силы, чтобы в итоге уступить место картине действительности», слово «даже исчезает перед смыслом, какой передает»²⁰. С точки зрения строгой лингвистики эти положения уязвимы, но как метафоры они весьма точно передают утопический порыв, которым обуреваема и в котором черпает новую энергию литература, после того как иссякает «заряд» романтического радикализма. Слово как бы желает слиться с объектом, с референтом, его непосредственной мне-здесь-сейчас явленностью. И Р. Барт, и А. В. Михайлов видят в этом симптом масштабной тенденции, связанной с модернизацией европейской культуры, с последовательным высвобождением индивидуального самосознания из объятий традиционализма, риторичности, устойчиво-конвенциональных схем и наследных истин, которые становятся болезненно ощутимы и отвергаемы как «иллюзии».

Итак, реалистическое художественное слово и «практически», и теоретически настаивает на своей «прозрачности», и отношения с действительностью определяет как принципиально «транзитивные» (взаимопереходные). Не потому ли литература середины века, в противоположность романтическому периоду, — царство прозы? Не поэзии — «речи-построения», по В. Шкловскому, — а именно прозы, подчеркнуто и демонстративно бесформенной, бесстильной («синсеризм», «анти-формизм» — варианты наименования новой школы, которые рассматривались Шанфлери и Дюранти). Бесстильность, кстати, проявляла себя по крайней мере двояко: в яростном искоренении литературных клише (тактика Стендаля, у которого вызывала отвращение всякая выпренность и вторичность выражения, например, употребление слова «скакун» вместо слова «лошадь») или, напротив, в безмятежно-бесцеремонном их использовании (именно в силу своей привычности клишированные фразы обеспечивали эффект «неосязаемости» языковой среды — здесь тактика Бальзака была противопо-

ложна требовательной муштре, которой подвергал свои тексты Стендаль)²¹.

В новой системе эстетических координат, литературное произведение, кажется, в первую очередь озабочено отрицанием собственной «произведенности»²². «Писатели ничего не выдумывают»²³, — утверждает Бальзак и со страниц романа «Отец Горио» почти закликает читателя: «Знайте, эта драма — не выдумка и не роман. All is true»²⁴. Вопреки очевидности, романист настаивает здесь, что его сочинение — не вымысел, его «драма — не выдумка», его роман — не роман. Со своей стороны и опять-таки вопреки очевидности, читатель готов принять это допущение и поддаться «неподражаемому бальзаковскому гипнозу... наваждению жизненности, которым ошеломляет "Человеческая комедия"»²⁵. Искусство реализма утверждает себя в акте великолепного самоотрицания²⁶.

Реалистический тип литературного творчества мы попытаемся описать ниже как исторически конкретный «пакт о взаимопонимании» между писателями и читателями. Наиболее явной приметой его становления явился уже описанный в общем виде акт «натурализации»: непризнание вымышленности вымысла и искусственности искусства. Радикальная и обоюдная (с позиций как письма, так и чтения) ставка на внематериальность опознается постфактум как специфическая конвенция²⁷. На вопросе о причинах ее актуализации в литературной культуре середины XIX в. нам предстоит сосредоточиться далее.

* * *

Период, с которым в истории литературы традиционно связывается понятие «реализм», — 1830—60-е годы. В европейской политической истории это пора относительно мирная, иными современниками воспринимавшаяся даже как «скучная» — без полета, без героики, без внешних признаков драмы. После конца наполеоновских войн вплоть до австро-пруссских и франко-пруссских кампаний 1866 и 1870 годов конфликты возникали разве лишь на периферии континента — в Греции, Италии или в еще более отдаленных колониях. С относительной регулярностью в столицах и крупных городах вспыхивали революционные волнения (1830-й, 1848 годы), «призрак коммунизма» обнаруживал себя то тут, то там, но эти потрясения и провоцируемые ими приступы социалистических мечтаний и националистического энтузиазма не шли в сравнение с катаклизмами полувековой давности и не воспринимались (пока) как возможная угроза будущему. Западная Европа середины века производит впечатление чинной «обители», которую населяют лавочники, промышленники и стряпчие, газетчики и просвещенные буржуа.

Но за фасадом самодовольной стабильности развивался, набирая

темп, процесс внутренних преобразований. Не случайно так легко приклеивались к этому, на первый взгляд, неподвижному времени этикетки — «век перемен», «век перехода»²⁸. Как образцовую банальность на букву «Э» Флобер воспроизведет эту мысль в своем «Лексиконе прописных истин»: «Эпоха. — Ругать. Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. Называть переходной...» Смутное и вместе с тем неотразимое ощущение подвижности явлений и смыслов пронизывало общественное сознание во всех его «этажах», включая и самые массовые, общедоступные.

Подвижность имела в том числе и вполне конкретное, демографическое измерение. «Вся Англия устремилась в Индию, Германия — в Америку, Франция — в Париж»²⁹, — свидетельствует современник. Действительно, как было подсчитано уже в XX в., с 1820 по 1920 г. Европу покинуло более 60 млн человек: целая огромная страна снялась с места и рассеялась по планете — кто в Индию, кто в Америку, кто в Австралию. Действовала, впрочем, и противоположная, центростремительная тяга, повсюду провинция штурмовала метрополию: Франция — Париж, Англия — Лондон и т. д. С городом и опытом городской жизни — ее мозаичностью, дробностью, мобильностью, неестественно ускоренным ритмом и темпом — все отчетливее ассоциировала себя культурная элита.

«Знаки времени» уже не стоят перед глазами, а скользят, мелькают, мельтешат. В контексте бурно развивающейся индустриальной революции немислимое вчера становится сенсацией сегодня, на завтра — привычкой, как марка на почтовом конверте, или пароходное сообщение через океан, или фотография, телеграф, телефон, газовое, а затем электрическое освещение, наконец, маргарин — первый в истории *искусственный* пищевой продукт (символическая мелочь, симптом радикально преобразуемого качества окружающей среды!). Способность искусства «остановить мгновение», оформить, подчинить себе поток опыта остро и по-новому востребована в обществе.

Бальзак начинает роман («Кузина Бетта»), как ни одному сочинителю XVIII в. не пришло бы в голову: «В середине июля месяца 1838 г. по Университетской улице проезжал экипаж, так называемый милорд, с недавнего времени появившийся на парижских извозчицких биржах...»³⁰. Запечатлеть эфемерность моды («так называемый милорд»), соблюсти дотошную точность календарной даты — до месяца, дня, порой и часа — все это становится неожиданно важно.

Но вот подробность уже не из романа, а из биографии Чарльза Диккенса: в последние годы жизни, приглашая гостей в свой загородный дом, он нанимал специальный экипаж, чтобы те почувствовали себя в «диккенсовском» мире (между тем в Лондоне в это время уже действовало метро!). В этом жесте находит выражение двоякая нужда, характеризующая культурный климат времени: с одной стороны, литература, поспешая за жизнью, почти отчаянно стремится к точности

и жизнеподобию — к фиксации того, что есть, пока оно еще не перестало быть; с другой стороны, жизнь через «литературоподобие» почти так же отчаянно пытается обрести видимость стабильности. Шокирующая изменчивость социального бытия и быта рождала острейшую потребность в компенсации — в том, что на языке современной теории можно назвать «стабилизацией референта». Потребность, иначе говоря, в том, чтобы, запечатлев картину *непосильно* изменчивого мира, обрести тем самым подобие власти над нею. А также, косвенно, над собой как причиной, двигателем и жертвой перемен.

Что за герой выходит на культурную авансцену в качестве протагониста? Это человек «среднего класса», принадлежащий к социальному образованию, до тех пор в истории не существовавшему или проявлявшему себя весьма скромно. Вбирая как амбициозный низ, так и склонный к компромиссу верх общества (красноречивые примеры — французский «король-гражданин» Луи-Филипп, английская королева Виктория, по жизненным ориентациям откровенная буржуазка), средний класс отличается от прежних сословий тем, что в него можно пробиться, но из него можно и выпасть (между тем как аристократом или земледельцем человек, за редкими исключениями, рождался и умирал). В новом, посттрадиционном типе общества именно середина выступает средоточием динамики. Единица среднего класса — «self made man», человек-самоделка, человек-выскачка, чей девиз — «Преуспеть, пробиться!» («Parvenir!» — в духе бальзаковского Растиньяка). Никто, ничей, ниоткуда, — он определяет себя не через принадлежность к общине или культурной традиции (чему-то большему, глубже укорененному исторически, чем он сам), но исключительно через индивидуальную деятельность и ее результаты.

Тень Наполеона в Европе середины прошлого века тревожили охотно, порой неожиданным образом³¹ и не случайно. С точки зрения американского философа Эмерсона, Наполеон — «доверенное лицо среднего класса современного общества, той массы людей, что заполняет рынки, лавки, конторы и мастерские, преследуя цель личного обогащения»³². Психологический статус героя времени — мини-Наполеона, запечатленного во множестве жизненных и литературных образцов, остро проблематичен: будущее манит его «великими ожиданиями» и пугает вероятными катастрофами. Отсюда — внешняя самоуверенность, вечная неудовлетворенность уже достигнутым, внутреннее беспокойство, острое ощущение собственной уязвимости.

Символический аналог этого состояния — молодость, переживаемая особым образом, иначе, чем в традиционной культуре. Не как пора освоения прошлой мудрости и предуготовления к принятию на себя наследственного долга, но как самоценная, «экспериментальная» фаза жизни, связанная с индивидуальным — на свой страх и риск — освоением социального пространства. «Роман о молодом человеке» (известный также как «роман воспитания») — исключительно важная, едва

ли не центральная в литературе XIX столетия жанровая разновидность. Личность пребывает в состоянии поиска возможных жизненных опор, ценностных «якорей», которые не даны ей, но долго (сами произведения, как правило, весьма объемны!), на ощупь искомые. Находимы ли? Короткие строчки американки Э. Дикинсон блестяще резюмируют ситуацию: «Departed Standards// And a few Criterion Sources here». В отсутствие исчезнувших самоочевидных Норм — «Стандартов» в распоряжении культурного героя остаются «немногочисленные Критерии», приемы ориентации «на местности» (here). Возможно ли удовлетвориться ими? — этот вопрос в явной и в имплицитной форме настойчиво обсуждается в середине столетия.

Один из неизбежных эффектов научно-промышленной революции и распространения городского стиля жизни — прогрессирующая секуляризация западноевропейской культуры. Томас Карлайл определял свое время как век, лишившийся веры, но страшщийся скептицизма. Религиозная жизнь, с одной стороны, сводилась все более к проформе публичного и привычного соблюдения ритуала, а с другой — «приватизировалась», уходила в глубину заповедно личного опыта и переживания. Регулирующая роль традиции теряла силу по мере того, как все новые сферы жизни вовлекались в круговорот экономического обмена. На «ярмарке тщеславия» (универсальная метафора современного общества, метко найденная У. М. Теккереем) все становилось доступно как предмет покупки и продажи и вместе с тем ненадежно, не равно себе. В жажде найти защиту от скептицизма, вернуть утраченное ощущение «гарантированности», осмысленности и упорядоченности бытия человек XIX в. свои главные надежды склонен возлагать на науку.

Наука осознается, с годами все шире, как ключевой цивилизационный и культурный фактор, более того: выступает как стержень формирующейся мифологии среднего класса, фактически, эрзац веры. «Возникнет новая церковь, основанная на науке и морали, — почти слово в слово с О. Контом пророчит Р. У. Эмерсон в лекциях 1850—51 годов. — В этой церкви новых людей... вместо стропил и балок будут земля и небо, а наука станет ее символом и украшением»³³. Свойственный естественной науке способ освоения жизни постулирует себя как универсальный, общезначимый. Со своей стороны, общество готово видеть в нем источник желанных «Критериев», а то и самих «Стандартов». На научную модель организации опыта в поисках самообновления не прочь опереться и искусство.

Основные принципы, исповедуемые наукой XIX в., можно сформулировать как *принцип всеобщности* (стремление к тотальному охвату и упорядочению явлений посредством классификации, систематики, таксономии), *принцип детерминизма* (обусловленность всякого явления средой, окружением, системой причинных взаимосвязей) и *принцип эволюции* (объяснение явления в генетическом, историко-диахрониче-

ском аспекте, через происхождение и развитие). Ориентация на них характеризует в той или иной степени и литературное сознание середины века.

Романы, создаваемые в это время, словно одержимы желанием объять необъятное — тяготеют к широкой панорамности, всеохватности. В основание «Человеческой комедии» Бальзак полагает этюды о нравах, где планирует описать *все* социальные явления и жизненные ситуации, *все* характеры, возрасты, профессии и т. д. В том, как он идет потом к осуществлению задуманного, нет ничего от капризной вольности художника, — куда более ощутимы упорство и педантизм ученого, который каждым новым томом будто ставит галочку: представлена парижская жизнь, провинциальная, сельская, военная и т. д. Каждую из них еще надо классифицировать, разложить на виды и подвиды — шуточный экзерсис на эту тему не лишен, конечно, серьезного подтекста: «Рантье, по Линнею, существо человекообразное, по Кювье — млекопитающее, отряд парижан, семейство акционеров, племя тупиц»³⁴. Кропотливость описания не исключает, а предполагает титанизм общего замаха. Создатель «Человеческой комедии» оптимистически обещает «отобразить все общество в своей голове», а под портретом Наполеона оставляет многозначительное обязательство: «То, что он не совершил мечом, я совершу пером». Подразумеваемое освоение — завоевание мира Бальзак осуществляет разом и вширь, и вглубь, — после следствий намечая описать причины, от причин, в желанном пределе взойти к началам вещей — к закономерностям, имманентным социальной жизни и бытию вообще.

Принцип детерминизма — взаимопринадлежности, взаимообусловленности человека и среды — также утверждается как важнейший ориентир художественного письма. В науке он интенсивно разрабатывается биологией, которая устами и в лице Ч. Дарвина призывает «царя природы» к скромности, даже самоуничижению. Человек привык считать себя жемчужиной мироздания? Но что есть жемчужина, как не продукт жизнедеятельности моллюска? И что есть личность, как не функция бесконечного числа обстоятельств, пересекшихся в некоторой точке пространства и времени? Существует ли она вообще вне паутины причин и следствий, обусловленности происхождением и окружением?

Аналогом детерминистской научной логики в искусстве реализма следует признать то, что Р. Якобсон определил впоследствии как метонимическое воображение³⁵. Метонимия, в отличие от метафоры, не предполагает разрывов и капризных прыжков фантазии: она сопрягает недалекие и, видимо, посторонние явления, но целое и часть, пространственно и логически прилегающие друг к другу. Связь по смежности, как правило, кажется самоочевидной, естественно убедительной. Нет дыма без огня, свидетельствует здравый смысл, — руководясь сходной логикой, мы полагаем, что вещь, принадлежащая человеку, несет на себе печать его характера, характер предопределяет

жизненную историю, жизненная история характеризует социальную среду, в которой разворачивается, и т. д.

Вот, к примеру, Диккенс — совсем молодой, еще только пробующий литературное перо автор «Очерков Боза» — рассуждает о многообразии лиц и характеров, встречающихся наблюдателю на улицах Лондона, и по ходу дела замечает: отнюдь не меньше характерности заключено в дверных молотках. «Прекрасный и интересный предмет для изучения представляет собой человеческое лицо со всеми оттенками сменяющихся на нем чувств; но и в физиономии дверного молотка есть нечто едва ли не столь же своеобразное и почти столь же верно отражающее характер владельца. Посещая человека впервые, мы с величайшим любопытством всматриваемся в черты молотка на двери его дома, ибо хорошо знаем, что между хозяином и молотком всегда есть большее или меньшее сходство и единодушие»³⁶.

В этой фразе следует обратить внимание на слова «мы ... хорошо знаем, что», то есть на апелляцию к общему знанию. Разумеется, ничего подобного утверждаемому Диккенсом мы, в действительности, не «знаем». Сходство дверного молотка и домохозяина может быть не более чем капризом воображения. Важно, однако, что писатель заставляет нас *поверить* в это сходство, приняв его не на уровне фантастического допущения (в духе Гофмана), а на уровне повседневно-здорового смысла. Читая диккенсовский роман или другое произведение в реалистической традиции, мы принимаем как заведомую условленность, аксиому (или «дано» в условии задачи) — закон взаимосогласования, в соответствии с которым личность отпечатывается в материальном окружении, а последнее, со своей стороны, резонирует, вбирая в себя черты личности (в «Мимесисе» Э. Ауэрбаха такой способ видения жизни описан как определяющий для реалистического искусства³⁷).

Исключительно важен для культурного сознания XIX в. и принцип эволюции — непрестанного изменения, развития жизни. «Выношенный» опять-таки биологией, он был ею подарен социальной науке, где и без того сохраняла сильные позиции идея прогресса, не израсходованный просветительский оптимизм. XIX век в Европе нередко характеризуется как «век истории». Никогда — ни до, ни после — общественный статус истории не был так высок, гордыня ученого-историка так неколебима, а его претензии так универсальны. Поскольку любое явление познаваемо не иначе, как «генетически», через его происхождение и развитие, история — ключ к познанию социальной жизни в целом.

Историческое знание в XIX в. решительно конституирует себя как научное, профессиональное, объективное и «позитивное». Историк ничего не придумывает, а лишь позволяет фактам и событиям говорить «за себя», т. е., фактически, выступает в роли медиума. Дело историка, утверждал Адольф Тьер, — «быть правдивым и только, самому уподобиться фактам, слиться с фактами»³⁸. Из их пестрой мозаики он

выстраивает нарратив, опять-таки в уверенности, что ничего не придумывает, а лишь выявляет смысл, целесообразность, единство, внутренне присущие временному потоку жизни. Социальная (а отчасти и нравственная) миссия историка — наглядная демонстрация этого смысла человечеству.

Роман XIX в. откровенно пытается подражать привилегированному историческому дискурсу — даже на уровне названий: ср. роман П. Мериме «Хроника времен Карла IX» или подзаголовки к роману Стендаля «Хроника XIX столетия». Читателю, которого Бальзак нагружает бесконечно подробными сведениями о том, что и как предпринимал г-н Гранде в 1789, 1793, 1806, 1811, 1816, 1817 годах, чтобы к 1819 стать богачом, впору забыть, роман перед ним или исторический труд. Общеизвестно самоопределение Бальзака как «секретаря» при французском обществе. Секретарь — доверенное лицо, которое записывает то, что диктует его патрон. «Должность», на которую претендует в данном случае (наравне с историком) писатель, по видимости скромна, по сути же бесконечно ответственна: «быть правдивым и только» — значит быть всеведущим, а значит, едва ли не богоподобным.

С годами, правда, на первый план начинает проступать неудобное обстоятельство. Воображать себя в роли медиума, когда пишешь о временах давно прошедших, легче, чем когда пишешь историю современности, а ведь именно эту задачу поставило перед собой поколение романистов-наследников Вальтера Скотта. «Хронисту» современности встать на точку зрения трансцендентального субъекта затруднительно, если вообще возможно.

Литературное сознание столкнулось здесь с проблемой, уже обозначенной выше как проблема утраты «Стандартов», иначе говоря — дискредитации метафизики. Эволюционная теория Дарвина — здесь мы возвращаемся от истории «обратно» к биологии — бросила современной мысли не сразу оцененный вызов, поставила ее перед необходимостью самопреобразования. Весьма выразителен «полухудожественный» пассаж из заключения к «Происхождению видов» (1859): «Любопытно стоять на густо заросшем берегу, покрытом многочисленными разнообразными растениями, с птицами, поющими в кустах, с порхающими вокруг насекомыми, с червями, ползающими в сырой земле, и думать, что все эти прекрасно построенные формы, столь различные одна от другой и так сложно одна от другой зависящие, были созданы благодаря законам, еще и теперь действующим вокруг нас»³⁹.

В этом лирическом фрагменте выразилось и восхищение чудом жизни, которая являет единство закона в бесконечном разнообразии его проявлений, и явное нежелание мыслить этот закон как вертикально упорядоченную иерархическую взаимосвязь в духе старинных метафор «цепь бытия», «древо жизни» и т.д.). Кишащие жизнью заросли лежат в горизонтальной плоскости, — так и представляешь себе есте-

ствоиспытателя (самого Дарвина?) лежащим в траве под кустом, может быть, с лупой — иначе как разглядишь мелкие подробности? В зарослях царят взаимозависимость и демократическая состязательность (естественный отбор). По вопросу, имеет ли эволюция предустановленную направленность, Дарвин последовательно уклонялся от суждений. Наука этого не знает, отвечал он, воля творца дана верующему в откровении, но не исследователю в эксперименте. Известно, что эта позиция вызвала в свое время скандал, хотя трудно сказать, чего в ней было больше, дерзости или смирения.

Голос Дарвина звучал в унисон с целым хором голосов, представлявших народившееся в середине века и стремительно завоевавшее «господствующие высоты» философское направление — позитивизм. Сам термин был изобретен О. Контом, автором «Курса позитивной философии» (1842), для обозначения современного (научного, реального, полезного, открытого для проверки, словом, «позитивного») типа сознания. Размышления о конечных причинах и сущностях, по логике Конта, суть спекуляции, которыми тешила себя философия прошлого. Их следует оставить воображению богословов или утонченному уму метафизиков, — перспективу развития новейшей науки Конт связывает исключительно с «точным анализом обстоятельств явления». Позиция позитивистов (сохраняющая актуальность, при всех различиях, и для их наследников в XX в.) сводится к тому, что, раз человеку дан непосредственно только собственный опыт, проблематичный и зачастую ненадежный, — вглядывание в него, анатомирование и прояснение его есть главная задача познания. Лучше ясное заблуждение, чем велеречиво-туманная истина, скажет позже Б. Рассел. Ему справедливо возразят: ясность еще не все. Мировоззренческая ограниченность позитивизма на сегодня слишком очевидна, хотя, разумеется, и расхожее представление о нем как о пагубном заблуждении тоже нельзя считать адекватным. Позитивизм сыграл и (в качестве неопозитивизма) продолжает играть по-своему ценную роль в современной драме идей.

Следует оговорить, что, провозгласив научный метод в качестве гарантии достижимости истины, основоположники позитивизма в этом важном для себя вопросе не проявляли последовательности, напротив, чуть не на каждом шагу впадали в красноречивые противоречия с самими собой. «Все абсолютное заменяется относительным», настаивали О. Конт и Г. Спенсер, а сами громоздили системы на системы, в явном намерении шаг за шагом, пешим порядком — усилиями аналитического разума-рассудка — добраться-таки до цели (Истины, сущности, абсолюта), которую сами же объявили для себя несущественной.

Индукция — метод восхождения от частного к общему, от факта к принципу — почти всегда носит вероятностный, гипотетический характер и гарантией надежности обретаемого знания служить не может. Но как раз это позитивистская мысль прошлого века с замечательным

упорством отказывалась признать. Предполагалось, что успехи частных наук, неуклонно приумножаясь, создадут постепенно условия для рождения всеобобщающей сверхнауки⁴⁰, способной объяснить взаимосвязь явлений и таким образом ввести человека во владение тем, чем традиционно «ведала» религия, — по логике Л. Фейербаха и фейербахианцев, вернуть ему отчужденную некогда в пользу Бога «собственность».

Множащиеся, все более разнообразные и изощренные научные объяснения природных явлений рождали «чувство ключа, поворачивающегося в замке» (Ч. С. Пирс), вселяли уверенность в то, что дверь к последним тайнам откроется если не сразу, то обязательно в конце концов. Вера в научный метод (можно даже сказать: исповедание метода) лежала в основе гносеологического и социального оптимизма, так резко отличавшего культуру позапрошлого века от культуры века XX.

«Методическая одержимость», характерная для науки и философии XIX в., проецировалась на искусство слова, на те ожидания, которые к нему предъявлялись и которые оно предъявляло к самому себе. Американский прозаик Натаниэль Готорн в 1843 г. записывает в дневнике содержание следующего причудливого сна: «Как будто мир, будучи неудовлетворен слишком приблизительным описанием фактов, нанял меня за жалование в тысячу долларов описывать общественно важные явления в точности как они происходили»⁴¹. Сон на удивление «писательский»: окно в собственное подсознание, заодно — в читательское и шире — общественное. Мир нуждается в услугах писателя-описателя, притом настолько, что готов дорого за них платить. «Неприблизительность», строгость и точность описания ценимы как гарантия надежности, универсальности производных смыслов. Убежденность социального субъекта в общезначимости и коммуникабельности собственного представления о мире и самом себе составляла внутреннюю опору («секрет») реалистического дискурса. Отсюда — культ объективности, который оформляется как поза всеведущей безличности или безличного всеведения.

* * *

Одно из важнейших в культурном отношении изобретений позапрошлого века — фотография. Современниками она была воспринята поначалу как апофеоз «нового» видения, научно-рационального и беспримесно объективного. «Пластинка дагерротипа бесконечно точнее живописного полотна, — восхищается Э.А. По. — Обычное произведение искусства, рассмотренное под сильным микроскопом, утрачивает всякое сходство с природой, — но даже самое пристальное вглядывание в фотографическое изображение выявит нам лишь тем

более абсолютную правдивость, тем более совершенное соответствие образа представленному явлению»⁴². На фотографии, как подчеркивали ее первые ценители, природа изображает себя сама, точнее в роли божественно всеведущего художника-творца выступает свет. «Солнечная живопись» Жака Даггерра соединяла в себе авторитет научности с магической аурой, и завораживающей, и тревожащей, даже пугающей. На ранних фотографиях, отмечает современный историк культуры, Париж представал «запечатленным с точностью до кирпича и в то же время совершенно лишенным жизни. Поскольку даже тонко детализированную живопись того времени — например, полотна Давида или Энгра — отличала сосредоточенность на человеческих смыслах, публика привычно мыслила человека центральным предметом изображения... И вдруг населению одной из наиболее эстетских столиц мира предстали картины, бескомпромиссно точные в деталях, но лишенные даже и следа человеческой жизни»⁴³.

Как не вспомнить в связи с этим стендалевское «зеркало, с которым идешь по большой дороге»! По логике этой метафоры, то, что отражается в зеркале, даже если и зависит от «носильщика» (его передвижений в пространстве), ни в малой степени им не контролируется. В сущности, перед нами не столько зеркало, сколько бродячая фотокамера, запечатлевающая безмятежный, никому не адресованный лик природы⁴⁴. Как всякое техническое новшество, фото появилось на свет потому, что в нем назрела потребность. Знаменем времени становится ажиотажный спрос на осязаемость запечатленного факта⁴⁵. В обуревающей публику желании «правды жизни», буквальной, самодостаточной, во что бы то ни стало, — нельзя не увидеть одно из проявлений тайной и явной тоски по стабильности, определенности, безусловности. Удовлетворению ее служил отчасти и литературный реализм, — впрочем, эта его социально-культурная функция парадоксальным образом предполагала и другую. То, что на первый взгляд воспринималось как рандеву с «чистым» объектом, на второй оборачивалось встречей человека с самим собой в новом качестве. Определяющим сущность Нового времени М. Хайдеггер считал «процесс превращения мира в образ, а человека в субъект»: чем полнее, во всем своем объеме, обретался мир в качестве образа, тем настоятельнее поднимал голову субъект, и тем настоятельнее («с тем большей безудержностью»⁴⁵) наблюдение мира и учение о мире преобразовывалось в учение о человеке, в антропологию⁴⁶.

Фактически, тот же процесс нового конституирования субъекта, только в другой перспективе описывает К. Прендергаст, исследовавший традицию миметического изображения в европейской культуре: претензия на правдивость подражания жизни, отмечает он, всегда подразумевала ссылку на авторитет. В качестве такого авторитета, гаранта правдивости в классической античности и в позднейшей европейской христианской культуре вплоть до XVIII в. выступала

надопытная истина, хранимая традицией и в основе своей внеопытная неподвластная вопрошанию или перемене. Истины науки, авторитетность которой в XIX в. стремительно возрастает, носят явно опытный характер, — они зависимы от человеческого восприятия и человеческой деятельности. В еще большей степени это касается *социального* (научного) знания, которое в это же время начинает развиваться весьма бурно. Здесь дискурсивная природа истины как продукта социального обмена, общения, сотрудничества людей — еще более ощутима. Возвышение человеческого субъекта как производителя знания сопровождается нарастающим осознанием им своей включенности в систему общественной коммуникации и зависимости от нее.

Наиболее непосредственным образом на развитии искусства слова сказались, конечно, сдвиги в коммуникации литературной. Рост грамотности, прогресс в издательском деле, коммерциализация производства и распространения беллетристики (так подробно описанные, например, Бальзаком в «Утраченных иллюзиях») влияли косвенно на строй литературного воображения. Читательская аудитория середины XIX в. — уже не «благородный читатель» (*gentle reader*), к которому почтительно или по-свойски обращались авторы предыдущих столетий. Это непредсказуемо «широкий», безличный, но отнюдь не безразличный читатель-потребитель, общение с которым осуществляется через посредство стремительно растущего рынка. Новая читательская масса активно отстаивает свое право быть не только объектом, но и субъектом литературной коммуникации. Косвенно, но осязаемо — экономически, покупая или не покупая книги — она дает знать о своих интересах, нуждах и предпочтениях, тем самым ставя писателя в положение по-новому ответственное и по-новому зависимое.

Потенциально — властелин толпы и потенциально — ее же заложник, литератор-профессионал разом возвышен и унижен. Он почитаем как «доктор социальных наук», учитель мудрости (в этой последней роли едва ли не замещает священника) и третируем как лицедей, обеспечивающий развлечение за плату. Задача «правдивого отражения жизни» ставится и решается им в условиях, когда на роль критерия правдивости — в отсутствие/затмение безусловно авторитетных «Стандартов» — властно претендует «общее мнение» (*doxa*), общественно принятое знание. «*Правда — то, что общество опознает в качестве таковой*». Невозможность принять эту дефиницию и невозможность ее проигнорировать — и гордое, и горестное ощущение социально-исторической детерминации индивида и производимого им знания — вот культурно-психологический контекст, характеризующий и определяющий эволюцию литературного реализма.

Реалистическое воображение социологично (в отсутствие пока еще науки социологии), поскольку предполагает активную апелляцию к общественному опыту и представлениям аудитории, а также развитие их посредством взаимообмена. Часто встречающаяся, почти ритуальная

в романах Бальзака формула: «Один из тех...» — подразумевает отсылку к гипотетической категории лиц или явлений, которая читателю *уже известна или как бы известна*. Этот характерный речевой жест в контексте наших рассуждений заслуживает особого комментария.

Имеющееся у «широкого читателя»⁴⁷ представление о некоем лице или ситуации как типических (о том, «как бывает» в жизни) должно подтвердиться и в то же время принять новую форму. Типическое в литературе реализма и воспроизводится — берется «из жизни», и производится — внедряется «в жизнь». Литературный тип обитает как бы в пограничной зоне между социальной реальностью и ее текстовым представлением, а также между текстовой реальностью и социальным представлением. До текста — только аморфная потенция, тип как бы материализуется (становится выпукло видимым) в социальной действительности при посредстве текста. Например, честолюбцы, беспринципные карьеристы, конечно, и без Бальзака существовали во Франции, но вычленив их как тип стало возможно, в частности, благодаря образу Растиньяка. (То же касается и русского «нигилиста»: трудно переоценить роль тургеневского Базарова в его идентификации и самоидентификации.)

Момент зеркальности, тавтологичности в отношениях между принятыми в обществе представлениями и реалистическим письмом позволил в свое время Ю. Кристевой описать ситуацию следующим образом: «Читатель доверяет миметическим претензиям текста в обмен на подтверждение автором читательских ожиданий». Сходным образом и К. Прендергаст характеризует реалистическое жизнеподобие как «систему условностей и установок, которые опираются на — и в свою очередь обслуживают — более широкую систему "обоюдного знания", производимого в рамках сообщества в порядке созидания и закрепления целостного социального мира»⁴⁸. Это обстоятельство стало (со стороны, в частности, Ф. Соллерса) основанием для резкой критики реализма как скрытно авторитарного, репрессивного, чуть ли не полицейского «режима письма», как бы собственной природой расположенного к воспроизведению господствующего дискурса и заведомому исключению — в качестве нежизнеподобных, любых инаковых представлений. В основе реализма, утверждал Ф. Соллерс, лежит «молчаливый сговор», круговая порука конформистского мнения, более того: «Самое понятие реальности есть условность и конформизм»⁴⁹.

Позиция Соллерса, отмеченная крайним эпистемологическим скепсисом (ощущением, что человек пойман в языке и культурной парадигме, как муха в янтаре, что акт познания для него может быть только порочным кругом иллюзий), не лишена логики. Последняя обязывала к «революционному» разрыву с реалистическим жизнеподобием, к радикальному «разобществлению» культурного сознания. Эта операция неоднократно проделывалась европейским авангардом в XX в. (в последний раз, при личном участии Соллерса, в 1960—70

годах), но вместо ожидавшейся свободы принесла скорее ощущение бесконечного тупика.

Представленная выше логика может быть и была плодотворно оспорена. Главным аргументом «против» служит то бесспорное обстоятельство, что человеческий мир все же меняется. Обитая внутри некоторой культурной парадигмы, мы, действительно, не ощущаем ее границ, но в то же время отзываемся на присущую ей внутренне противоречивость, вариативность, как признаки и свидетельства потенциальной изменчивости. «Познать мир, — отмечает П. Рикер, — значит не только зафиксировать то, что есть, но также выявить или обнаружить то, что возможно»⁵⁰. Важнейшая функция реализма, помимо уже выделенной выше (отражения «того, что есть», легитимизации общепринятого как «натурального» и законного), — это «созидание новых возможностей референции»⁵¹, гибкая концептуализация и обсуждение общественно-культурного контекста, выявление в нем точек критического напряжения и, стало быть, возможной метаморфозы.

Предполагая отчасти тавтологичность по отношению к господствующим социальным представлениям, жизнеподобный литературный образ все же не предполагает тождественности им. Мы замечаем нечто лишь в случае, если смотрим пристально, — пишет Э. Гомбрич в классическом труде «Искусство и иллюзия», — но смотрим пристально лишь в случае, если наше внимание привлечено неравновесностью и различием между ожидаемым и данным в восприятии⁵². Иначе говоря, не тождество, а как раз зазор, неравновесность и различие выступают условием успешной реалистической репрезентации. «Отступления от реализма», отмечаемые критиками едва ли не в каждом значительном реалистическом романе, с этой точки зрения, отнюдь не случайны; их функция — напоминать о пространстве свободного выбора, открытом индивиду даже в пространстве готового культурного знания, в клетке социального детерминизма.

Подобно тому как в известной комедии Гоголя главный положительный персонаж — смех, в реалистическом романе невидимо и «подпольно» действует закон высший, чем непосредственно представленные и обсуждаемые социальные закономерности «среднего уровня». Его присутствие не постулируется прямо, а лишь обозначается косвенно — посредством ходов и приемов, нарушающих жизнеподобие, например, приемов мелодрамы.

Мелодрама — популярнейший в середине XIX в. театральный жанр, «нереалистический» в своей откровенной опоре на условность. Оперировав по преимуществу двумя риторическими фигурами — антитезой и гиперболой, мелодрама организует мир посредством четко заданных полюсов: злодей — черный, герой — благородный, ньюансировка, релятивизация свойств и характеристик исключена. Внедрение мелодра-

матического эпизода в реалистическое повествование оставляет подчас впечатление стилистического сбоя, но одновременно создает эффект внезапного обнажения абсолютного нравственного закона под почти непроницаемо плотной «вязью» социально-бытовых отношений. К мелодраматическим эффектам нередко прибегали с этой целью Бальзак, Диккенс, Достоевский. В качестве примера можно привести сцену ареста Вотрена в «Отце Горио»: без парика «голова Коллена представилась во всем своем отталкивающем виде. Его лицо и голова в оправе из кирпично-красных, коротко подстриженных волос являли жуткий образ союза силы и коварства, прекрасно сочетаясь с его могучей грудью, и были так освещены, как будто озарялись адским пламенем. Каждый понял Вотрена, его прошлое, настоящее и будущее...»⁵³. Вот — неожиданный проблеск нравственной истины из-под привычных масок, фальшивых имен и соблазнительных рассуждений. Единжды явив себя в преувеличенном, «голом» виде, Зло делает насущным (и возможным) явление собственной идеальной противоположности Добра. Созданию ощущения объемности, масштабности ценностного контекста в реалистической прозе могут служить, наряду с элементами мелодрамы, и сказочные структуры, — например, в большинстве романов Диккенса за счет сказочно-мифологической «подсветки» происходит разом и опрощение психологического рисунка, и укоренение его в глубинном архетипе.

У Стендаля функцию «размыкания» детерминистской картины жизни выполняют нередко умолчания-лакуны: они сопровождают те моменты, когда логика целерационального (социально-оправданного, объяснимого) поведения героя нарушается и «правда жизни» как будто перестает служить писателю ориентиром. Вернемся в связи с этим к образу зеркала, исполняющему в романе «Красное и черное» роль сквозной метафоры. Не только безличные лазурь небосвода, лужи и ухабы отражаются в зеркале романа: будучи занят лепкой собственного имиджа, к зеркалу то и дело обращается главный герой. Таким образом он проверяет соответствие своего облика, производимого им впечатления тому, что желаемо, ожидаемо окружающими. Жюльен Сорель — талантливый лицедей, в совершенстве освоивший искусство социальной мимики. [Он играет перед зеркалом общественного мнения, в котором заранее явлен идеальный абрис предполагаемой роли.] Сфабрикованная им личина безупречно функциональна, но сам факт пребывания во власти образа-образца обесмысливает его жизнь. Финальный абсурдный жест — убийство-самоубийство — сравним поэтому с ударом кулаком по зеркалу. Замечательно, что последняя поездка Жюльена в Верьер и выстрел в соборе, в отличие от всех предыдущих его поз и поступков, никак и ничем не мотивированы, а самое описание их — от(об)ражение в тексте — до крайности скудно, занимает меньше страницы. Замечая многозначительность лакуны,

читатель Стендаля учится отличать социальный иллюзионизм от подлинной жизни, экзистенциального самопроявления личности.

Итак, реалистический роман функционирует в качестве зеркала, в котором «объективно» запечатлевается жизнь, но в которое также смотрит читатель, доверчиво, но и придирчиво сличая литературный образ с имеющимся у него представлением. Таким образом, зеркало романа приглашает не только к наивному отождествлению жизни с ее литературной проекцией⁵⁴, но и к более сложной, тонкой и ответственной операции по их различению, дифференциации. Ситуацию человека перед зеркалом романа можно резюмировать словами М. М Бахтина: «Не я смотрю *изнутри своими* глазами на мир, а я смотрю на себя глазами мира, чужими глазами; я одержим другим. Здесь нет наивной цельности внешнего и внутреннего»⁵⁵.

Художественно-познавательный потенциал диалога с собственным отражением великолепно демонстрирует проза У. М. Теккеря. Идеальный посетитель «Ярмарки тщеславия» (1847—48), предупреждает нас повествователь в начале романа, — «человек, склонный к раздумью»⁵⁶, точнее, к рефлексии («a man with a reflexive turn of mind»), то есть человек, способный разом и опознать в романном образе «себя», близкую себе социальную норму, и дистанцироваться от ее привычного гипноза. Сама манера теккереевского повествования, почти безупречно жизнеподобного (как будто в пространстве зеркала мы видим продолжение своей привычной гостиной — вот диван, вот чайный столик, вот моя супруга, вот и я сам), приглашает к по видимости простой, но по сути остро проблематичной операции, — той самой, которую описывает Бахтин. Читатель должен сопоставить действительность романную и всамделишную, ту и другую от себя, «по Брехту», критически отстранив. Писатель отказывает нам в сладости доверчивого вживания, сопереживания, вынуждая то и дело заново решать: осуждать нам Бекки Шарп или все же ей симпатизировать? Любить Эмилию Седли или ее презирать? Считать Доббина высоконравственной личностью или занудной клячей в соответствии с фамилией? Ни одно лицо, ни одно событие у Теккеря не имеет ясно-однозначного смысла, каждое заключает в себе иронический подвох, неочевидную ловушку, провокацию к мысли.

Как предмет рефлексии, мир продолжает восприниматься как «вещественный» (realis), но перестает быть объективным: «Мир — это зеркало, он возвращает каждому его собственное отражение. Нахмурьтесь — и он в свою очередь кисло взглянет на вас, засмейтесь ему и вместе с ним — и он станет вашим веселым, милым товарищем»⁵⁷. Нам только кажется, что мы видим мир, в действительности мы видим себя в мире, — отражение столько же нам является, сколько нас выявляет и подчас неожиданным образом.

Одно из значений слова «vanity» (тщеславие), стоящего в заглавии

романа, — «зеркальце». Тщеславие — навязчивая потребность отражаться в зеркалах чужих глаз максимально благоприятным для себя образом — сквозная характеристика описываемого Теккереем социума. Отражение здесь насущнее, чем собственно «я», — в отсутствие зеркала «меня» нет вовсе: личность эфемерна, — фактически совокупность образов-имиджей. Кажется, нет в романе более трезвого человека, чем Бекки Шарп, но и о ней мы читаем (в гл. 48): «Она поставила себе целью быть и считаться респектабельной женщиной и добивалась этой цели с удивительным упорством, находчивостью и успехом — временами она была готова и сама вообразить себя светской леди, забывая, что в доме у нее нет ни гроша, что кредиторы толпятся у ворот, что поставщиков приходится уговаривать и умасливать, — словом, что у нее нет твердой почвы под ногами»⁵⁸. Твердой почвы под ногами, равно как и стабильной идентичности, в мире Теккерей нет ни у кого вообще.

Предлагая читателю «роман без героя», Теккерей бросает вызов более, чем частной литературной условности. Герой в романе традиционно служит важнейшим организатором смысла, эталоном и критерием оценок, — в нем зашифрован авторский, то есть авторитетный, ответ на большинство возникающих у читателя вопросов. В отсутствие героя мы остаемся с вопросами без ответов и вслед персонажам рискуем потерять твердую почву под ногами. Мы вынуждены себя спрашивать снова и снова: где критерии? судьи кто? мы сами — кто? Мы, видящие насквозь этих суетных людишек, выведенных с ехидной и пронзительной дотошностью, вплоть до мельчайших слабостей, до жалко-неприглядной подноготной, — мы потому наделены этим даром разоблачающего ясновидения, чем мы *другие*, чем они, и *лучшие*, чем они? или потому что *такие же*? В отличие, к примеру, от нелепого Джоза, посещающего Бекки в меблированных комнатах в Брюсселе, мы знаем, что, непринужденно поддерживая с ним светскую беседу, она восседает на бутылке с коньяком, баночке румян и тарелке с колбасой, которые спешно спрятала под постель при его появлении. При посредстве повествователя мы как будто подглядели за хозяйкой в замочную скважину — безусловно, не самое благородное из занятий! К тому же при чтении мы невольно — и может быть, нежелательным для себя образом — сопереживаем Бекки, наслаждаемся ее виртуозным перформансом, сознавая в то же время, что врать нехорошо.

Читать теккереевскую прозу неуютно, отчасти и «неприятно», в чем и состоял, как известно, жестокий авторский расчет: «Я хочу, чтобы под конец истории все остались неудовлетворенными и несчастливymi...». Неудовлетворенность и несчастье распространяется не только на внутритекстовые, но и на затекстовые отношения. «Центральное» сознание, традиционно выступающее (для читателя) гарантом аутентичности смысла, — даже и оно становится предметом скептического вопрошания. «Публика ему верит, — говорит Теккерей о писателе (в

данном случае — о Л. Стерне, но косвенно и о себе самом), — но сам он, верит ли себе? Где начинается ложь и где кончается истина в творениях и замыслах этого гения, этого лицедея, этого шарлатана?»⁵⁹. Поза пророка, учителя или даже более скромная с виду роль объективного эксперта («доктора социальных наук») трудносовместима с такого рода безжалостной саморефлексией. Эффект зеркальности действует и для читателя как приглашение не к пассивному потреблению мира-картины, но к пристальному, въедливому — ее и себя — анализу.

* * *

Тот факт, что поэтика реализма XIX в. предполагала и отчасти даже диктовала «самоограничение» срединным миром, миром относительного, отмечался многими наблюдателями и исследователями. По мере движения искусства прозы от широкой типизации к более индивидуализированной, тонко нюансированной характеристике персонажа эта установка проявлялась все более последовательно. Дотошный культ жизнеподобия (связанный с «замещением критических, кульминационных состояний души описанием внешних действий и фактов»⁶⁰) выступал как средство преодолеть и романтический аутизм, эгоистическую самовлюбленность «прекрасной души», и самоуверенность классифицирующего разума. Внешнее (материальная деталь) выступает в двойном качестве: как *ключ* к внутреннему (уникальной индивидуальности другого) и как *препятствие* на пути к нему, создающее необходимое и плодотворное торможение. Именно затрудненность восприятия-понимания, необходимость пробираться к нему через пространственные и плотные объемы текста (о, эти «мешковатые чудовища», оставленные нам романистикой прошлого века!) дает ощущение его — понимания — аутентичности, повышает его ценность.

В своем движении «от героя к человеку» (А. В. Карельский) реалистический роман второй половины XIX столетия отважно жертвует динамикой сюжета, тяготея ко все более выраженному «измельчению», дробности образа, как бы даже избыточной детализации. Мир погружается в полутона, — нет больше куртизанки, как нет и святого, — разграничительная линия между добродетелью и пороком проблематична, как никогда прежде. Высказывания такого рода встречаются у писателей столь разных, как Г. Флобер и Дж. Элиот. «Современный тип широкого читателя, — пишет последняя в одном из эссе, — опознаешь в общении по той сердечной готовности, с какой он приемлет утверждения неопределенные и туманные: скажите ему, что черное черно, и он покачает головой, но поверит едва ли; скажите, что черное не очень-то и черно, и он в ответ воскликнет "Как точно!"»⁶¹. Вкус к неопределенности, размытости полутонов кажется противоположностью той жажде позитивности, о которой говорилось выше. В

действительности они сочетались друг с другом: в том же эссе Элиот говорит о необходимости культивировать в литературе повышенную точность «мировидения», во избежание «смертельного размягчения интеллектуального остова»⁶² как слишком реальной для культуры опасности.

Все это непосредственно относится к лучшему (по общему мнению) роману Элиот «Мидлмарч» (1872). В центре повествования — не герой и не группа героев, не событие, не общественное явление, а необыкновенно густая, богатая и подвижная сеть человеческих взаимоотношений. Если Бальзак писал масштабную социальную «фреску», а Теккерей — семейный портрет в викторианском интерьере, то Элиот как будто разглядывает под микроскопом структуру живой ткани человеческого быта. Метафорика, используемая писательницей, носит иной раз вызывающе «кухонный» характер: «Ваша горничная, протирая трюмо или поднос из полированной стали, оставляет на их поверхности множество крохотных царапин, причем совершенно беспорядочных, но стоит поднести к ним свечу, и царапинки словно располагаются правильными концентрическими кругами с этим миниатюрным солнцем в центре. Разумеется, на самом деле царапины разбросаны на зеркале без всякой системы, и приятное впечатление правильных кругов создает свет вашей свечи, порождающий оптическую иллюзию»⁶³. Царапины, поясняет далее повествователь, — события, а свеча — чей-нибудь эгоизм. Вместо концентрических кругов, с приятной упорядоченностью организующих весь мир вокруг «меня», Элиот предлагает увидеть множественность индивидуальных миров, равноправно друг с другом общающихся в отсутствие единого центра. Непрестанно комментируя поступки, реплики, психологические реакции персонажей, повествователь как бы обсуждает их вместе с читателем, предлагая последнему увидеть происходящее с разных сторон. В большинстве ситуаций мы вынуждены принять не ту *или* другую точку зрения, но и ту *и* другую попеременно, что создает специфическую («неопределенную») перспективу восприятия, которая не является ни субъективной, ни объективной⁶⁴.

Потребность подняться над текучестью, многосоставностью живого опыта и объять бытие как законосообразное целое живет тем не менее в человеке. В романе Элиот эта потребность побуждает филолога Кэсобона взяться за создание свода мировой мифологии в надежде найти в ней единый ключ, универсальный общий знаменатель. Тем же обуреваем и другой центральный персонаж, доктор Лидгейт, врач и естествоиспытатель, ищущий под микроскопом «первичную ткань» — «самые внутренние связи живых структур». Усилиям обоих повествователь сочувствует, но не без иронии, подчеркивая их тщету: «Что такое первичная ткань? Так поставил вопрос Лидгейт — несколько иначе, чем того требовал еще скрытый ответ. Но многие искатели истины не находят нужного слова»⁶⁵. Существенно, что акцент в авторском ком-

ментарии делается не на *слове ответа*, а на *слове вопроса*! Поиски не могут быть плодотворны вне плодотворного определения способа вопрошания, то есть метода, пути.

Одна из главных новаций Элиот состоит в том, что труд и путь познания переживаются ею как принципиально общительный труд и совместное путешествие. Если истина не хочет умереть в виде экстравагантно-одинокого домысла, она должна пройти испытание общением, быть услышана и стать дорога другому человеку, то есть возродиться в диалоге. Новое представление об истине как о социальном продукте несет серьезный вызов искусству художественного слова. Плод индивидуальной фантазии облекается в слова куда легче, чем то, по поводу чего предполагается сопоставление позиций и взглядов. Предрасположенность человека к невольному самообману обязывает к постоянной требовательной самопроверке, движение к истине осуществляется через ее критическое обсуждение (с самим собою и с другими людьми), через въедливую рефлекссию, через осознание-очуждение предрассудков с их навязчиво нормативизирующими претензиями.

По этому поводу повествователь (в романе «Адам Бид») вступает в спор с читателем, приписав тому предварительно следующую гипотетическую реплику-выражение. «Все же подправьте немного факты...» Читатель не удовлетворен мерою правдивости в романе, он требует «больше реализма», свое понимание реализма конкретизируя далее так: «Все же подправьте немного факты, постарайтесь привести их в соответствие с теми бесспорно верными воззрениями, которые мы имеем честь разделять. Тогда мы с первого взгляда увидим, кого следует осуждать, а кого оправдывать. Тогда мы сможем восхищаться... а равно и ненавидеть или презирать со сладким глубокомыслием — привилегией уверенности, не знающей сомнений». Итак, читатель ищет «правды» (как ему кажется), — а в действительности, подтверждения собственных мировоззренческих установок, — в романе он находит то и другое, но лишь отчасти, и свою не-вполне-удовлетворенность относит за счет дефектности произведения. Романист же, иронически обнажая эту логику, заставляет нас заметить самоуверенную наивность отождествления чьих-то, пусть даже наших собственных, «воззрений» с «правдой жизни». Претензии таким образом предъявляются взаимно: читатель критикует художественное представление о жизни, которое предлагает ему роман — роман подвергает критике представление о жизни, исходное для читателя. В результате категория действительности дана *как предмет обсуждения, средством и средоточием* какого-то выступает роман.

Очевидно, что «уверенность, не знающая сомнений» в контексте рассуждения Элиот — ложная добродетель. Пройдет еще несколько десятилетий, и в конце XIX в. физики и философы неожиданно констатируют: «Материя исчезла». В литературе это странное зияние зафиксировано раньше: уже в реалистическом романе 1850—70-х годов

«реальность» переоткрывается как подвижный, неустойчивый, с трудом поддающийся объективации консенсус социальных представлений и индивидуальных точек зрения. В результате в фокус эстетических споров (не так вытесняя «старую» озабоченность вопросами отражения-мимесиса, как «переподчиняя» ее себе) выдвигается новая проблематика — понимания, общения, интерпретации.

В литературу на этом фоне вновь возвращается, казалось, успешно преодоленное ощущение фатальной опосредованности отношений художника (и человека вообще) с объектным миром. Не пребывает ли он вечно в плену у самого себя? Не являются ли значения, которые он «прозревает», наблюдая жизнь, всего лишь «картонными масками»⁶⁶, многослойными химерами собственного производства?

Подытоживая столетия споров на тему о «правде жизни», Г. Мопассан (в предисловии к роману «Пьер и Жан», 1888) замечает, что «правда» не поддается прямому изображению, а предполагает «иллюзионизм» — искусные манипуляции писателя сырым материалом, от читателя по большей части скрытые. Стремясь к правдоподобию, художник сплошь и рядом корректирует факты в ущерб буквальной истине: последняя бывает случайна, невероятна, бессмысленна и в силу этого «неправдоподобна». Что же в такой ситуации брать за ориентир, критерий правдивости? На собственный коварный вопрос Мопассан безмятежно отвечает: «объективную логику фактов» или логику соответствия человеческому «сердцу, душе и сознанию в их нормальном состоянии». Но не являются ли «нормальное состояние» и «объективная логика» — точнее, наше представление о том и другом — всего лишь воплощением царствующих предрассудков? Не станет ли стремление к правдивости троянским конем ложного сознания? Сомнения такого рода, единожды возникнув, в дальнейшем только усиливаются. Срединное поле жизни — на взгляд оптимиста, просторное и (почти) для всех открытое пространство общения, — пессимисту предстает как тесное, иссушенное «нормой» массовидной пошлости. Оно и изображается не сочувственно, а обличительно, в духе сдержанного гротеска, как среда обитания диккенсовского мистера Подснепа или флоберовского аптекаря Оме. «Подлинной жизни» здесь душно, она бежит, прячется по краям, в экзотическом удалении — среди социальных маргиналов и маргиналий (их выведет на литературную сцену становящийся натурализм).

Обсуждая эту проблематику, следует вернуться во времени чуть-чуть назад, к опыту Г. Флобера, в чьем противоречивом художественном видении как бы резюмируются внутренние борения современной ему культуры. «Средние люди», населяющие Францию Флобера, живут не так среди полноценно весомых вещей и событий, как среди подменяющей их словесной шелухи и бездумно воспроизводимых, «ничейных» стереотипов. Они то и дело спотыкаются об «означающие» в тщетных поисках «означаемых» и вопиющее отсутствие сколько-ни-

будь надежных «референтов». О госпоже Бовари повествователь сообщает: «Эмма пыталась понять, что, собственно, означают в жизни слова *о блаженстве, о страсти, об опьянении*, которые казались ей такими прекрасными в книгах»⁶⁷. «Страсть», в понимании бедной Эммы, означает пистолеты, шелковые лестницы, будуары с занавесками и жардиньерки с цветами. Пошлые бутафорские артефакты воспринимаемы ею как знаки чего-то высшего, недоступного и отчаянно искомого, — читатель же не может не видеть в этом наивном отождествлении пошлой подмены.

«...Лелея обманчивые надежды, Эмма представляла себе, что душа человеческая, достигнув совершенства, способна воспарить над землей и слиться с небесами. Ей хотелось стать святой. Она купила себе четки, стала носить ладанки; она думала о том, как хорошо было бы повесить у себя в комнате над изголовьем усыпанный изумрудами ковчег и каждый вечер прикладываться к нему»⁶⁸. Субъективное, «идеальное», устремление здесь на глазах замыкает себя в глупые клише: можно хотеть стать пекарем или аптекарем, но — святой!? И неужели для этого достаточно купить то-то и иметь то-то, красивое, удобное лежащее под рукой?!

...Так у Флобера на каждом шагу: мы готовы сочувствовать искренности «неземного порыва», но ... он обескураживающе конкретизируется в мечтание о синем тильбюри, английской лошадке и груме в ботфортах, желательно с отворотами. И если бы это была беда только необразованной провинциалки Эммы! Когда Родольф (с высокомерным презрением) обращает внимание на напыщенность и вместе с тем стертость, неновизну всего, что слышит от своей любовницы («Если отбросить все эти преувеличения, — думал он, — останутся посредственные влечения»), в повествование — редкий случай! — впрямую внедряется авторский комментарий: «Как будто полнота души не изливается подчас в пустопорожних метафорах! Ведь никто же до сих пор не сумел найти точные слова для выражения своих чаяний, замыслов, горестей, ибо человеческая речь подобна треснутому котлу, и когда нам хочется растрогать своей музыкой звезды, у нас получается собачий вальс»⁶⁹.

Желая «растрогать звезды», мы ищем неповторимо-индивидуального выражения посетившему нас переживанию или истине, но общепотребительный язык залавливает их в свои сети, лишает непосредственности, и мысль принижается до пошлого клише. Флобер тешит себя мстительной надеждой, что, ознакомившись с его «Лексиконом прописных истин», люди будут бояться говорить: они поймут, что им нечем общаться, что в их — нашем — распоряжении ничего нет, кроме окостенелых форм и формул. Страх говорения, обусловленный сознанием несвободы слова, любовь — ненависть к художественной речи в высшей степени присущи и самому писателю: «ненавижу

буржуазную поэзию, прирученное искусство, хотя сам же им занимаюсь»⁷⁰.

Ничто, разумеется, не мешает нам прочесть Флобера так, как мы читаем Бальзака, — пытливо вопрошая лица и события о сокрытых в них «причинах» и «началах». Ответы мы получим скорее обескураживающие. Нет, сколько ни ищи, существенного социального смысла в истории недалекой женщины, которая завела себе любовника, потом другого, а потом отравилась мышьяком из-за недостатка денег. Смысл искусства прозы Флобер видит не в том, чтобы сообщить-рассказать нечто «объективно» (то есть на взгляд аптекаря Оме, общий, обывательский взгляд) существенное, а в том, чтобы подвинуть читателя к самостоятельной и во многом автономной творческой духовной активности, — мечте, грезе («reve»). Предмет рассказа в этой новой перспективе перестает быть существен: чем он условнее, ограниченнее, «глупее», тем незаинтересованнее и, стало быть, свободнее деятельность по созиданию личного смысла. Образцом может служить общение «простой души» Фелисите с попугаем, на уровне денотации абсолютно бессмысленное: «он без конца повторял три фразы из своего репертуара, она отвечала столь же бессвязно...». Однако коннотативный, неформализованный, индивидуально и в значительной части бессознательно творимый человеком смысл («...она отвечала столь же бессвязно, но в свои слова вкладывала всю душу») способен расширяться до последнего предела, до мистического откровения (или иллюзии такового): «И когда Фелисите испускала последний вздох, ей казалось, что в разверстых небесах огромный попугай парит над ее головой». В параллель к знаменитому «Мадам Бовари — это я» можно сказать, что неграмотная Фелисите — это флюберовский идеальный читатель.

Искусство второй половины XIX века уже не маскирует, а открыто признает и даже афиширует свою «сделанность». Даму, посетовавшую на то, что у женщины на его картине «слишком длинные руки», Анри Матисс строго поправил: «Мадам, это не женщина, это — картина». Картина находит новые и новые способы напомнить зрителю о том, что она — плоскость, на которую нанесены линии и мазки краски. В свою очередь и литература (роман на новом витке эволюции жанра) честно признается в своей текстовости, знаковости, то есть предпринимает акт «денатурализации», обратный тому, что несколькими десятилетиями раньше служил самоутверждению реализма.

Опровержение вчерашней иллюзии, в полном соответствии с идеей Б. Томашевского, дает искусству новую энергию развития. Описывая ситуацию рубежа веков, в которой происходит становление протомодернистского искусства, Ортега-и-Гассетт представляет ее как решительный выбор — «или-или»: «Человек, изображенный на портрете, и сам портрет — две вещи, совершенно различные; наш интерес концентрируется либо на одном, либо на другом». Большинство людей, по

логике Ортеги, не могут приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад (то есть человеческий, содержательный материал), увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства (его чистую художественность). «Видеть и сад, и стекло, вставленное в окне, — два несовместных процесса: один исключает другой, и каждый требует различного приспособления зрения»⁷¹. Новое искусство утверждает себя как «искусство для художников». Обсуждавшаяся нами выше, определявшая реалистический дискурс метафора — искусство как общедоступное зеркало жизни или окно в жизнь — здесь выворачивается наизнанку. В литературной истории начинается новый этап.

В заключение позволим себе вернуться к другой метафоре — той, что была предложена в заглавии данной статьи. Слово «секрет» восходит к прилагательному «secretus», которое на латыни означало «отделенный» или «выделенный». Реализм можно определить как «секрет срединного мира» сразу в двух значениях современного слова, которые оба восходят к единственному латинскому. Во-первых, секрет — нечто сокрытое, что может быть многозначительно хранимо или многозначительно явлено, — именно это, как уже говорилось, реализм осуществляет в отношении культурного бессознательного: страхов, желаний, социальных комплексов, которыми одержим, неведомо для себя, средний человек XIX столетия. К «изнанке», «субстрату» социального сознания литература успешно апеллирует (здесь и сокрыт источник «наивного доверия» читателя к реалистическому произведению, мы опознаем в нем то, что в нас живет, даже и не всегда с нашего ведома), в то же время способствуя их вынесению в «ясную зону» рефлексии, совместного обсуждения.

В связи с этим вспоминается второе, более специальное значение слова «секрет»: вещество, выделяемое организмом и обеспечивающее его жизнедеятельность. Это качество реализм с самого начала имел и сохраняет в современной культуре, где авторитет абсолютной нормы подорван, но нарастают, с одной стороны, внутренняя гетерогенность, мозаичность, разноречие, с другой — соблазн тотальной конформности. В этой ситуации середина оказывается в некотором роде привилегированным местом — местом равноправного контакта, взаимной проблематизации разных способов конструирования реальности, их возможного согласования (но не плоского взаимоуподобления).

В системе реализма абсолюты остаются всегда за скобками, и то же относится к любым вообще «экстремальным» проявлениям жизни духа. Последовательная ставка на срединность, усредненность (прслеживаемая, как мы видели, на языковом, психологическом, эстетическом и гносеологическом уровнях) требует жертв и может оказаться — не раз оказывалась — причиной содержательной и стилистической ограниченности, но в ней же заключен потенциал творческой свободы. В этом отношении особенно существенна неоднократно

отмечавшаяся сосредоточенность реализма на срединной фазе познавательного акта: когда нет завершенности, владения истиной, есть лишь надежда приблизиться к ней⁷². По выражению американского литературоведа Джона Стерна, «мир, управляемый предустановленной божественной гармонией (образец дает средневековая культура), и мир тотального личного произвола и самодетерминации (образцы дает наша современность) равно не расположены к реалистическому способу освоения жизни»⁷³. Однозначная ассоциация «нашей современности» с культом индивидуалистического «тотального ... произвола» может, разумеется, быть оспорена, но негативное определение реализма, здесь косвенно предложенное, представляется в принципе верным.

С позиций литературного опыта XX в. главным эстетическим достижением реалистов века XIX следует считать именно то, что они проторили трудный путь между (в терминах Ж. Женетта) «раболепно-правдоподобным» типом повествования — максимально индивидуализированным, готовым соотноситься «лишь с частной истиной или с глубинными законами воображения»⁷⁴. «Краями» прилегая, с одной стороны, к популярной беллетристике, а с другой — к «высокому» модернизму, но ни с той, ни с другой моделью не отождествляясь, реалистический дискурс лежал опять-таки посередине. Исторически двигаясь от утопии объективного, паранаучного *видения-отражения* к открытию вынужденной несвободы «обобществленного» (социального) *видения-опыта* и затем к кристаллизации индивидуального, экспериментально-рефлексивного *видения-творчества*, реализм XIX столетия проявил себя как способ «эстетического самообеспечения» современного типа культуры.

¹ Ингарден Р. О различном понимании правдивости («истинности») в произведении искусства // Очерки по философии литературы. Благовещенск, 1999. С. 92.

² Ингарден Р. О различном понимании правдивости... С. 97.

³ Показательна в этом смысле эволюция взглядов Д. В. Затонского, ученого, который о реализме в его западноевропейском варианте размышлял в 1970—90-х годах последовательно и плодотворно. Книга «Европейский реализм XIX века» (Киев, 1984) продемонстрировала как богатство видения предмета, обеспеченное в том числе его активной разработкой несколькими поколениями отечественных литературоведов, так и инерционность базовой теоретической посылки. Используемые Д. В. Затонским рабочие определения реализма — «художественное воссоздание истины жизни в формах самой реальной жизни» (с. 184), «воссоздание сути общественных процессов эпохи» (с. 278) — полагают означенную «истину жизни» (иначе — суть или «сущность») в качестве категории заведомо непроблематичной. Правдивость определяется через соответствие действительности, действительность — через соответствие реальности и т.д. Этот грех невольной тавтологии со временем начинает бросаться в глаза и полтора десятилетия спустя в заметке для «Вопросов литературы» (март—апрель 1998 г.) Д. В. Затонский относительно возможности определения литературного реализма высказывается уже с крайним сомнением. Слово «реализм» воспринимается им теперь как род сорняка, вросшего в научную речь, а само понятие литературного реализма — как образец химеры: любой привычно подразумеваемый признак при близком рассмотрении растворяется в призраке. Очевидно, что «реализм» как исторически конкретная практика, художествен-

ная условность и отвечающая ей теория литературного письма требуют «переописания» в новой системе координат.

⁴ *McCabe C.* Realism: Balzac and Barthes // *Theatrical Essays: Film, Linguistics, Literature.* Manchester University Press, 1985. P. 146.

⁵ *Карельский А. В.* От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы. М., 1990. С. 217.

⁶ Подытоживая (в 1961 г.) итоги более чем вековой дискуссии о реализме, У. Бут писал: «Было бы нелепо утверждать, что страсть к реализму, которая породила эти эксперименты, была ошибочной. Ни от одной теории, если она способствовала становлению полноценной художественной словесности, нельзя просто отмахнуться, сколь бы односторонней она ни казалась. Можно сказать более: одержимость «реализмом» не стоит рассматривать как теорию или комбинацию теорий, которые следует подтвердить или опровергнуть; это выражение некоторой всепоглощающей озабоченности людей определенного времени и не подлежит поэтому отрицанию или защите посредством рациональных доводов» (*Booth W. C.* *The Rhetoric of Fiction* The University of Chicago Press; Chicago and London, 1961. P. 63).

⁷ *Яacobson P.* О художественном реализме // *Яacobson P.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 387—393.

⁸ См. раздел «Мотивировка реалистическая» в гл. «Тематика» // *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1928. С. 146—150.

⁹ Цит. по кн.: *Furst L. R.* *All Is True. The Claims and Strategies of Realist Fiction.* Durham and London: Duke University Press, 1995. P. VII.

¹⁰ «Ни один литературный текст не относится к окружающей действительности как таковой, но к моделям и концептам реальности, которые вводят ее многообразие и непредсказуемость в рамки осмысленных структур» (*Iser W.* *The Act of Reading.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981. P. 70).

¹¹ Дистанция между ранним марксистским представлением о реализме как отражении общественной реальности и его деконструктивистской трактовкой как специфического вида языковой игры (по Дж. Х. Миллеру, «не зеркало реальности, а интерпретация интерпретации») не может не впечатлять.

¹² Характерно, что в качестве примера выбрано произведение, которое, опираясь на формальный канон классического реализма, иронически его рефлексировывает. *Барт P.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. С. 393.

¹⁴ *Барт P.* Избранные работы. С. 399.

¹⁵ *Communications 11. Recherches semiologiques. Le vraisemblable.* Paris, Le Seuil, 1968. P. 3.

¹⁶ *Austin J. L.* *Sense and Sensibilia.* Oxford, 1962.

¹⁷ Б. Томашевский справедливо указывал, что «реалистическая мотивировка», апелляция к «чувству действительности происходящего» (*Томашевский Б.* Теория литературы. С. 146) актуализируется всякий раз при смене литературных направлений: «От школы к школе — мы слышим призыв "К натуральности"» (там же. С. 148).

¹⁸ *Стендаль.* Собр. соч. : В 15 т. М., 1959. Т. 13. С. 269, 313, 316. *Nochlin L.* *Realism.* Penguin Books Ltd.: Harmondsworth, 1971. P. 20.

¹⁹ По сути это явилось способом изживания характерной противоречивости романтизма, который, высоко ценя — в теории — индивидуальность и интимность самовыражения, «на практике» изъяснялся на языке, сотканном из риторических клише. Исторически романтизм обитал «на развалинах риторической системы культуры» (А. В. Михайлов), выступал в роли Януса, который одним своим ликом глядел в прошлое, другим в будущее. Что касается реалистов, то они столько же отвергали романтизм, сколько развивали другими средствами его глубинную интенцию — такие «переворачивания» скорее правило, чем исключение в истории культуры.

²⁰ *Михайлов А. В.* Лики культуры. М., 1997. С. 73.

²¹ Этой проблематике посвящено в значительной части исследование: *Amossi R., Rosen E.* *Les discours du cliché.* P., 1982.

²² В определении У. Д. Хоуэлса, «наивысший вымысел — тот, который сам себя

воспринимает как факт» («The highest fiction is that which treats itself as fact» // *Howells W. D. Prefaces to Contemporaries*, Gainesville, 1957. P. 76).

²³ Бальзак О. Собр. соч.: В 24 т. М., 1960. Т. 15. С. 458.

²⁴ Там же. Т. 3. С. 6.

²⁵ Карельский А. В. От героя к человеку. С. 203.

²⁶ Активное волевое начало, осязаемое в реализме даже и в отсутствие прямых предписаний, эстетических манифестов и деклараций, косвенно отмечается исследователями, ср., например, у Д. В. Затонского: «Если искусство как таковое не требует, чтобы его принимали за действительность, то искусство Бальзака на этом настаивает. Оно внушает читателю, что он должен поверить в бальзаковский мир, безоговорочно его принять» (Затонский Д. Европейский реализм XIX века. С. 81. Курсив наш.— Т. В.).

²⁷ Ср. суждение У. Бута: «Бесспорные достижения пророков реализма весьма часто компрометировались их неспособностью до конца продумать вопрос о целях и средствах. Сделать невидимость техники самоцелью было, вероятно, утопической задачей с самого начала. Сколь бы ни было жизнеподобно произведение, оно всегда функционирует в рамках более широкой условности; всякое успешное произведение по-своему и естественно, и искусственно» (*Booth W. C. The Rhetoric of Fiction*. 1961. P. 59).

²⁸ *Mill J.S. Essays on Politics and Culture*, ed. Himmelfarb, L., 1962. V. 3. P. 43.

²⁹ Цит. по кн.: *Gay P. The Bourgeois Experience. Victoria to Freud*. N. Y., 1984. P. 49.

³⁰ Бальзак О. Собр. соч. Т. 13. С. 7.

³¹ Пример с первых страниц «Ярмарки тщеславия»: Бекки Шарп, покидая пансион, выкидывает в окошко экипажа словарь Джонсона в криком: «Vive l'empereur!».

³² Цит. по: Сделать прекрасным наш день. Публицистика американского романтизма. М., 1990. С. 407.

³³ *Emerson R. W. The Conduct of Life // The Collected Works in 12 vols.*, Boston, 1883. V. 11. P. 4.

³⁴ Бальзак О. Собр. соч. Т. 15. С. 108.

³⁵ См. статью «Два вида афатических нарушений и два полюса языка» (1954), где метафора и метонимия описаны как два взаимодополнительные типа согласования — по сходству (метафора) и по смежности (метонимия). Преобладание метафоры, предполагал Якобсон, характеризует романтический, тяготеющий к условности стиль письма, метонимия доминирует в реалистическом повествовании, для которого характерно обилие синекдохических деталей.

³⁶ *Диккенс Ч. Полн. собр. соч.:* В 30 т. М., 1964. Т. 1. С. 92—93.

³⁷ Ср. по поводу Бальзака: «Всякое жизненное пространство становится у него определенной нравственно-чувственной атмосферой, которая пронизывает пейзаж, квартиру, мебель, посуду, тело, характер, манеры, взгляды, деятельность и судьбу человека». 1976. С. 468.

³⁸ *Барт Р. Избранные работы.* С. 400.

³⁹ *Дарвин Ч. Полн. собр. соч.* М.; Л., 1926. Т. 1. Кн. 2. С. 461.

⁴⁰ В старых учебниках философии любили приводить примеры, вроде следующего: человек идет по улице, вдруг на голову ему сваливается кусок черепицы. Спрашивается: что это? Игра случая? Нет, это точка стечения и пересечения многих причинно-следственных цепочек, каждая из которых в принципе может быть отслежена.

⁴¹ *Hawthorne N. The American Notebooks*, ed. R. Stewart, New Haven, 1932. P. 567.

⁴² Цит. по ст.: *Coke V. D. Camera and Canvas // Art in America* 49 (1961). P. 68.

⁴³ *Rudisill R. Mirror Image: The Influence of the Daguerrotype on American Society.* University of New Mexico Press, Albuquerque: 1971. P. 39.

⁴⁴ Тот факт, что у Стендаля — все же зеркало, кажется несуразным: что-то есть странное в образе человека, который путешествует с зеркалом, отвернув от себя отражающую поверхность. Разве для этого оно было некогда изобретено? Разве не для того, напротив, чтобы в него смотреться, — встречать в нем собственное, «знакомое незнакомца», лицо и взгляд?

⁴⁵ Еще до того, как Ж. Дагерр в 1839 г. изобрел фотографию, он преуспел и прославился благодаря двум другим изобретениям: панораме (1800) и диораме (1822).

Первая обычно представляла собой круговую картину города, битвы или исторического события, вторая — то же, но с эффектом объемности и движения, получаемым благодаря подсветке. Эффект «реалистичности» («как в жизни») был, судя по всему, высоко ценим публикой: например, для «Вида с Монблана» из Швейцарии были привезены настоящая крестьянская хижина, амбар, живые горные козлы и живые же сосны. Посетители, бывавшие прежде в Швейцарии, опознавали и называли по именам вершины гор, откуда-то доносились звуки альпийских рожков. На премьере юный дофин простоудушно поинтересовался у короля Франции: «Неужели козел настоящий, папа?» — «Не знаю, сын мой, — отвечал царственный отец, — следует спросить у месье Дагерра». Месье Дагерр выступал в данном случае как фокусник, почти волшебник, даритель жизнеподобной иллюзии, не только желанной для аудитории, но и жадно искомой ею. Само то, что иллюзия-обманка была востребована как «кассовый» источник эстетического наслаждения, может рассматриваться как красноречивый симптом и характеристика «культурного бессознательного».

⁴⁶ Время картины мира // *Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет.* М., 1993. С 150.

⁴⁷ Реалистический тип письма подчеркнуто демократичен, дружелюбен к «широкому читателю», основан на доверии к его суждению. С точки зрения Шанфлери и Дюранти, «толпа так же открыта к жалости, состраданию, гневу и т. д., как и обращающийся к ней писатель; *популярность* на протяжении тридцати лет свидетельствует о бесспорной значительности, а *популярность* свыше пятидесяти лет — о величии художника» (*Furst L. All is True.* P. 31). Оптимизм подобных заявлений держался верой в принципиальную познаваемость (читаемость) мира и общедоступность чтения-понимания. «Нечестно писать стихи, претенциозно выражаться иначе, чем обычные люди», — максималистски формулировал эту позицию Г. Курбе.

⁴⁸ *Prendergast Ch. The Order of Mimesis.* Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert. Cambridge University Press, 1986. P. 51.

⁴⁹ *Sollers P. Logiques.* P., 1968. P. 236.

⁵⁰ Цит. по кн.: *Prendergast Ch. The Order of Mimesis.* P. 21.

⁵¹ *McCabe C. Realism: Balzac and Barthes.* P. 146.

⁵² *Gombrich E. H. Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* Pantheon Books. 1960 (Conditions of Illusion — pp. 203—242).

⁵³ *Бальзак О. Собр. соч.* Т. 3. С. 178.

⁵⁴ Такой вид чтения Стендаль считает столь же распространенным, сколь и наивным. Ср. пример из «Красного и черного»: «В Париже отношения Жюльена с госпожой де Реналь не замедлили бы разрешиться очень просто, но ведь в Париже любовь — дитя романов... Романы бы научили их, каковы должны быть их роли, показали бы им примеры, коим надлежит подражать, и рано или поздно, возможно, даже без всякой радости, может быть, даже нехотя, но имея перед собой такой пример, Жюльен из тщеславия последовал бы ему». Иначе говоря, он привел бы свою жизнь в соответствие с ее мнимым отражением.

⁵⁵ *Бахтин М. М. Собр. соч.* М., 1996. Т. 5. С. 73.

⁵⁶ *Теккерей У. М. Собр. соч.: В 12 т.* М., 1976. Т. 4. С. 7.

⁵⁷ Там же. С. 586.

⁵⁸ Там же. С. 548.

⁵⁹ *Thackeray W. M. The English Humorists of the Eighteenth Century.* N. Y., 6/г. P. 529.

⁶⁰ *Карельский А. В. От героя к человеку.* С. 242.

⁶¹ *Eliot G. Essays.* Boston, 1884. P. 140.

⁶² Там же.

⁶³ *Элиот Дж. Мидлмарч.* М., 1981. С. 198.

⁶⁴ Название — места действия в элиотовском романе и одновременно самого романа — «Muddlemarch» (буквально, середина хода или середина марта) — безусловно, символично, хотя бы на уровне обертонов.

⁶⁵ Там же. С. 179.

⁶⁶ «Все видимые предметы — только картонные маски...», — кошмар, преследующий капитана Ахава в «Моби Дике» Мелвилла.

⁶⁷ Флобер. Собр. соч.: В 5 т. М., 1957. Т. 1. С. 185.

⁶⁸ Там же. С. 202.

⁶⁹ Там же. С. 185.

⁷⁰ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. М., 1984. Т. 1. С. 269.

⁷¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. М., 1991. С. 506.

⁷² Ср. высказывание А. Чехова в письме к Суворину от 30 марта 1888 г.: «Толпа думает, что она все знает, и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уже это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1962. Т. 8. С. 140). По мысли Чехова, «сознаться» в непонимании — значит переориентироваться с «готового» знания на работу по его производству. Отказ от доверия «толпы» предполагает тем более уважительное, ответственное, творческое отношение с читателем.

⁷³ Stern J. P. On Realism. L. & Boston, 1973. P. 173.

⁷⁴ Женетт Ж. Фигуры. М., 1977. Т. 1. С. 304.