

Московский Государственный Университет
имени М. В. Ломоносова
Филологический факультет
Кафедра истории русской литературы

**К ПРОБЛЕМЕ «ЭКОНОМИЧЕСКИХ» ПРЕДПОСЫЛОК
«ПОЛИФОНИЧЕСКОГО РОМАНА» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Дипломная работа
студента 5-го курса
русского отделения
Ермошина Ф.А.

Научный руководитель
кандидат филологических наук,
доцент
Макеев М.С.

Москва
2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. Предисловие	3
2. Проблема «двух синхроний».....	12
I. «ЖУРНАЛИСТСКОЕ» И «ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ».....	17
1. Журналоцентричность как специфика литературной ситуации. Достоевский и журнализм.	17
2. Соотношение понятий «художественное» и «документальное» в художественном сознании Достоевского. Мышление «от материала».	26
3. Отношение «мениппейности» к «журнализму».....	30
4. «Слово с лазейкой» и журналистская риторика 40-70-х гг.	34
II. «ПОЛИФОНИЯ» И ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ВЫГОДА. ЧИТАТЕЛЬ КАК «СТОРОНА».....	39
1. «Экономический» аспект диалогизма. Моделирование множественности читательских идеологий.	41
2а. «Абстрактный читатель» Достоевского в сравнении с «абстрактным читателем» Толстого. «Экономические» предпосылки их различия.	44
2б. Контрпримеры: «высокооплачиваемые» авторы – «низкооплачиваемые» авторы. Общность литературной стратегии финансового успеха, различия в её реализации: случай Н. Успенского.	47
3. Книга как решение проблемы идеологической устойчивости читателя (в отличие от журнала). Экономические стратегии позднего Достоевского. «Дневник писателя»: проблема диалогизма.	56
Заключение.....	61
Источники	64
Цитируемая литература.....	65
Библиография	68

ВВЕДЕНИЕ

1. Предисловие

Идея, лежащая в основе настоящего исследования – это радикализация бахтинской концепции полифонического романа за счёт выхода в относительно новое, смежное с литературоведением направление – так называемую «новую экономическую критику»¹. Переосмысливается концепция «тотальной социальности» текста: финансовая заинтересованность автора (Достоевского) в успешности текста становится одной из первопричин этой осознанной, отрефлексированной автором «социальности», – как кажется, логическое завершение развития идеи диалогизма, и, возможно, теоретический тупик. Но и тупики бывают продуктивны: результаты такой попытки, в любом случае, будут полезны – в смысле нащупывания пределов бахтинской теории полной социальности текста, в очерчивании её границ, причём на примере знаковой для Бахтина поэтики Достоевского. Главная же наша задача в момент каждого шага в рассуждениях – простое следование логике и здравому смыслу, учитывая неоднозначный опыт марксистского литературоведения и учения о всеобщей социальной детерминированности, лежащей в его основе².

В чём сущность упомянутой радикализации?

Один из исследователей (*Давыдов*) утверждает, что «М. Бахтин разделяет «пансоциологическую» установку, господствовавшую в искусствознании и литературоведении 20-х годов, и даже более того – является одним из наиболее последовательных и бескомпромиссных её защитников. Он против деления факторов, влияющих на развитие художественной культуры, на эстетические и внеэстетические,

¹ О направлениях и специфике данного подхода см. вступительную заметку М. Гронаса (*Гронас*) к соответствующей теоретической рубрике в «НЛЮ», № 58, 2002.

² «В нашей стране само слово «социология литературы» имеет крайне дурную репутацию, причём социология как таковая не может нести за это какую бы то ни было ответственность. Подобный казус не просто явное недоразумение... оно задано общим идеологическим контекстом первой трети столетия. Имя социологов в начале века, а потом в 30-х годах присвоили себе отчужденные марксисты – представители распространенного вульгарного экономического детерминизма, использовавшие его в ходе чисто идеологических разборок» (*Гудков, Дубин*, 7). Об истории складывания мировой социологии литературы см.: *Гудков, Дубин*, 88-96.

литературные и внелитературные, где первые отличаются от вторых как специфически-духовные от социальных. По его убеждению, в сфере духовной жизни вообще нет явлений, которые имели бы *не-социальную*, а значит (Бахтин отождествлял эти характеристики), *не-социологическую* природу. <...> Бахтин самым решительным образом настаивает на «предпосылке сплошной социологичности всех идеологических явлений, в том числе и поэтических структур во всех их чисто художественных деталях и нюансах» (Давыдов, 21).

Поиск «внелитературных» условий, объясняющих возникновение такого феномена, как «полифонический роман» Достоевского, - это прямая реализация социологических установок Бахтина³. Мы, находясь в русле бахтинской социологии искусства, попробуем осуществить опыт интерпретации полифонического романа Достоевского как писательской стратегии, возникшей во многом по причине экономической. Постоянная необходимость литературного заработка и заинтересованность в читательском успехе – проблемы, актуальные для Достоевского и уже частично освещавшиеся, в частности, в современном американском достоевковедении (Todd). Экономической причиной, сразу оговоримся, генезис «полифонического романа» мы не ограничиваем, - наша задача привлечь к нему внимание, и попытаться показать зависимость поэтики «полифонии» от общего для всей русской литературы 2-й половины XIX века процесса профессионализации. О том, какие именно приметы профессионального литературства имеются в виду, мы тоже будем говорить специально.

Термин «полифония» в нашем исследовании понимается скорее как литературная стратегия⁴, чем как собственно поэтика, - включающая в себя не только реализацию стремления автора написать текст как можно более

³ О других концепциях литературы как социального явления и различных исследованиях по социологии литературы см. указатель: «Книга, чтение, библиотека: Зарубежные исследования по социологии литературы. Аннотированный библиографический указатель за 1940-1980 гг.» (Сост. Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Рейтблат А.И.) – М., 1982.

⁴ Термин заимствован у К. Томсона (Томсон), применявшего его к «диалогической поэтике» самого Бахтина (Томсон, 312).

хорошо, но и такие этапы жизни литературного произведения, как его продажа в журнал и публикация из номера в номер.

Итак, идея «социальной» направленности текста превращается для нас в экономическую направленность: автор имеет ввиду фигуру читателя не только в надежде на силу воздействия текста на аудиторию, но и в ожидании экономической реакции на текст: в смысле повышения репутации, увеличения средней гонорарной суммы. Точно по такому же принципу существует и функционирует любое периодическое издание (вообще, масс-медиа): «читаемость» и финансовый успех здесь также находятся в прямо пропорциональной зависимости. Поэтому особое внимание в нашей работе уделено поэтике журнализма у Достоевского. Мы предполагаем, что журналистское начало в творчестве Достоевского сродни «полифоническому». Для нас важны следующие черты сходства «полифонического романа» и журналистики: 1) механика функционирования внутритекстовых идеологий; 2) заинтересованность в читательском интересе.

Любой «процесс творчества с самого начала предполагает ориентацию на определенную социальную аудиторию, точно так же, как последняя предполагается как условие восприятия результата этого творчества. «Особые социальные формы общения идеологически воспринимающего множества» оказываются одинаково «конститутивными» и для творческого процесса художника, и для акта восприятия его созданий» (Давыдов, 24). Отсюда возникает предположение, что для реализации подобной задачи - совмещения экономической и художественной успешности (а именно этой задаче, по нашей гипотезе, служит создание «полифонического романа») – автор текста должен обладать рядом ограничений.

В первую очередь эти ограничения распространяются на авторскую позицию, которая должна быть «усреднена», уравнена по степени значимости с той, что представляют герои-«ретрансляторы» возможных

читательских идеологий. По крайней мере, в сфере бытовавших читательских представлений об авторе (Достоевском) присутствовала явная социальная «усредненность» последнего.

В эссе «О Достоевском» И. Бродский (*Бродский*) замечает:

Страстная поклонница писателя (Достоевского – *Ф.Е.*) Елизавета Штакеншнейдер - петербургская светская дама, в салоне которой в 70-х и 80-х годах прошлого века собирались литераторы, суфражистки, политические деятели, художники и т. п., - писала в 1880 году, т.е. за год до смерти Достоевского, в своем дневнике: "...но он мещанин. Да, мещанин. Не дворянин, не семинарист, не купец, не человек случайный, вроде художника или ученого, а именно мещанин. И вот этот мещанин - глубочайший мыслитель и гениальный писатель... Теперь он часто бывает в аристократических домах и даже в великокняжеских и, конечно, держит себя везде с достоинством, а все же в нем проглядывает мещанство. *Оно проглядывает в некоторых чертах, заметных в интимной беседе, а больше всего в его произведениях...* (курсив наш. – *Ф.Е.*) для изображения большого капитала огромной цифрой всегда будет для него шесть тысяч рублей".
<...>

Писатель, которому шесть тысяч представляются огромной суммой, таким образом, функционирует в той же физической и психологической плоскости, что и большинство общества. Иными словами, он описывает жизнь в ее собственных, общедоступных категориях. <...> Критика общества... как сверху, так и снизу может составить увлекательное чтение, однако только описание его изнутри способно породить этические требования, с которыми читатель вынужден считаться.

Кроме того, положение писателя, принадлежащего к среднему классу, достаточно шатко, и потому он с повышенным интересом наблюдает за происходящим на уровнях, лежащих ниже. Соответственно, все, что происходит выше, лишено для него - благодаря непосредственной физической близости - ореола таинственности. По крайней мере, чисто численно писатель, принадлежащий к среднему классу, имеет дело с большим разнообразием проблем, что и расширяет его аудиторию. Во всяком случае, это и есть одна из причин широкой популярности Достоевского <...> (*Бродский*).

В случае Достоевского автор, в восприятии его читателей – «представитель среднего класса», и статусно никак не «выше» героев и аудитории. Но он не авторитарен и идеологически: его точка зрения не является единственно возможной, но представлена в тексте наряду с другими. К этой же проблеме (нейтральности автора) подходит Бахтин, говоря о множественности идеологий, сосуществующих внутри единой поэтики, при описании авторской позиции Достоевского.

Нейтральность эта – особая, основанная на фельетонном (журналистском) мировосприятии. Г.В. Зыкова (*Зыкова*), анализируя жанр журнального дневника-фельетона, говорит о том, что пишется он в основном от лица заурядных людей, обывателей, подчеркнуто «неподнят» над повседневностью. «Обыкновенный человек здесь не столько объект изображения, сколько субъект речи, голос; объективирующей иронии или сострадания высшего к низшему практически нет. Говорящий в фельетоне рядовой петербуржец, видимо, задуман похожим на воображаемого рядового читателя, который должен узнать себя и, соответственно, опознать газету как «свою». Видимо, в эпоху бурной демократизации культуры это было одним из средств привлечения и формирования аудитории» (*Зыкова*, 179). Также и герой Достоевского, и писатель – опознается, как свой, что дает автору шанс на принятие аудиторией текста, причем печатающегося в журнале порционно, «сериально», т.е. продолжительное время, из номера в номер.

Кроме того, Бахтин типологизирует героев Достоевского по признаку: «тип живущих “последней ценностью” и тип людей, строящих свою жизнь без всякого отношения к высшей ценности: хищники, аморалисты... Среднего типа людей Достоевский почти не знает» (*Бочаров* 1995, 174). Но о «высшей ценности» и отношении к ней героев можно судить только в условиях прямого их социального контакта, в условиях их «встречи». Понятие «высшей ценности» может быть более показательным в условиях относительной уравниности ценностей материальных. Во-первых, в

социальном плане герои должны быть более или менее уравнены. Во-вторых, эти герои, само собой разумеется, - порождения авторского сознания: и именно социальная «нейтральность» авторской позиции позволяет раскрывать в них все те непримиримые противоречия, которые так ярко отличают поэтику Достоевского. «Неустойчивость», «нервность» позиции героя становится видной только в том случае, если сам угол зрения «нейтрален», усреднен, устойчив и, как бы это одиозно не звучало, классово-гомогенен (по отношению к читателю и героям).

Автору (по нашей гипотезе, из соображений финансового успеха предприятия) необходимо учитывать все эти различные идеологии и аккумулировать их в пределах данного текста, для того, чтобы в течение продолжительного времени (пока публикуется роман, из номера в номер) вызывать интерес самых различных социальных категорий («уровни, лежащие ниже» и «всё, что происходит выше», по словам Бродского) и держать их в напряжении: чем завершится конфликт, на чьей стороне автор. Цель писателя в данном случае создать текст, в котором авторская идеология будет лишь «одной из» - и тем самым максимально просчитать успех романа, предвосхищающего все возможные читательские реакции (отсюда столь характерные для Достоевского так называемые «герой-двойники», выражающие разные стадии и степени представленности одной и той же идеологии). Итак, ситуация читательского незнания, непонимания авторской позиции провоцирует реакцию интереса аудитории, т.е. достигается эффект своеобразного идеологического саспенса: чья идеология одержит победу в борьбе за выживание, прав ли читатель в своей самоидентификации? В «Преступлении и наказании» (1866) этот «саспенс» разрешается традиционным для журнального романа монологическим финалом, в более поздних больших текстах (напр., «Братья Карамазовы (1879-1880)» — эта незавершимость уже принципиальна и реализована с большей свободой и последовательностью,

что тоже находит своё объяснение - в улучшении материального положения писателя к концу жизни.

Для Достоевского стать *скриптором* (и ознаменовать тем самым «смерть автора») буквально значит заработать себе на прожиточный минимум. В этом, быть может, причина одной из самых дискуссионных проблем, обсуждаемых в бахтинологии: вопроса о степени присутствия авторской идеологии в произведениях Достоевского⁵.

Итак, необходимо учитывать «экономический» фактор возникновения текстов Достоевского, который важен не только для изучения сюжетосложения (как двигатель перипетии: тематика «бедности-обогащения», что тоже значимо⁶), не только объясняет «рваную» стилистику (что исследователи связывают с «сериальностью» работы писателя), но и способствует пониманию того, как композиционно оформлен данный текст, какова его идеологическая подкладка. Проблема, казалось бы, чисто сюжетного свойства, денежного благополучия-неблагополучия героев находит своё отражение в формировании самой структуры романа, т.е. является коренной проблемой поэтики – являя себя в том неиерархизированном сплетении идеологий, которое мы вслед за Бахтиным называем «полифоническим романом». В пределах романного текста возникает тот разброс идеологий, в основе различия которых лежит принадлежность героев к разным идеологическим категориям граждан (потенциально - различным читательским группам). В этом мы также следуем Бахтину, лишь радикализуя его методологию. «Бахтин рассматривает говорящего не изолированно – говорящий у него не как «Я», но как «МЫ», Бахтин учитывает социальную позицию носителя слова и в самом слове старается уложить отражение этой социальной позиции. Носитель слова как бы предчувствует спорщика, полемиста, как бы предчувствует чужое слово, чужую оценку, он предвосхищает

⁵ См. об этом: *Свительский; Назиров; Гольдиштейн.*

⁶ В ряду работ, разрабатывающих эту область: Дрисколл Дж. Человек без интереса: (Экономика дарения в романе Ф.М. Достоевского «Идиот») (*Дрисколл*).

общественный резонанс своей речи. Видит, как будет его речь воспринята различными социальными адресатами, на различных социальных участках... Герой Достоевского говорит с нервной оглядкой на «публику», на коллектив; коллектив этот разнослойный, поэтому на речь героя у него нет единообразной, устойчивой реакции. <...> Такую постановку героя, его психики и его речей Бахтин объясняет особенностями капиталистической эпохи с момента её первого становления: столкновение различных социальных и ценностных сфер, до капитализма бытовавших разобщенно, породило этого героя и эту зыбкую речь, не имеющей⁷ твёрдой социальной ориентации. <...> На примере социологизации Бахтиным вопросов речи совершенно ясно, что задачи социологии он усматривает в истолковании социально-историческими условиями материала литературы; и герой, и его речь не что иное, как материал» (Берковский, 185-186). Далее цитируемый исследователь критикует Бахтина за неверную трактовку авторской позиции: в романах Достоевского, по его мнению, вовсе не отсутствует «авторская режиссура» (Берковский, 186).

Нам представляется, что «экономический» взгляд может выполнить интегрирующую функцию: объединит и автора и героев в вопросе об их идеологиях (с кем солидаризуется автор? против кого он выступает?). Самой идеологией автора в данном случае является максимальный идеологический плюрализм: поскольку героями движет в том числе понятие выгоды или, наоборот, неприятие идеи выгоды, - автору выгодно (чтобы быть прочитанным и теми, и другими) – предоставить им идейный карт-бланш. При этом мы как исследователи возвращаемся к автору и его прямым (человеческим, вне-литературным) интенциям: не «что он хотел сказать», а «какова была его выгода» или в чём он намеренно противоречил прямой выгоде, вопреки своему профессиональному литераторству и писанию для заработка и на заказ. В случае Достоевского

⁷ Sic!

успех (выражавшийся в гонорарной сумме, которая стала приемлемой для благополучной жизни сравнительно поздно) был одной из таких целей.

Так снимается мнимое противоречие между позицией Кристевой (*Кристева 1970*), о которой мы будем говорить ниже и, например, Морсона (*Морсон*), критиковавшего кристевское понимание бахтинского диалогизма как «безличностной "интертекстуальности"» (*Морсон, 202*).

Проведем сверку нашей концепции с бахтинской теорией читателя. «Что не является читателем у Бахтина – «достаточно ясно: читатель противопоставляется «пассивному слушателю», который, с точки зрения традиционной стилистики, находится за пределами того, что представляет собой самодостаточный, «закрытый авторский монолог»... Роль читателя – это роль «активного понимания», которое делает возможным диалогическую встречу исторически конкретных высказываний, каждое из которых не только учитывает то, что уже было сказано об объекте, но также всегда ориентировано и оформлено предвосхищенным ответом» (*Шеннард, 139*). «Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своею социально напряженной жизнью; все слова и формы наделены интенциями» (Цит. по: *Шеннард, 141*). «Проблема значащего звука и его организации связана с проблемой социальной аудитории, с проблемой взаимоориентации говорящего со слушателями, с проблемой иерархической дистанции между ними». «Для значащего звука и его организации конститутивна социальная аудитория его» (Цит. по: *Шеннард, 146*).

Автор, который предвосхищает реакцию аудитории в своих текстах, и которую ему важно учитывать в первую очередь по экономическим соображениям – вот наша рабочая модель отношений читателя и писателя, инкорпорированная в тексты Достоевского, написанные им для журналов. Наша задача – это актуализация фигуры читателя и попытка реконструкции взгляда профессионального писателя на аудиторию в 40-70-е гг. XIX в.

2. Проблема «двух синхроний».

Такая попытка, на наш взгляд, необходима, поскольку бахтинская концепция «полифонического романа», уже давно ставшая классической, не даёт современному историку литературы ощущения укорененности Достоевского в эпохе, парадоксальным образом изолирует писателя от контекста, обособляет его от главных, характерных черт времени и литературного процесса. В границах бахтинской концепции (и в осмыслении многих её сторонников и последователей) так называемая «полифония» Достоевского становится лишь одним фактом в числе множества фактов, доказывающих другие положения масштабной бахтинской философии диалога, с угрозой потери референта, того, к чему апеллируют и отсылают в конкретном, частном случае (случае Достоевского)⁸.

Бахтин подчёркивает: «В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нём скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оттенками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок и преломлять их под определенным углом» (*Кристева 1970*, 478-479). Мы попытаемся действовать как раз в духе этой методологической предпосылки: автор

⁸ Подобная критика концепции Бахтина не нова. Тенденциозный отбор Бахтиным одних фактов засчёт других и неисторичность «Проблем творчества Достоевского» были предметом критики, в частности, В.Л. Комаровича (*Бочаров 2004*, 290, 308).

(Достоевский-профессионал), предвосхищающий упомянутые читательские оценки⁹.

Под «полифонией» понимается представленная в романах Достоевского «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний» героев (*Бахтин*, 6) как основная черта поэтики Достоевского, при которой авторский «голос» является лишь одним из голосов, существующих наравне с другими голосами персонажей, в отличие от традиционного для XIX века монологического романа, где герои в творческом замысле художника лишь «объекты авторского слова» (*Бахтин*, 7). В нашем опыте реконструкции мы будем исходить из такого понимания полифонии, при этом сразу соглашаясь, что, во-первых, используем термин, ускользающий от прямых и бесспорных дефиниций¹⁰, во-вторых, понимаем его скорее как стратегию, чем как собственно поэтику (см. Введение; п. 1).

В своей книге о Достоевском Бахтин подробно говорит о жанровых истоках полифонического романа, показывая его генезис. Ю. Кристева, развивая концепцию полифонии в статье «Бахтин, слово, диалог и роман» (*Кристева 1967*), пишет об «амбивалентности», которая «предполагает факт включенности истории (общества) в текст и текста – в историю; для писателя это одно и то же» (*Кристева 1967*, 432).

О том же читаем в статье Кристевой «Разрушение поэтики»: «Бахтин... восстанавливает контакт с *исторической поэтикой*... Цель его анализа... в том, чтобы установить его место (очевидно, данного анализа. – Ф.Е.) в пределах определенной типологии знаковых систем,

⁹ Разумеется, при этом нельзя недооценивать сложности вопроса бахтинской социологии и её проблемных точек. Об этом читаем у Бочарова: социологический пласт языка в книге «Проблемы творчества Достоевского» - это фразеология, не тождественная официально-марксистской, своеобразно понятая. В случае Бахтина речь идёт об особой «духовной социологии», «внутренней социальности» (*Бочаров 2004*, 299-300, 307-308). В частности, в этой философской системе, отголоски которой мы находим и в «Проблемах творчества Достоевского», основной задачей, которая «стояла перед Достоевским с самого начала его творческого пути» - представляется *исповедь*. Соответственно, герой Достоевского осознаётся не как образ, а как слово и т.д. (*Бочаров 2004*, 300).

¹⁰ По нашей концепции, герои Достоевского в его художественных текстах являются «представителями» читателя, адресата (т.е. автор предусматривает возможные читательские реакции, и в то же время «идеологически» не выше героев).

существующих в истории» (*Кристева 1970, 464*). Под «типологией» Кристева подразумевает разграничение на так называемые «монологические» и «диалогические» знаковые системы.

«Вот почему он (Бахтин – *Ф.Е.*) предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения её структурного (синхронического) своеобразия, так и точки зрения её исторического возникновения» (*Кристева 1970, 464*). Бахтину нужно показать, в чем новизна данной романной структуры - полифонического романа Достоевского. Чтобы показать отличие «старого» от «нового», Бахтиным был взят исторический угол зрения, и в рассмотрение была включена традиция жанра, мениппея в различных её проявлениях.

Уже в «Проблемах творчества Достоевского», первом варианте книги о Достоевском, Бахтиным постулирована «непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность» «между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению» (*Бочаров 2004, 309-310*).

Однако, на наш взгляд, применительно к романам Достоевского речь может идти о двух синхрониях жанра, которые необходимо разграничить.

Синхрония-1 - это срез, для которого точкой отсчета является наша современность, синхрония «для нас».

Синхрония-2 – синхрония для современников Достоевского, читавших Достоевского-современника, чьи тексты чрезвычайно обусловлены самой эпохой - временем становления капитализма в России, то есть ситуацией бурных и болезненных процессов, характерных только для этой эпохи и неповторимых в своей специфике. Это обосновывают *Каусс*¹¹; *Лаут*¹² и др.

Тем не менее, для Бахтина и многих его последователей эти «две синхронии» - очевидно, одно и то же, поскольку при макроподходе с точки зрения «большого времени» полифонический роман Достоевского – так

¹¹ См. *Бахтин*, 22-23.

¹² См. у Лаута в книге «Философия Достоевского» в разделе «Идея пользы» об интересе Достоевского к буржуазной этике (*Лаут*, 214-221).

или иначе последняя наличествующая стадия развития жанра мениппеи¹³. Бахтин (Кристева в этом вторит ему) исходит из предпосылки, что есть некий набор жанровых черт полифонического романа, оставшихся до сих пор неизменными, «сейчас» так же актуальных, как и «тогда», и нет необходимости реконструировать взгляд на роман Достоевского из его эпохи, искать социальные детерминанты, предопределившие возникновение полифонического романа Достоевского именно в это конкретное время, в данную эпоху¹⁴.

Получается, что макровзгляд на «полифонию» со времен античности и до наших дней, та схема исторической поэтики, по которой принято прослеживать эволюцию полифонического жанрового начала – в действительности закрывает путь к социальному детерминированию, теряет конкретику эпохи. В то же время ограниченность только «микроисследованием» (частным, историколитературным) вызывает упреки в том, что Кристева (споря со своими оппонентами) называет «вульгарным социологизмом» и «вульгарным историцизмом», которому в исследовании полифонического романа «нет места»: «Знаковые системы не *отражают* социально-исторические структуры; у них – *собственная история*, проходящая сквозь историю различных способов производства и откликающаяся на них со своего собственного места, где встречаются «формообразующие идеологии» «эпохи Сократа», средневекового карнавала... и капитализма, который, «как... на афинской базарной площади, сводит людей и идеи» (Кристева 1970, 465). Итак, «историческая поэтика устремляется к... представлению об историчности

¹³ О генезисе этой традиции см.: Бочаров 2004. Бочаров показывает, что данный принцип впервые был применен к роману Достоевского Вяч. Ивановым. «Иванов понял роман Д. (Достоевского – Ф.Е.) как **великое исключение** на фоне современного романа, т.е. романа 19-го века; он первый изъясил роман Д. из этого современного ряда и поместил его в «большое время» вселенской традиции» (Бочаров 2004, 285). В этом Бахтиным был унаследован подход Вяч. Иванова.

¹⁴ Это коррелирует с комплексом вопросов, на который указывается в связи с «историческим подходом» в книге «Литература как социальный институт» (Гудков, Дубин): «...конкретность и историчность при рассмотрении явлений литературы – анализ смысла литературного произведения с учётом всех индивидов и групп, каким-то образом связанных с функционированием литературы, с литературными феноменами. Это предполагает типологическое изучение как ценностей и норм данной социокультурной системы, так и семантической структуры ситуации, в рамках которой определяется характер конституирования и протекания соответствующего «социального литературного действия» (Гудков, Дубин, 76).

различных способов означивания, не подчиняя их при этом социологическому детерминизму» (*Там же*), и под «историческим фоном» Бахтин понимает, кажется, только историю эволюции полифонического романа в веках.

Роман Достоевского становится одной из реализаций «мениппейного» начала: когда рассматривается его включенность в некий широкий историколитературный ряд, конкретика и «подробности» перестают интересовать исследователя. Нам же кажется правомерным вернуть поэтике Достоевского уникальность случая, единичность объекта, актуальность конкретных социальных явлений в его становлении, и показать социально-исторические и даже «экономические», частные (а не глобальные, в пределах особой исторической поэтики) предпосылки возникновения полифонического романа, которые М.М. Бахтин, а вслед за ним Ю. Кристева считают для своего объекта нерелевантными.

Таким образом, цель нашей работы – попытаться понять причины возникновения так называемого «полифонического романа»¹⁵ Достоевского, рассмотрев его сквозь призму литературной ситуации, современной писателю, вскрыть истоки «полифонического», диалогического мышления Достоевского путем реконструкции констант профессиональной литературной деятельности, как она понималась литературной средой того времени (1840-1870-х гг. XIX в.) и самим Достоевским. Объектом исследования для вычленения этих значимых особенностей профессионального литераторства должны стать его письма, отчасти, художественные тексты; также необходимо будет частично привлечь мемуарные материалы.

¹⁵ См. Бахтин.

I. «ЖУРНАЛИСТСКОЕ» И «ПОЛИФОНИЧЕСКОЕ».

1. Журналоцентричность как специфика литературной ситуации. Достоевский и журнализм.

Какие социокультурные факторы мы подразумеваем, говоря о тех предпосылках, что дали возможность появиться полифоническому роману, несущему на себе печать своей эпохи (эпохи раннего капитализма в России)? Мы связываем эти факторы с особенностями литературной ситуации 30-70-х гг. XIX в. – периода подавляющей журналоцентричности, со всем ей присущим своеобразием функционирования литературы и по преимуществу журнальной механикой продуцирования новых текстов.

В европейской литературе коренные изменения в статусе литератора начинают происходить во второй половине XVIII в. (*Гудков, Дубин*, 38). «К этому времени складывается развитый книжный рынок, что обеспечивает автору материальную свободу от мецената. Место партикулярной зависимости поэта и писателя от личности обладателя или распределителя власти как генерализованного символического посредника заступают обобщенные отношения, регулируемые другим генерализованным посредником – деньгами. Это универсальное символическое средство в форме гонорара является генерализацией аффективного признания литературной продукции публикой (а также её представителями и заместителями). Собственно, иной становится и фигура книготорговца, аккумулирующего теперь ожидания «публики», опять-таки складывающейся только с появлением рынка» (*Там же*).

В России подобные процессы происходят много позже. По замечанию В. Живова, «появление профессионального статуса литератора [в России] датируется 1820-ми годами, и лишь позднее, в середине XIX в., на этой основе образуются корпоративные институты писателей и литературная деятельность становится профессией в полном объеме этого понятия» (*Живов*). Однако, по замечанию Г.В. Зыковой, «уже Полевой в 1825 году

пытается говорить о русской журналистике на эпатирующем языке успешного «купца»: «Право издавать журнал есть точно исключительное позволение какому-нибудь литератору передавать публике новости по литературе или наукам, художествам, политике, и если выражаться словами экономистов, журналист есть продавец умственного товара, писатели — производители, а читающая Публика — потребитель...» (Зыкова, 36). Таким образом, «экономическое» мышление (где центром, «рынком», постепенно становится журнал) распространяется в литературных кругах достаточно быстро, формируя для русской культуры совершенно новую фигуру профессионального литератора.

Во-первых, журналоцентричность решаяще влияла на стратегии писателя в позиционировании себя по отношению к публике и к издателям, на стиль поведения писателя, литературно-эстетическую позу и т.п. С восприятием литературной средой экономического мышления очень быстро выстроилась негласная корпоративная «табель о рангах» авторитетности, основывавшаяся на сумме гонорара за один печатный лист. Согласно такой иерархии Достоевский далеко не всегда был в первых рядах, что подчас считал для себя оскорбительным¹⁶. См., например, письмо Достоевского к Майкову (1870), о расчётах с В.В. Кашпиревым по поводу «Вечного мужа»: «По газетам я видел, что Лескову, например, он выдавал и по 1500 р. вперед. А как, должно быть, выдавалось Писемскому, а для меня нет, даже тогда, когда я прошу уже не вперед, а своего и пишу такие постыдные просительные письма» (Д15, 29, 1, 2, 106)¹⁷. Во-вторых, журналоцентричность непосредственно сказывалась и на собственно творческих аспектах деятельности писателей.

¹⁶ Тодд — о гонораре за роман «Подросток»: «Конечно, определенную роль тут сыграло и то, что Некрасов предложил солидный аванс и гонорар по высшей ставке — 250 рублей за лист — в момент, когда авторское самолюбие Достоевского было сильно уязвлено баснословным гонораром, который незадолго до этого согласились заплатить Толстому за «Анну Каренину» в «Русском вестнике» — 500 рублей за лист» (Тодд).

¹⁷ Тексты Достоевского (кроме специально оговоренных случаев) цитируются по Полному академическому собранию сочинений в 30-ти томах и Собранию сочинений в 15-ти томах (выходные данные: см. Источники). Далее в ссылках для них приняты условные сокращения, соответственно: Д30 и Д15, с указанием номера тома (затем, в случае необходимости, номера полутома) и страницы.

Для писателя-профессионала данной эпохи очевидно желание «предвосхитить», предугадать восприятие читательской аудиторией текста-продукта, выработать принципы продаваемости текста и стратегии успеха, иначе он и не может считаться профессионалом. Вот, к примеру, характерное высказывание Лескова: «...Но ведь я *работник* и поставляю то, что спрашивается и за что мне платят» (Цит. по: Зыкова, 47).

Достоевский, с его многообразием интересов помимо собственно художественных текстов (критика, публицистика, редактura и пр. – то есть той работы, которая выполнялась специально для журналов), разумеется, осознавал жесткие правила рынка. По предположению У. М. Тодда III, автора статьи «Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, критика» (Todd), сюжетосложение Достоевского, со свойственным ему обилием частых сюжетных «взрывов», может быть объяснено скоростью и срочностью работы, выполнявшейся Достоевским для журналов, когда горячечный темп интенсивного писательского труда превращался в основную черту поэтики. Но, добавим мы от себя, эти «взрывы» не в меньшей степени обусловлены самой журнальной практикой печатания романов, при которой текст публиковался небольшими порциями, и необходимы были дополнительные средства удержания читательского внимания, учитывая фактор времени публикации, концентрированность восприятия: летние месяцы – невыгодны, публикация в первом номере года – напротив, скорее всего, будет замечена и наиболее желательна. Здесь речь идет уже не о художественном времени, и его прессинге, а о времени «календарном». Об этом факторе широко свидетельствуют письма Достоевского. По поводу «Униженных и оскорбленных» (в письме к Я.П. Полонскому, 1861): «Я вот, например, очень плохо сделал, что моих «Униженных и оскорблённых» растянул до июля и ослабил их впечатление» (ДЗ0, 28, 2, 20). Или – о «Преступлении и наказании» А.П. Милюкову (1866): «...Но Любимов с первых слов сказал мне: «Я Вас ожидал, чтоб сказать Вам, что

теперь, в июне и в июле, не только можно (и должно) печатать понемножку, но даже один месяц и совсем пропустить, ибо *летние месяцы*, а мы лучше расположимся так, чтоб вся 2-я половина романа пришлась бы скорее к осени и последние строки заключились бы в декабре, ибо эффект будет способствовать подписке» (Д30, 28, 2, 165).

Также Н.А. Любимову (1866): «Но не лучше ли будет, многоуважаемый Николай Алексеевич, если вся 3-я часть романа будет напечатана в 2-х № [«Русского вестника»] – в 11-м и 12-м, то есть, если только возможно, в X-м № не помещать... Если бы так, то роман кончился бы гораздо эффектнее, так мне кажется. И самому мне этого бы очень желалось. <...> я прошу об этом *единственно* потому, что впечатление романа на публику будет гораздо полнее и эффектнее; несравненно; простите самолюбие авторское и не смейтесь над ним, потому что это дело весьма простительное. Может быть, и не будет совсем эффекта, - но мне-то, теперь, сидя над романом, весьма простительно (а по-моему, так даже и обязательно) рассчитывать на успех... Одним словом, мне бы хотелось кончить роман так, чтоб подновить впечатление, чтоб о нём говорили так же, как и вначале» (Д30, 28, 2, 170). О «Бесах», Н.А. Любимову: «Без глупой похвальбы скажу: публика несколько заинтересовалась романом. В последнее время при выходе каждого номера об нём писали и говорили, по крайней мере, у нас в Петербурге, довольно. До августа срок очень длинный и для меня, конечно, вредный: роман начнут забывать. Но, напомнив разом при напечатании вдруг 3-й части, я надеюсь опять оживить впечатление, и именно в то время, когда опять начинается зимний сезон, в котором роман мой будет первою *новостью*, хотя и очень ветхою» (Д30, 29, 1, 232).

Налицо использование Достоевским всех возможных средств и эффектов, которые предоставляет журнальная практика печатания художественного текста: сам порядок публикации романа или повести, по его мнению, как видно из писем, позволяет коммуницировать с

аудиторией, и потому является залогом большей или меньшей успешности текста. Логично предположить (пока в порядке гипотезы), что и сама структура текстов, создаваемых для «эксклюзивного» напечатания в журнале, должна, по мысли Достоевского, соответствовать этой форме публикации.

Другой стороной журнальной практики печатания художественных произведений, как верно замечает исследователь Ч. Моузер (*Moser*), было то, что романы Достоевского «печатались выпусками, и первая часть работы могла быть опубликована до того, как вещь была полностью завершена, так что он подчас не мог перепроверить свою более продолжительную работу как целое. Это значило, что последующее направление романа в большой степени зависело от частей, которые уже появились в печати»¹⁸. Возможно, в «журналистской» дробности коренится причина идеологического разнообразия и неприведенности идеологий героев к общему знаменателю со стороны автора в романах Достоевского: автор сам находится внутри текста в момент написания, не успевает в достаточной мере отразить его, вернуться к началу, сам до конца не знает, какое разрешение найдет конфликт, кто окажется прав, кто виноват, а пока максимально раскрывает те или иные идеологии. Жена писателя, А.Г. Достоевская (*Д-я*) свидетельствует: «Сколько раз случилось за последние четырнадцать лет его жизни, что две-три главы были уже напечатаны в журнале, четвертая набиралась в типографии, пятая шла по почте в «Русский вестник», а остальные были ещё не написаны, а только задуманы» (*Д-я*, 234). В то же время нет оснований говорить о полной авторской неосведомленности: «план романа» для Достоевского всегда предварял работу и являлся важнейшим подспорьем: вся архитектура текста держалась на первоначальном замысле, в нем разработанном.

¹⁸ «...His novels were printed serially, and the first part of a novel might be published before the work was entirely completed, so that he sometimes could not revise his longer works as a whole. That meant the later course of a novel could be in large measure determined by parts which had already appeared» (*Moser*, 31).

Итак, определяющей успешность проекта для Достоевского как профессионала становилась публикация произведения в виде «журнальной статьи», в то время как выход того же текста отдельным изданием являлся, прагматически говоря, лишь вторичным средством получения дохода. См. в письме к С.А. Ивановой (1870): «Я уже 25 лет литератором и никогда ещё не видал, чтоб сам автор шёл предлагать книгопродавцам 2-е издание... Если предлагаете сами, то получаете десятую долю стоимости. *Издатель, то есть купец*, всегда сам приходит, и тогда вместо каждой сотни получается по тысяче» (ДЗ0, 29, 1, 130) (курсив наш. – Ф.Е.).

Именно на эту особенность литературной ситуации, когда главным средством публикации художественных текстов, основным печатным органом становится *журнал*, мы и хотим обратить внимание как на возможную предпосылку «полифонии» Достоевского, ранее, кажется, не замечавшуюся исследователями: журнальная форма предопределила саму поэтику текстов.

В связи с этим необходим хотя бы краткий обзор того, как освещалась связь Достоевского с журналистикой как эстетической системой в известной нам исследовательской литературе.

Отметим, что вплоть до книги Бахтина о Достоевском писатель воспринимался литературоведами скорее как публицист, чем как художник (Бочаров 2004, 291). Видимо, это связано как раз с инерцией «журналоцентричности», и восприятия текстов Достоевского как «журнальной работы» (по известному высказыванию Добролюбова).

Моузер (Moser) в своей работе «Достоевский и эстетика журнализма» обратил внимание на «журналистскую природу» многих произведений Достоевского.

Помимо того, что писатель принимал активное участие в деятельности нескольких журналов: был соредактором «Эпохи» и «Времени», редактировал еженедельник «Гражданин», а начиная с 1876-ого года начал выпускать собственный ежемесячный журнал «Дневник писателя», он

обращается к теме журналистики и журналистов во многих своих текстах, причем чаще всего проявляет скептическое отношение к современной ему практике журнализма, демонстрирует недоверие к ней, сатирически осмысляет «правдивость» газетных статей; в то же время в планах выстраивает изначально почти утопический проект собственного журнала, который бы выражал личный авторский взгляд, адекватно освещал самые значимые события современной жизни (проект трудноисполнимый, в первую очередь, в финансовом отношении). Подробнее о «Дневнике писателя» в рамках данной концепции см. Гл. II, п. 3.

В романе «Идиот» неправдоподобная газетная статья является средством введения в сюжет истории о сыне Павлищева, который на самом деле таковым не является (Moser, 31). Кроме того, добавим мы, пересказ газетного «анекдота» (о выброшенной в окно поезда болонке) звучит из уст генерала Иволгина: он рассказывает эту заведомо неправдоподобную историю, взятую им из газеты «Independence», как произошедшую с ним самим, тогда как одной из главных черт его поведения является постоянное враньё (Д15, 6, 113-116).

Лиза Тушина в «Бесах» собирается издавать совместно с Шатовым альманах с выдержками из газет за прошедший год, причём Шатов хочет, чтобы выдержки из газет обязательно образовывали «направление»; Лиза же (которой явно симпатизирует рассказчик) настаивает на том, чтобы была соблюдена объективность (Moser, 36).

Достоевский, по Моузеру, вообще сделал основополагающими для поэтики своих художественных произведений два главных аспекта журналистики. Первый аспект – это приверженность к современности, своего рода злободневность [commitment to contemporaneity], другой – пристальное внимание к подлинным и «обыденным» жизненным фактам [close attention to the genuine and "ordinary" facts of life] (Moser, 35). Достоевский вряд ли представим в качестве создателя исторического романа. «Бесы», «Подросток» - это очень «спешные» работы.

«Преступление и наказание», замечает Моузер, одно из самых «злободневных» произведений в истории мировой литературы: при том, что у произведения значительный объем, Достоевский начал писать его в тот же год, когда оно и было издано (*Там же*).

Сами жанры многих произведений писателя сравнимы с журнальными - например, «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863).

Добролюбов, критикуя роман Достоевского «Униженные и оскорблённые», назвал его «журнальной работой» (*Moser*, 30), а позднее, в 1864-м году, и сам Достоевский называл «Униженных...» «фельетонным романом» (*Moser*, 31).

Одним из значимых элементов журналистски-ориентированной литературы 1860-х годов, создававшейся, например, такими авторами, как Николай Успенский и Василий Слепцов, было «широкое использование диалога и монолога... Достоевский прибегнул к диалогу и монологу в «Униженных и оскорбленных» в чрезвычайных масштабах; и в своих более поздних романах продолжал активно использовать диалог и монолог» (*Moser*, 37). Заметим себе это замечание Моузера, так как это понадобится нам в дальнейшей аргументации.

Также укажем ещё на одну специальную работу о Достоевском по сходной проблематике. Это книга Игоря Волгина «Достоевский как журналист («Дневник писателя» и русская общественность)» (*Волгин*). Волгин отмечает, что одним из прообразов «Дневника писателя» была «Записная книга» - так называет свой замысел Достоевский в записных тетрадах за 1864-65 гг. В первоначальных планах, насколько можно по ним судить, эта задумка представляет собою своеобразное соединение большого художественного произведения с документальной хроникой текущих событий: «По 6 печатных листов в 2 недели. 3 листа «Записной книги». 3 листа романа» (*Волгин*, 18).

К наблюдениям этих исследователей добавим некоторые собственные соображения.

«Записки из Мертвого дома» представляют собой объединенный в одно целое цикл беллетризованных очерков, жанр достаточно популярный в 60-е и первую половину 70-х годов. В этом же ряду можно вспомнить «Очерки бursы» Помяловского, циклы очерков Салтыкова-Щедрина, решетниковский «этнографический очерк» «Подлиповцы», Николая Успенского с его короткими рассказами «очеркового» типа и многих других авторов, «населявших» номера современных Достоевскому журналов. Опасаясь, что цензура запретит печатать «Мертвый дом» отдельной книгой, поскольку её автор был лишь недавно сначала каторжным, потом ссыльным, Достоевский обдумывает идею сделать из глав своей книги «статьи» и публиковать их в журнале брата¹⁹.

С журнальностью публикации связано и авторское предуведомление к «Записками из подполья» в публицистическом стиле: «И автор записок и самые «Записки», разумеется, вымышлены. Тем не менее, такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество...» (Д15, 4, 452). Подобное предуведомление объясняется изначальной установкой писателя на то, что «статья» будет опубликована в журнале «Эпоха», и будет являться частью данного целого, её герой (потенциально) может быть воспринят как реальное лицо, а текст - как настоящие «записки». Разумеется, с той степенью игрового начала и условности, которые присущи жанру фельетона, журнального «дневника», и в пределах поэтики самого журнала с его установкой 1) на достоверность; 2) на «смесь» разнородных

¹⁹ Как известно, слово статья в лексиконе Достоевского, как и вообще в современную ему эпоху было многозначно (что связано с той же журналоцентричностью). Подобное словоупотребление, в частности, стало причиной скрытой ошибки в 30-томном собрании сочинений Ф.М. Достоевского. В письме к Н.Н. Страхову (1871) Достоевский в связи с исключением его из числа подписчиков «Зари» пишет: «Никак не могу понять, за что меня исключили? Нахожу только два возможные объяснения: или недоверие к моей состоятельности в уплате, так как я и без того много должен в редакцию, или некоторое враждебное ко мне чувство редакции за то, что не мог сдерживать обещания насчёт *статьи*» (Д30, 29, 1, 180) (Курсив наш. – Ф.Е.). Комментаторы письма выражают недоумение: о какой статье говорит Достоевский? «Речь идёт, по-видимому, об обещанной в «Зарю» повести (а не статье)... Свидетельства о намерении Достоевского опубликовать в «Заре» статью неизвестны» (Д30, 28, 1, 458), в то время как, очевидно, в словоупотреблении Достоевского это одно и то же.

материалов. Также у позднего Достоевского встречается предуведомление к «Кроткой», печатающейся в рамках «Дневника писателя», которое тоже явно ориентировано на специфику журнальной публикации. См. подробнее об этом: Гл. II; п. 4.

2. Соотношение понятий «художественное» и «документальное» в художественном сознании Достоевского. Мышление «от материала».

Теперь мы переходим к ещё одному классу «журналистских» установок творческого процесса и профессионального литературного труда, в понимании его Достоевским. Говоря о «механике» порождения текста (от реальности – к тексту), пытаюсь реконструировать принципы «отбора» Достоевским жизненных фактов, мы приходим к выводу, что механика эта журналистской природы. Показательно уже то, что применительно к поэтике писателя при многих конкретных наблюдениях можно и нужно говорить именно о творческой переработке «жизненных фактов», то есть становится актуальным понятие «материала».

Проблема эта двусторонняя.

С одной стороны, действительность для Достоевского – это то, откуда автор должен черпать факты. Для писателя характерно восприятие «сырой» реальности как исходного материала для художественных текстов, «жизни как материала». Достоевскому свойственно мышление по типу «факт впереди», что вообще является чертой журналистского сознания.

Например, в письме к Майкову из Женевы (1867) Достоевский пишет о своих стеснённых обстоятельствах, и причинах, по которым он находится за границей. Одной из этих причин была реальная угроза попасть в долговую тюрьму. И далее: «Долговое отделение с одной стороны было бы мне даже очень полезно: действительность, материал,

второй «Мертвый дом», одним словом, материалу было бы по крайней мере на 4 или на 5 тысяч рублей, но ведь я только что женился...» (ДЗ0, 28, 2, 204) - причём, иронии здесь, кажется, нет²⁰.

Пограничность жанра очерка, вообще тотальная жанровая двуликость многих произведений Достоевского (как и текстов его современников-писателей), продававшихся рукописями в журналы и несущих на себе печать «журнальности», глубоко проникает в художественную поэтику, сказывается на писательском понимании самого творческого акта. Предыдущий пример наглядно иллюстрирует, как опыт, перенесенный в текст, всё-таки не должен, по замыслу, терять своей документальности, и в этом его возможная «продаваемость»: действительность, представляющая для читателя покупательский интерес, конвертируемая в деньги через текст («материалу было бы по крайней мере на 4 или на 5 тысяч рублей...»).

С другой стороны, со случаем подобного же рода мы сталкиваемся в письме к А.П. Сусловой из Дрездена (1867)²¹: «Стало быть, милая, ты ничего не знаешь обо мне, по крайней мере, ничего не знала, отправляя письмо своё? Я женился в феврале нынешнего года. По контракту я обязан был Стелловскому доставить к 1-му ноября прошедшего года *новый роман* не менее 10 печатных листов обыкновенной печати, иначе подвергался страшной неустойке. Между тем я писал роман в «Русском вестнике», написал 24 листа и ещё оставалось написать 12. А тут эти 10 листов Стелловскому. Было 4-е октября, а я ещё не успел начать. Милюков посоветовал мне взять стенографа, чтоб диктовать роман, что ускорило бы вчетверо дело, Ольхин, профессор стенографии, прислал мне лучшую свою ученицу, с которой я и уговорился. С 4-го же октября и начали. *Стенографка моя, Анна Григорьевна Сниткина, была молодая и довольно*

²⁰ Литература представляется средством выхода из безденежья, равно как и безденежье видится сквозь призму литературы. Ср. в воспоминаниях А.Г. Достоевской: «Но нашу сравнительную бедность мы сносили не только безропотно, но иногда и с беспечностью. Фёдор Михайлович называл себя мистером Микобером, а меня мистрис Микобер» (Д-я, 207). Как известно, Микоберы - персонажи романа Диккенса «Дэвид Копперфильд».

²¹ Замечание М.С. Макеева.

пригожая девушка, 20 лет, хорошего семейства, превосходно кончившая гимназический курс, с чрезвычайно добрым и ясным характером. Работа у нас пошла превосходно. 28 ноября роман «Игрок» (теперь уже напечатан) был кончен, в 24 дня. При конце романа я заметил, что стенографка моя меня искренно любит, хотя никогда не говорила мне об этом ни слова, а мне она всё больше и больше нравилась. Так как со смерти брата мне ужасно скучно и тяжело жить, то я и предложил ей за меня выйти. Она согласилась, и вот мы обвенчаны. Разница в годах ужасная (20 и 44), но я всё более убеждаюсь, что она будет счастлива. Сердце у неё есть, и любить она умеет» (Д30, 28, 2, 182) (курсив мой. – Ф.Е.).

Речь в письме идёт о жене, тем не менее, нарочитая дистанция между автором и описываемой «героиней», нейтральность повествовательной манеры поразительна. С одной стороны, подобную манеру можно объяснить элементарной неловкостью человека, объясняющегося с прежней возлюбленной в том, каковы его обстоятельства теперь. Однако, есть и другая возможность интерпретации. Подобный стиль – тем более, что он, судя по контексту, для Достоевского спонтанен, неосознан, кажется чрезвычайно показательным, поскольку вскрывает базовую механику преломления «факта» в «текст», характерную и для художественных произведений Достоевского. Здесь, в отличие от первого примера, часть реальности, не «предназначенная» для художественного преломления, всё равно начинает восприниматься автором как текст, что легко объясняется издержками профессионализации писательского труда, своего рода «профессиональной болезнью», автоматизмом навыка²². «Сырая», эмпирическая реальность в письме к Суловой непроизвольно превращается в художественную там, где должна была остаться реальностью, к которой апеллирует письмо как жанр, предельно

²² Подобным же образом почти век спустя будет говорить о своей жене в письме Т. Манн: «В июле у нас было суматошно из-за семидесятилетия моей жены, которое отметили очень торжественно, как того эта добрая женщина хоть и не хотела, но заслуживает» (Курсив мой. – Ф.Е.) (Манн, 326).

документальный по определению²³. Ср. с эпизодом из воспоминаний самой «героини» письма, А.Г. Сниткиной, в замужестве Достоевской, относящихся к тому же периоду времени: «Я поспешила спросить Фёдора Михайловича, чем он был занят за последние дни.

-Новый роман придумывал, - ответил он.

-Что вы говорите? Интересный роман?

-Для меня очень интересен; только вот с концом романа сладить не могу. Тут замешалась психология молодой девушки. <...>

-Кто же герой вашего романа?

-Художник, человек уже не молодой, ну, одним словом, моих лет».

Далее следует литературная импровизация Достоевского, где в главном герое легко узнаваем сам автор. «Портрет героини был обрисован иными красками, чем портрет героя. По словам автора, Аня была кротка, умна, добра, жизнерадостна и обладала большим тактом в сношениях с людьми». Внезапно предполагаемый «роман» Достоевского оказывается перенесенным в сферу действительности: «-Поставьте себя на минуту на её место, - сказал он дрожащим голосом. – Представьте, что этот художник – я, что я признался вам в любви и просил быть моей женой. <...> я наконец поняла, что это не просто литературный разговор» (Д-я, 96-97).

И в этом случае опять срабатывает принцип реальности, переработанной в готовый текст.

Заметим, здесь речь идёт о мистификации, в которой автору выгодно быть до определенного момента «не узнанным». По свидетельствам мемуаристов, были и обратные случаи мистификации, когда Достоевский – теперь в провокативных целях, снова в устной импровизации, т.е. в условиях когда адресат (слушатель) находится в непосредственной близости от автора, и можно проследить его непосредственную реакцию,

²³ В отличие от беллетризованных очерков типа «Мертвого дома», - степень «художественности» которых, в свою очередь, меньше, чем, например, в «Преступлении и наказании», - романе, тоже основанном на газетном материале.

наоборот, «примерял» на *себя* биографию героя, фактически руководствуясь принципами актерской игры. См. п. 4 данной главы.

Возвращаясь к письму: подобная мгновенная переработка Достоевским «факта» в текст, придание ему законченной художественной формы уже и в письме - вполне понятны, исходя из обстоятельств биографии: только что закончен «Игрок» на кабальных условиях Стелловского, по которым Достоевскому за предельно короткий срок нужно было выдать 10 печатных листов, следовательно, механизм «переплавления» материала в законченный текст срабатывает уже спонтанно – но эта-то произвольность для нас и важна, поскольку демонстрирует принцип, по которому соотносятся в поэтике Достоевского, условно говоря, «журналистское» и «художественное» начала. См. также письмо к Н.Н. Страхову (1869): «В каждом нумере газет Вы встречаете отчёт о самых действительных фактах и о самых мудрёных. Для писателей они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать?... Мы всю действительность эдак пропустим мимо носу. Кто ж будет отмечать факты и углубляться в них?» (ДЗ0, 29, 1, 19).

Данная позиция в целом коррелирует с общими чертами поэтики журнала 30-70-х гг.: «ссылки на реальность изображенного», «предоставление слова очевидцу», установка на «действительность» (Зыкова, 49-50).

3. Отношение «мениппейности» к «журнализму».

Эту же особенность поэтики, которую мы называем «журналистским» началом, замечает Кристева, объясняя её в несколько других терминах, при описании структуры полифонического романа (Кристева 1970): «Идеология, точнее, идеологии непосредственно присутствуют в

романном тексте: противоречивые, но не иерархизированные, не оторефлексированные и не подвергнутые суду, они выступают как *материал, подлежащий формированию*» (т.е. речь идёт о том же мышлении по типу «факт впереди», только уже на уровне романной структуры). Вспомним также соображение Мозера о «принципе злободневности» у Достоевского.

Касаясь истоков полифонического романа, Кристева вслед за Бахтиным говорит о мениппее как «пре-жанре» (*Кристева 1967, 446-450*). Используя свой особый стиль, она пишет: «Конструируясь как способ зондирования тела, сновидения и языка, мениппейное письмо отличается острой злободневностью; мениппея – это своего рода политическая журналистика древности. С помощью мениппейного дискурса на свет выводятся политические и идеологические конфликты дня» (*Кристева 1967, 448*).

Бахтин: «Первая особенность всех жанров серьезно-смехового – это их новое отношение к действительности: их предметом или – что ещё важнее – исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная *с о в р е - м е н н о с т ь*» (*Бахтин, 123*).

«...Особенность мениппеи – её злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня... Журнальность, публицистичность, фельетонность, острая злободневность характеризуют в большей или меньшей степени всех представителей мениппеи» (*Бахтин, 136*).

Эти замечания являются ещё одним подтверждением (на уровне предшествовавших жанровых прототипов) нашей мысли о неразрывной связи двух аспектов в поэтике полифонического романа: «журналистского» и собственно «полифонического».

Подведем предварительные итоги. Каждое «слово» у Достоевского, по Бахтину, социально обусловлено, предвосхищает реакцию аудитории. Достоевский публикуется, продавая рукописи в журналы, которые составляла литературная продукция, весьма разнородная по тематике. Тексты печатаются порционно. Писатель обязан закреплять свой успех каждый месяц; возникает необходимость непрерывной эскалации читательского спроса. Непосредственная работа в журналистике и интерес к ней, в добавление к этому – печатание художественных текстов в журналах, небезразличие к читательскому интересу – обо всём этом Достоевский не раз сам говорит в письмах.

Текст, таким образом, в условиях печатания в журнале предстает для Достоевского, по сути, риторическим актом. При этом публикация отдельной части – со своей сильной идеологической доминантой – это для Достоевского часто смелый художественный поступок. Мы имеем ввиду случаи, когда в пределах целой части идет развертывание одной идеологии, а в следующей она же может быть если не опровергнута, то сильно потеснена другой. Так было, например, с «Записками из подполья», когда непонимание того, что же хочет сказать автор, и чью сторону он берет, вызвало недоумение у цензуры и у критики. «Новая художественная структура «Записок из подполья» была столь необычна, что даже искушенные в вопросах литературы современники не сразу поняли её суть и пытались отождествлять идеологию «подпольного» человека с мировосприятием автора. В процессе работы над повестью Достоевский осознал трудность стоящей перед ним задачи. <...> Творческие трудности усугублялись ещё и цензурными искажениями текста, разрушавшими внутреннюю логику повествования. Так, получив первый двойной номер «Эпохи», где было напечатано «Подполье», и обнаружив там... вмешательство цензора, Достоевский писал 26 марта 1864 г. брату: «...уж лучше было совсем не печатать предпоследней главы (самой главной, где самая-то мысль и высказывается), чем печатать так, как оно есть, т.е.

надерганными фразами и противуречья самой себе. Но что же делать? Свины цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, - то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, - то запрещено...» (Д15, 4, 764-765).

«Противуречья самой себе» - это очевидно для Достоевского, но не очевидно для цензоров-читателей, которые не в состоянии «расслоить» текст и разобраться в идеологиях, его формирующих. Реакция цензора — этого «проточитателя» - по-особому показательна, поскольку он по определению пристрастен и в то же время прямолинеен, монологичен. Он *доктринер*, и поэтому «не очень хороший читатель» Достоевского, тексты которого ищут *идеологов*, стремясь привлечь их внимание, «задеть»²⁴.

Подобные же затруднения у цензуры возникали и в связи с последним романом Достоевского, «Братьями Карамазовыми». Тодд — о части «Pro et contra»: «Из спора с Любимовым и Катковым, а также с могущественным Победоносцевым Достоевский вышел победителем, одолев редакцию и цензуру, и ему оставалось беспокоиться лишь о том, не будет ли дерзкая «Легенда о Великом Инквизиторе» истолкована читателями — в общем контексте романа либо сама по себе — как сокрушительное опровержение убеждений самого писателя. Письма Достоевского к трем вышеупомянутым потенциальным критикам являют собой едва ли не лучшее, что было написано им о мастерстве писателя и, в частности, об искусстве разделения произведения на части для журнальной публикации» (Тодд). По свидетельству А.Г. Достоевской, писатель специально «хлопотал» о том, чтобы в данном случае был сменен цензор.

Таким образом, часть романа, опубликованного «сериями», частями, предстает, в терминах Бахтина, своеобразным «речевым жанром» (*Бахтин, ПРЖ*), таким же, как и любое другое высказывание на страницах журнала, как и любая другая статья. В связи с этим в наше рассмотрение входит тема распространенных в современной Достоевскому журналистике и

²⁴ О разграничении «идеологии» и «доктрины» см. *Макеев 1999*, гл. «Идеология и доктрина», с. 16-31.

критике приемов журналистской риторики и их соответствия «полифонической стратегии» Достоевского.

4. «Слово с лазейкой» и журналистская риторика 40-70-х гг.

Публицистика, журнализм – традиционно являются диалогом с читателем. Пользуясь терминами функциональной стилистики, коммуникативная рамка публицистического стиля - это «индивидуальный субъект – массовый адресат» (*Ревзина*). В публицистическом стиле (ПС) воздействие носит непредписуемый, неуказательный характер (в отличие, к примеру, от приказа, принадлежащего к официально-деловому стилю). «Основными задачами автора в данном случае являются следующие: вызвать интерес; убедить, воздействовать на чувство, добиться восприятия публикации в нужном для автора и для издателя, смысле. Публицистический стиль обращается к массе в целом, но через восприятие каждого в отдельности. Обращение к каждому – это обращение к обыденному сознанию и обыденному мышлению, к психологии человека, к фонду знаний, который может быть очень различным у разных людей» (*Ревзина*, 21). Иными словами, в публицистическом стиле субъект непременно имеет ввиду адресата, выстраивает некую стратегию убеждения и привлечения читателя на свою сторону, - всегда подразумевает «Другого», к которому обращается.

Эта черта также чётко прослеживается в художественных текстах Достоевского.

Для пояснения нам требуется прибегнуть к нарратологическим терминам: наррататор (фиктивный читатель) - адресат фиктивного нарратора (т.е. «повествователя» в русском литературоведении), та инстанция, к которой этот повествователь обращает свой рассказ (*Шмид* 2003, 96).

Шмид (*Шмид* 2003), с опорой на Бахтина, акцентирует внимание на следующей черте поэтики Достоевского: «Нет другого такого автора в

русской литературе, у которого нарратор (т.е. фиктивный читатель – Ф.Е.) играл бы столь активную роль, как Достоевский. В «Записках из подполья», в «Подростке» и в «Кроткой» нарратор каждое слово высказывает с «оглядкой на чужое слово», т.е. с установкой на активного нарратора. Нарратор, ищущий признания со стороны своего слушателя или читателя, оставляет в тексте различные признаки апелляции (в частности импрессивной функции) и ориентировки: он желает произвести на читателя или слушателя положительное или отрицательное впечатление (импрессивная функция), учитывает его реакции (ориентировка), предугадывает критические реплики (ориентировка), предвосхищает их (импрессивная функция)» (*Шмид 2003*, 101-102) и т.п.

Например, в «Подростке» как раз такой тип рассказчика-героя, «оглядывающегося на своего читателя»:

Тем только себя извиняю, что не для того пишу, для чего все пишут, то есть не для похвал читателя. <...> Я – не литератор, литератором быть не хочу и тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок почёл бы неприличием и подлостью (Цит. по: *Шмид 2003*, 103).

Кажется, здесь не происходит путаницы между рассказчиком, «оглядывающимся на читателя» (приём) и реальным автором, постоянно ориентирующимся на читателя, поскольку одно обыгрывает другое, может быть, даже пародирует его. В то же время и на уровне чисто сюжетном находит свою «рифму» проблематика, заложенная в самой полифонической структуре романа: идея выгоды от текста отмечается героем как презренная, но он не свободен от дихотомии: «выгодное» – «бескорыстное», и находится в её пределах, что формирует его характер в том числе и как рассказчика, фиктивного нарратора.

«Диалогический» принцип общения с читателем становится подчёркнуто характерным в 30-40-е гг., в частности, для журнальной публицистики В.Г. Белинского, у которого мы находим многочисленные примеры того, что Бахтин называет «словом с лазейкой». Это

детерминировано фундаментальными особенностями публицистики как функционального стиля, как мы уже отмечали. Приведем в качестве иллюстрации лишь некоторые примеры из статей Белинского (*Белинский*).

«Но не думайте, чтобы всё это были чисто литературные факты: нет, если вы внимательнее присмотритесь и прислушаетесь к этим представителям различных эпох нашей литературы и различных эпох нашего общества, - вы не можете не заметить более или менее живого отношения между литературными и их житейскими понятиями и убеждениями» (*Белинский*, 37).

«Писаки во фризовых шинелях, с небритыми подбородками, пишут на заказ мелким книгопродавцам плохие книжонки: что ж тут худого? Почему писаке не находить свой кусок хлеба, как он может и умеет? – Но эти писаки портят вкус публики, унижают литературу и звание литератора? Положим так; но чтобы они не вредили вкусу публики и успехам литературы, для этого есть журналы, есть критика. – Нет, нам этого мало: будь наша воля – мы запретили бы писакам писать вздоры, а книгопродавцам издавать их» (*Белинский*, 50).

«Но, скажут, если всякая личность есть истина, то и всякий поэт, как бы он ни был ничтожен, должен быть изучаем по мысли Гёте? Ничуть не бывало!» (*Белинский*, 374).

Вот пример, как нам кажется, очень сходный с тем, что мы видим в «Записках из Подполья». Белинский выдерживает большое предисловие в начале статьи в высоком, выпрессованном стиле. Затем автор делает внезапный риторический поворот, обыгрывая и остраниая весь предыдущий текст: «Вы думаете, это начало предисловия к «Путешествию московского купца Трифона Коробейникова с товарищи в Иерусалим, Египет и к Синайской горе <...>?» - Нет, ошибаетесь: это начало предисловия ко второму изданию поэмы «Мертвые души» (*Белинский*, 685). Ср. с «Записками из Подполья»: разница в том, что Белинский обыгрывает стилистические контрасты, а в «Записках» этот же принцип контрапункта осуществлен в

пределах нескольких частей повести: «болтовня» вдруг оборачивается «катастрофой» (по автоописанию Достоевского).

Вот ещё несколько характерных примеров из Белинского.

«Вы, конечно, очень цените в человеке чувство? Прекрасно! – так цените же и этот кусок мяса, который бьётся в его груди, который вы называете сердцем....

-Вы, конечно, очень уважаете в человеке ум? – Прекрасно! – так останавливайтесь же в благоговейном изумлении и перед массой его мозга, где происходят все умственные отправления...» (*Белинский*, 660).

«Автор не шутя думает, что его книгу прочли даже люди простого сословия... Уж не думает ли он, что нарочно для неё выучились они грамоте и пустились в литературу?» (*Белинский*, 685).

«Нам возразят: «Таково было их время, они не виноваты, что родились в их, а не в наше время». Согласны, совершенно согласны; но мы и не виним их: мы только снимаем вину с нашей публики...» (*Белинский*, 47).

Известно, насколько значительной фигурой для Достоевского был В.Г. Белинский – как «пламенный» публицист, у которого тот учился полемике, перед кем преклонялся в начале творческого пути, с кем ожесточенно спорил в дальнейшем – он и сам был для Достоевского в литературе фигурой конфликтной, по отношению к которой происходила (используя понятия риторики) постоянная «ориентировка»²⁵. Нам возразят, что многочисленные примеры «слова с лазейкой», которые мы встречаем у Белинского, являются простым применением традиционных для публицистики ораторских приемов. Однако это, кажется, не опровергает нашу гипотезу, а наоборот, является ещё одним доказательством глубинного родства поэтики «журнализма» в русской её традиции, с соответствующим ей использованием обширного инструментария приёмов воздействия и убеждения читателя, и главной чертой романной поэтики Достоевского («полифонией»). В этом, кстати, Достоевский мог

²⁵ Об этом см. *Кирпотин*.

сознательно ориентироваться на Белинского, тем более в ранних «Бедных людях» - тексте, при анализе которого Бахтин и ввел термин «слово с лазейкой».

Также характерной для журнала 1850-1860-х гг. была «непоследовательность» позиции в риторических целях, присущая, например, «Современнику»²⁶. «Несмотря на требование идейного единства, само существование в журнале различных рубрик предполагало в качестве важного конструктивного принципа сосуществование различных стилей и точек зрения. Единство номера может быть обеспечено лейтмотивными темами, а не только единством позиции всех авторов» (Зыкова, 108). Ту же самую мнимую непоследовательность встречаем в процессе журнальной жизни «Записок из Подполья» - когда проблемы с цензурой были вызваны непониманием авторской стратегии (см. п. 3 данной главы).

Принцип «pro et contra» - это принцип журнальной полемики. Фельетонная авторская «маска» в журнале – точно так же может совершенно не совпадать с «мнением автора», как и одна статья – с векторной идеологией всего журнального номера. Её цель – провокация-в-данный-момент, причем, иногда очень едкая. Приведем пример подобной провокации в писательской практике Достоевского. Здесь опять для нас важен прямой контакт с аудиторией, специальная проверка, если угодно, «проба» реакции публики. Речь идёт об «исповеди Ставрогина» в «Бесах». А.Г. Достоевская свидетельствует: «Фёдору Михайловичу для художественной характеристики Николая Ставрогина необходимо было приписать герою своего романа какое-либо позорящее его преступление. Эту главу романа Катков действительно не хотел напечатать и просил автора её изменить. Фёдор Михайлович был огорчён отказом и, желая проверить правильность впечатления Каткова, читал эту главу своим

²⁶ Т.е. противоречивость точек зрения, сосуществующих в пределах одного номера, которые «в «Современнике» до определенного момента не только не маскировались, но афишировались и обыгрывались, становясь как бы полезной частью журнальной конструкции, порождая эффект многоголосия» (Зыкова, 110).

друзьям: К.П. Победоносцеву, А.Н. Майкову, Н.Н. Страхову и др., но не для похвалы... а прося их мнения и как бы суда над собой» (*Д-я*, 424). Всё это в результате привело к своеобразному «коммуникативному провалу», когда злодеяния героя были приписаны самому автору (в частности, Н.Н. Страховым со слов Висковатова, но и, вероятно, под впечатлением от услышанного, в его печально известном письме Л. Толстому²⁷). Есть и другое ответвление того же самого случая использования провокативной поэтики – и другое объяснение мотивов подобного писательского поступка Достоевского: давний сюжет как средство для открытой провокации литературного врага, с целью «"позлить", мистифицировать Тургенева. Во всяком случае, И.И. Ясинский в своих мемуарах совершенно определенно рассказывает о том, как однажды Достоевский пришел к Тургеневу, чтобы покаяться якобы в совершенном²⁸ им преступлении: «Ах, Иван Сергеевич, я пришел к вам, дабы высотой ваших этических взглядов измерить бездну моей низости!». И когда Тургенев пришел в негодование от рассказа, Достоевский, уходя, сказал: «А ведь это я всё изобрел, Иван Сергеевич, единственно из любви к вам и для вашего развлечения». По словам Ясинского, Тургенев, уже после ухода Достоевского, согласился с тем, что писатель весь этот эпизод выдумал» (*Д-я, примеч.*, 509).

Если принять на веру данные свидетельства мемуариста, представляются очевидными типичность и сходство «провокативной» риторической тактики с целью воздействия на адресата – в устной беседе, в рамках журнала, в пределах романа.

II. «ПОЛИФОНΙΑ» И ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ВЫГОДА. ЧИТАТЕЛЬ КАК «СТОРОНА».

²⁷ См. об этом главу «Ответ Страхову» в: *Д-я*, 416.

²⁸ Sic!

Теперь мы переходим к вопросу о журналистике и диалогизме как выгодной писателю стратегии. Напомним: широкое использование диалогического начала было вполне в духе журналистски-ориентированной литературы 60-70-х годов (Слепцов, Успенский и проч.). Диалог – вообще форма, традиционно характерная для русской критики и публицистики (Карамзин («Чувствительный и Холодный», «Филалет и Мелодор»), позднее - Вяземский, подобным образом разбиравший южные поэмы Пушкина, и многие другие²⁹). Такого рода критические и публицистические статьи с использованием диалога - это обычно внутренний, в пределах текста, диалог, когда автор говорит от лица двух квази-«героев», чаще всего идеологических противников, попеременно представляя точку зрения каждого из них. Одной из вероятных функций такого диалога является идентификация читателя с одной из этих сторон, «моделирование» возможности читательского выбора, и как результат, привлечение автором читателя на свою сторону за счёт более выгодной аргументации, вложенной в уста одного из этих героев.

Подобное использование диалогов в публицистике и журналистике нельзя смешивать с диалогизмом Достоевского, поскольку 1) у него идеологий и «вариантов» заведомо больше, чем два; 2) в его случае вполне может быть, что автор, развертывая ту или иную идеологию, не будет примыкать ни к одной из них.

Кроме того, следует сразу разграничить характерное для журналистски-ориентированных писателей 60-х годов обширное использование диалогов и монологов с минимумом авторского «вмешательства», и «диалогизм» Достоевского³⁰. Ср. словоупотребление у Бочарова: «Последовательность, с которой он (Бахтин – Ф.Е.) сумел в самом деле отвлечься от верхнего пласта содержания, от **диалогов** героев и их **идей**, не позволила ли ему расчистить свой предмет (эстетический

²⁹ В XX в. для русской критики характерно значимое отсутствие подобной формы (исключение: Лежнев), что вполне объяснимо диктатом «монологической» государственной идеологии.

³⁰ См. подробнее об этом п. 26 данной главы.

объект) и открыть **диалог** как внутреннюю форму романа и постановку **идеи** в нем?» (Бочаров 2004, 293).

1. «Экономический» аспект диалогизма. Моделирование множественности читательских идеологий.

В случае Достоевского имеет место иной по сравнению с его коллегами тип диалога с читателем. Литература с середины 40-х годов «выходит на рынок», и, рыночные понятия «купли-продажи» текстов или статей для Достоевского становятся жизненно важны. Достоевский следовал правилам рынка в пределах собственно поэтики художественных текстов (как мы частично пытались показать ранее), при том, что, по его собственным словам, «собственно из-за денег» никогда не писал (Д30, 29, 1, 110).

Журналистика в определенный момент функционировала по тем же законам: «...более продуктивным, даже и с коммерческой точки зрения, могло представляться не навязывание определенной позиции, а *обсуждение* больных тем, например, «женского вопроса», обсуждение с разных точек зрения, иногда и провокационное» (Зыкова, 146)³¹.

Мы связываем возникновение полифонического романа Достоевского с эпохой становления капитализма в России: литература становится рынком, в пределах которого и автор, и читатель мыслятся в экономических понятиях как стороны. «Экономический» контекст и вопрос о литературном диалоге («разговоре» в его различных вариациях) напрямую соседствуют в книге Т. Д. Венедиктовой «Разговор по-американски: дискурс торга в литературной традиции США» (Венедиктова 2003). В книге, также со ссылкой на Бахтина, на материале американской классики рассматривается спектр проблем, сходный с тем, что интересует нас. По мнению исследователя, для США подобная

³¹ Достоевский, о ценности диалога как того, что способствует повышению читательского интереса к журнальному тексту: «Мне кажется, что с появлением «Времени» вдруг нарушилось некоторое молчание, и сильно *оживился разговор*, если мне позволят применить это выражение к литературе» (цит. по: Зыкова, 92).

постановка проблемы «торг как диалог vs текст как диалог» оправдана, поскольку «границы рынка здесь размыты настолько, что едва ли вообще мыслима сфера «extra commercium», т.е. такая, которая могла бы противопоставить себя рынку. Последний – всегда и везде по соседству...» (Венедиктова 2003, 34).

Далее дается определение торгога:

Как особый вид речевого обмена торг необходимо сопровождает акт купли-продажи или акт принятия решения с учётом несовпадающих интересов сторон. В самом общем смысле он предполагает состязательно-кооперативное общение свободных (по крайней мере, теоретически), но притом взаимозависимых партнеров, в рамках которого разность интересов гибко уравнивается равенством прав. Каждый человек вступает в торг как собственник (одним из видов собственности является его Я) и как предприниматель, поскольку заинтересован не только в сохранении своей собственности, но и в приумножении её путём обмена. Отношения с Другим опосредованы осознанием его (Другого) в том же двойном качестве: собственности-товара и собственника-предпринимателя» (Там же).

Иными словами, торг понимается как один из видов диалога: «Невозможность непосредственно-личностного отношения к другому делает торг противоположностью «настоящего разговора». Впрочем, возможно, что и наоборот: версией «настоящего разговора», единственно возможной в условиях повышенно подвижной и разнородной социальной среды» (Венедиктова 2003, 38).

Современная Достоевскому литературная ситуация (даже если ограничиться её отражением в письмах и записных книжках писателя), предстает именно такой средой с трудно представимой сферой extra commercium: тексты начинают интенсивно продаваться в журналы и только их реализация посредством публикации в периодике может свидетельствовать об их полноценности, а фигура профессионала-литератора, живущего исключительно литературным трудом со всеми вытекающими отсюда преимуществами, но и опасностями, рисками, становится нормой

литературного быта (в этом смысле особенно показательно сравнить Достоевского, например, с Успенским: сходство целей, различие стратегий; см. п. 26 данной главы). Например, в 1870 г. Достоевский обдумывает идею романа с таким типичным сюжетом, явно самоотождествляясь с героем замысла, своим alter ego:

«Романист (писатель). В старости, а главное – от припадков, впал в отупение способностей и затем в нищету. Сознывая свои недостатки, предпочитает перестать писать и принимает на бедность. Жена и дочь. Всю жизнь писал на заказ. Теперь уже он не считает себя равным своему прежнему обществу, а в обязанностях перед ними. <...> Как подают ему Т<ургене>в, Гончар<ов>, Плещеев, Аксаков, поругался с С<алтыковым>. Как про себя вдруг написал превосходное произведение. Слава и деньги. <...>

НВ. О скоротечности жизни и рассказы – поэтическое представление вроде «Сна Обломова», о Христе (и про себя потом: это стоит по 200 руб. с листа, а я им это даром, а они думают, что мне благодетельствуют) (*Достоевский 2000*, 71-72).

Помимо явно автобиографических мотивов («припадки»), в цитируемом отрывке в конденсированной форме представлены некоторые значимые мотивации писателя-героя: «слава и деньги»; позиционирование себя по отношению к «покупателю» в стиле «слова с лазейкой», моделирование и предвосхищение «их» мнения («а они думают, что мне благодетельствуют»); ещё важная деталь, косвенно говорящая о журналах как главном источнике дохода для писателя: «поругался с Салтыковым», главным редактором, и, как следствие, «нищета».

Писатель, печатающийся в журнале и рассчитывающий на успех, вынужден волей-неволей принимать во внимание мнение подписчиков, представлять себе возможную целевую аудиторию, в тех условиях, когда литературный гонорар становится формой взаимосвязи писателей и публики³². Перед автором встает необходимость моделирования читательского восприятия, охвата как можно большего количества мнений

³² См. соотв. главу в кн.: Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту. М.: Издательство МПИ, 1991.

единовременно, в пределах одного текста. Задача «предвосхищения» читателя как субъекта ставит перед писателем, зарабатывающим исключительно литературным трудом и финансово зависимым от литературного успеха, совершенно особые художественные задачи. Полагаем, что в том числе решению этой задачи служит «полифонический» роман, созданный Достоевским.

2а. «Абстрактный читатель» Достоевского в сравнении с «абстрактным читателем» Толстого. «Экономические» предпосылки их различия.

Здесь для аргументации нам необходимо обратиться к термину «абстрактный читатель», принятому в нарратологии.

«Абстрактный читатель – это ипостась представления конкретного автора о своем читателе» (Шмид 2003, 57).

Во-первых, абстрактный читатель – это *предполагаемый, постулируемый адресат*, к которому обращено произведение, языковые коды, идеологические нормы и эстетические представления которого учитываются для того, чтобы произведение было понято читателем. В этой функции абстрактный читатель является носителем предполагаемых у публики фактических кодов и норм. Во-вторых, абстрактный читатель – это *образ идеального реципиента*, осмысляющего произведение идеальным образом с точки зрения его фактуры и принимающего ту смысловую позицию, которую произведение ему подсказывает. <...> Хотя позиция идеального реципиента... и предопределена произведением целиком, степень идеологической конкретности такого предопределения варьируется от автора к автору. Если произведения авторов-проповедников могут требовать определенного осмысления, то для авторов-экспериментаторов, как правило, допустимы разные толкования. <...> Разница между указанными двумя ипостасями абстрактного читателя – предполагаемым адресатом и идеальным реципиентом – тем важнее, чем своеобразнее идеология произведения, чем больше оно апеллирует к принятию необщепризнанного мышления. В позднем творчестве Л. Толстого идеальный реципиент явно не совпадает с предполагаемым

адресатом. Если последний характеризуется только такими общими чертами, как владение русским языком, как знание общественных норм конца XIX века и умение читать литературное произведение, то первый отличается рядом специфических идиосинкразий и смысловой позицией толстовства (Шмид 2003, 61-62).

Итак, у Толстого с его жёстко «монологическим романом» (по Бахтину) набор прочтений будет достаточно узким. В плане «вербовки» читателя это позиция более бескомпромиссная, но и необходимость задумываться о читателе как стороне, участвующей в «торге», в случае Толстого на порядок меньше, в связи с материальным достатком последнего (социальное положение: граф), за исключением редких, экстренных случаев (история с романом «Воскресение»). Материальное положение Толстого позволяло не быть литератором-«профессионалом» в журнальном смысле: длительные перерывы, неожиданные переключения с одной сферы деятельности на другую, медленная, выходящая из всех сроков работа над одним текстом. «Толстой сохранил свою власть тем, что ушёл от журналов, с их редакционной суетой и полемикой, и сделал свою Ясную Поляну неприступной литературной крепостью, а себя – литературным магнатом, не зависящим от редакторов, издателей, книжного рынка и пр. <...> За пределами этой крепости русский писатель превращался в журналиста, в газетного работника, в поставщика на заказ. Русская литература обростала «прессой». Писательство становилось распространенным занятием, массовой профессией, обслуживающей разнообразные вкусы и требования общества» (Эйхенбаум, 437).

Развивая мысль Шмида по поводу «монологического» Толстого, применим тот же критерий «абстрактного читателя» к авторской позиции Достоевского-полифониста. В случае Достоевского эти две ипостаси «абстрактного читателя», о которых говорит Шмид, безусловно должны совпасть.

Отсюда же тянется нить к другой проблеме, которую мы уже не раз затрагивали, и пришло время взглянуть на неё с новых позиций: проблеме

наличия-отсутствия идеологии у Достоевского: ему, как писателю, вышедшему на литературный рынок, нужно, чтобы разницы между предполагаемым адресатом и идеальным реципиентом - не было. Иными словами, он должен быть адекватно воспринят и интересен совершенно различным в идеологическом плане читателям, а его собственная, авторская идеология в произведении сведена к возможному минимуму. Именно об этой стороне полифонии пишет Крестева (*Крестева 1970*) в разделе «Идеологична ли полифония». Текст, согласно логике Бахтина, бывает идеологичным только тогда, когда опорой ему служит «"единство сознания", единство говорящего «я», гарантирующее истинность той или иной идеологии. Это имеет место в случае с монологическим миром» (*Крестева 1970, 472*), в частности, с художественным миром Толстого, для которого характерна разница идеального реципиента и предполагаемого адресата.

У Достоевского противоположная стратегия. «Постоянно вслушиваясь в свою эпоху, в историческое прошлое и в то, что ещё только вызревает, Достоевский (равно как и любой автор-полифонист) собирает идеологии, превращая их в «прототипы» и в речевые инстанции. Именно это позволило Бахтину сказать, что Достоевский (*скриптор*, как выразились бы сегодня) не *мыслит* (мыслями), но *сталкивает* (точки зрения, сознания, голоса: тексты)» (*Там же*).

Итак, Крестева подчёркивает, что полифония идеологичной быть не может, полифонический текст не имеет собственной идеологии, ибо у него нет идеологического субъекта. Такой текст – это «площадка, на которую выходят различные идеологии, чтобы обескровить друг друга в единоборстве» (*Там же*). Основная функция автора – это «содержать площадку», исходя из экономических предпосылок предоставлять читателю свободу самоидентификации.

26. Контрпримеры: «высокооплачиваемые» авторы – «низкооплачиваемые» авторы. Общность литературной стратегии финансового успеха, различия в её реализации: случай Н. Успенского.

Итак, в эпоху, современную Достоевскому, существовал и вариант иной, прямо противоположного «поведения» в диалоге с читателем, так сказать, «некоммерческий» путь - случай Толстого, Тургенева с его «Довольно!», или Некрасова с его поэмой «Кому на Руси жить хорошо», оставшейся не завершённой, по предположению М.С. Макеева (*Макеев*), именно в связи с проблемой «целевой аудитории», которую Некрасов для себя так и не смог разрешить. Предположить незаконченное произведение у Достоевского в границах его системы координат можно в гораздо меньшей степени, чем у Тургенева, Толстого, Некрасова, обладавших большей свободой для маневра в обращении с журналами и с читателем. В их случае открывался широкий спектр дополнительных возможностей и многочисленных вариаций: проповедь, исход которой совершенно непредсказуем; демонстративный уход из литературы вообще или на время и т.п.

Достоевский как писатель, живущий исключительно литературным трудом, имел заведомо меньше возможностей для подобного риска, дорожил своей писательской репутацией в том смысле, в какой ею дорожит человек, для которого она связана со средствами к существованию, и был, очевидно, заинтересован в постоянном интересе читателя и непрерывном привлечении самой разнородной, в идеологическом и классовом плане, аудитории. Отсюда идея «многоголосия», отвечающего читательской потребности самоидентификации с одним из героев.

По словам А.Г. Достоевской, взятые Достоевским долги по журналу брата «были вредны... в экономическом отношении: в то время когда обеспеченные писатели (Тургенев, Толстой, Гончаров) знали, что их романы будут наперерыв оспариваться журналами, и они получали по пятьсот рублей за печатный лист, необеспеченный Достоевский должен

был *сам предлагать* свой труд журналам, а так как предлагающий всегда теряет, то в тех же журналах он получал значительно меньше. Так, он получил за романы «Преступление и наказание», «Идиот» и «Бесы» по полтора рубля за печатный лист; за роман «Подросток» - по двести пятьдесят рублей и только за последний свой роман «Братья Карамазовы» - по триста рублей» (Д-я, 235).

Выше приводились примеры сравнения авторской стратегии Достоевского и позиции авторов, гонорары которых были относительно высоки. Тем более плодотворным представляется применить метод «зеркал», сличить диспозиции Достоевского с художественными установками писателя, также усиленно пытавшегося попасть в круг высокооплачиваемых, который тоже «сам предлагал свой труд журналам», но в конечном итоге потерпевшего неудачу, - например, с Н. Успенским.

Действительно, Успенский, как и Достоевский, широко печатался в журналах (для Успенского основными были «Вестник Европы», «Нива», «Будильник», «Гражданин», «Искра»), и для обоих это являлось единственным источником дохода. Возникает вопрос о средствах привлечения читательского внимания, диктуемых журналом: как справляется с этим «двойник» Достоевского, и почему, например, у Успенского нет полифонии, а если этого нет, то что есть взамен? Какова его стратегия «вербовки» читателя?

Основными точками пересечения для нас будут те же, что уже были актуализированы применительно к поэтике Достоевского: 1) журнальность публикации; 2) в связи с журнализмом – «фактографичность», интерес к «действительности» - с большей или меньшей степенью важности критерия истинности (для Успенского характерно подчас в этом плане некоторое лукавство, заметное по причине «документальной» природы жанра очерка; Достоевский может обращаться с документальностью более свободно, по причине художественности романа); 3) авторская

заинтересованность в читательском успехе и влияние «экономического» фактора на поэтику.

Сразу бросается в глаза как признак «журнальной работы» характерная обрывочность текстов Успенского, что продиктовано требованиями журнального формата и необходимостью регулярной подачи кратких очерков в журналы. Однако, по мнению Михайловского, Успенский использовал обрывочность намеренно и осознанно, вырабатывая её как прием (Зыкова, 66-67).

Для Достоевского эта же обрывочность вовсе не была намеренной, другой вопрос, что в результате стала неизбежной издержкой быстрой работы. Известно, что Достоевский очень сожалел по поводу «скомканности» своих романов по сравнению с романами, например, Тургенева (*Д-я*, 235), «отделку» которых называл «ювелирской».

Таким образом, это первое отличие литературных стратегий в тех особенностях поэтики, которые формируются по экономической причине. Не обрывочность komponует роман Достоевского – трудно поспорить с тем, что ему «было что сказать», судя хотя бы по типичной для него проработанности планов романа, которые впоследствии всегда становились «несущими конструкциями» произведения, в том числе и идеологическими. Хотя бы, поэтому мы можем говорить о разнице масштабов художественной задачи: проекты Достоевского заведомо фундаментальнее. Очевидно, что работа в объемах многочастного романного текста, на протяжении которого разворачивается борьба идеологий – это, используя бизнес-лексикон, принципиально иной *venture*³³, чем журнальный очерк. Сопоставляя масштабы, можно ограничиться хотя бы широтой жанрового охвата. Уже в этом случае сразу установится четкая иерархия в пользу Достоевского: разнообразие журнальных и литературных жанров (от дневника, «речи», короткого мемуарного отрывка, рассказа - до многочастного романа) – и жанровая

³³ Venture (*англ.*) – рискованное предприятие или начинание.

«монохромность» текстов Успенского: почти исключительно очерк (или, что реже – повесть) как площадка для действий.

Журнальный очерк – формат принципиальной краткости. Цель очерка – заинтересовать читателя, а не захватить его сюжетно, привлечь его внимание к проблеме; это скорее акцент, чем сложная система акцентов, погружение в среду, которая до этого не находила своей «речевой инстанции», своего наблюдателя; указание на факты, «доселе сокрытые» и т.п. Поэтому известная поверхностность у очерка «в крови». С этим связаны и стратегические установки Успенского – в первую очередь, *частотность* публикации и *пестрота* публикуемого материала, а не продолжительность реализации идеи, как у Достоевского с его сериальностью выражения одного большого замысла. Полифония Достоевского унаследовала от журнализма принцип «объективного» монтажа и провокационного сталкивания идеологий, но если у него и есть пестрота и разнородность, то она другого свойства: в её основе лежит идеологическое многоголосие, со всей своей незавершенностью, – но воссозданное принципиально художественно, за счёт авторского вживания в идеологию героя, – а не «воспроизведенное» – как пытается воспроизвести диалектные особенности и простонародные слова Успенский, меняя их от очерка к очерку.

Итак, Достоевский нацелен на «большую дистанцию». Для него логично в конце творческого пути всё больше увеличивать эту длительность (не в последнюю очередь, в связи с достигнутой устойчивостью экономического положения, широким признанием, которое дает ощущение идеологической и творческой защищенности), поэтому замысел «романа с продолжением» у позднего Достоевского («Братья Карамазовы») – вполне объясним экономически³⁴. Быть может, отсюда

³⁴ Ср. анализ текстов массовой литературы «с продолжением», при создании которых авторы руководствовались похожими стратегиями: Эко У. *Роль читателя*.

ощущение большего масштаба, широты задачи у автора, длящего один роман на протяжении долгого времени.

Но во всех перечисленных свойствах поэтики Успенского ещё нет того, что напоминает полифонию и постановку автора в ней, следовательно, не они служат настоящим основанием для сравнения.

Для поэтики Успенского важна имманентная приверженность единичному факту, и в этом тоже его с Достоевским сходство, правда, неуникальное. Что касается объекта изображения, то у Успенского это не «средний класс», как в случае Достоевского, но низшие слои общества. Успенский разрабатывает тематику бедности и нищеты даже шире, чем Достоевский.

Здесь, кстати, существует значимое различие тематических регистров. Достоевский привержен философской и экзистенциальной тематике («роман идей»). Следовательно, установка на «объективность» в его текстах выражается в плане *идеологий*: они (в идеале) беспристрастно показаны, но не иерархизированы автором, и «реалистичность» подчинена этому критерию, по-особому осмыслена («я реалист в высшем смысле»). Успенский же заостряет внимание не на «бытийной», а на бытовой тематике, соответственно, его «объективность» - это доходящие в некоторых очерках до небывалой концентрации в пределах небольшого текста неотрефлексированные диалоги героев – почти без авторских ремарок, при стандартно небольшом объеме текста очерка или рассказа. Когда автор должен бы, казалось, успеть высказаться, он предоставляет героям право «говорить самим за себя». См., например, известный очерк «Сельская аптека» или ранние очерки «Летний день», «Ночь под светлым день», «Работница» и др. Успенский делает ставку на «точность отражения» речи героев, как бы давая читателю материал для концептуализации картины мира персонажей, предоставляя самому читателю эту возможность. Такой автор «обращается» к народу, якобы не отбирая порождаемый тем дискурс, «фиксируя» реальность, и поэтому

неизбежно оказывается в положении «рецепиента», воспринимающего, а не выражающего. В этом скрывается и серьезная угроза: малейшее отступление от «фотографичности» (например, буффонада или гротеск) в таком случае становится фатальным – ни больше ни меньше – для всей писательской судьбы.

К. Чуковский в статье «Судьба Николая Успенского» (*Чуковский*) называет эту особенность текстов Успенского «граммофонностью» и говорит о ней как о том качестве, которое с точки зрения привлечения читательского внимания является амбивалентным. С одной стороны, на первых порах привлекает читательский интерес: данный текст может быть выгодно использован в полемике как то, к чему апеллируют как к художественной «правде» в споре про «народ» и его подлинное лицо, а с другой, по этой же логике, для автора потенциально «опасен» - потому, что может быть различно истолкован разными идеологическими группами, а сам автор при этом обвинен в «безволии» (что знаменует собой ещё один вариант «смерти автора» по причинам экономическим):

Но была одна такая особенность в манере Николая Успенского передавать этот говор, которая сильно повредила ему на первых порах, так как сбивала неопытного читателя с толку, затемняя подлинные симпатии автора. Эту манеру я бы назвал *граммофонностью*. Манера эта заключалась в том, что автор протокольно и как бы равнодушно без всякого отбора воспроизводил слово в слово речи своих персонажей, так что создавалась иллюзия, будто в той комнате, где эти люди беседовали, был спрятан заведенный граммофон, - и вот на пластинке механически отпечаталось всё, что было сказано в комнате в течение многих часов. <...> Такая манера вызывала большие нападки на Николая Успенского. Едельсон, Всеволод Крестовский, Дудышкин, Анненков и другие критики дружно обвиняли его в «холодном и бесстрастном» отношении к тому миру, который он воспроизводит у себя на страницах, в «равнодушии», «умственной лени», «индифферентизме» и пр. Тогдашние читатели не поняли, что эта граммофонность была чисто литературным приемом, применяемым для усиления чувства реальности, - им казалось, что, если автор нигде никогда

не заявляет своего собственного отношения к происходящим событиям, если он с бесстрастной протокольной воспроизводит речи своих персонажей, «цепляясь за подробности, совершенно не идущие к делу», то это значит, что он, как выразилось «Русское Слово», - «не умеет отличить глубоко раздирающего стоны бедняка от уличного крика пьяницы» (Чуковский, XLIII – XLIV).

В начале творческого пути контекст публикации очерков Успенского (т.е. локализованность текста – конкретный журнал с определенной позицией) всё-таки препятствовал разночтениям. «Странно ли... что новый читатель, созданный эпохой шестидесятых годов, почувствовал в Успенском *своего*? По ощущению этого читателя рассказы Успенского были в полной гармонии со статьями Добролюбова и Чернышевского, которые печатались тут же, на соседних страницах, в тех же книжках молодого «Современника». <...> Никому и в голову не приходило тогда, что скоро тем же самым читателям эти самые рассказы покажутся злонамеренной... ложью, которую необходимо ненавидеть» (Чуковский, XXIV). После периода короткой славы и высоких гонораров для Успенского наступает пора спада читательского внимания. В скором времени «он сделался жертвой странного самообмана читателей. Читатели как бы ослепли на время к истинному содержанию его книг и, навязав ему тенденции, которых у него никогда не бывало, изгнали его из лучших журналов и предали его имя забвению» (Чуковский, XXVII). В чём причины такого результата на уровне авторской стратегии? Полагаем, что «объективность», не касающаяся сферы идеологий, как бы не проникающая в них, тем более намеренно беспристрастно пытающаяся показать «народ» (идеологизированный концепт с напряженностью значений, с сильным ореолом) не может долго существовать без тенденциозного «присвоения» или отторжения. Сравним такую постановку автора с позицией автора в полифоническом романе, где авторский «голос» конституирован и значим лишь наряду с другими.

Достоевский *сталкивает идеологии*, то есть (по сравнению с Успенским) сразу переходит на другой уровень диалога с читателем: не давая ему возможности использовать то или иное явление текста в своих идеологических целях, заведомо обыгрывает эти идеологии, предвосхищая читательский ход мыслей, сам предлагает читателю идеологическое русло, по которому тот предположительно будет следовать. Иначе говоря, если ты пристрастен, «путешествуя» по роману Достоевского, ты так или иначе попадаешь в идеологический плен. Читая же Успенского, читатель до определенной степени сам волен на основе «материала» его очерка выстраивать требуемую концепцию народа и мер по улучшению его жизни. И чем это более заманчиво для читателя на первых порах, тем более каверзным в дальнейшем становится уже для писателя это читательское непонимание его истинной стратегии. Для Достоевского уже существующие *идеологии* служат материалом, а это сразу качественно иной этап: готовые идеологии теперь проблематизированы - уже сформированы и только последовательно выражаются и сталкиваются друг с другом; очерки Успенского же их только могут сформировать в будущем, потенциально, чем и угрожают автору.

Кроме того, шансы на читательский успех среди идеологизированной аудитории в случае Успенского резко понижаются оттого, что он не достигает подлинной «чистоты эксперимента». У Достоевского здесь преимущество: «идеологическая реальность», реальность сквозь призму «идей» (Достоевский) – дает гораздо большую степень авторской свободы в обращении с пространством и временем, позволяет понимать «реальность» как сновидческое или психическое понятие. В таком тексте, используя ставшее почти жаргонным для самого Достоевского слово – вполне может присутствовать «фантастическое», что и позволяет автору сказать: «Я реалист в высшем смысле, ибо живописую все глубины души человеческой». Когда то же самое пытается делать Успенский – оказываются грубо нарушены читательские ожидания увидеть лишь

«материал», обусловленные, во-первых, предыдущими текстами Успенского, во-вторых, документальным жанром очерка, в-третьих, идеологическим ореолом журнала. «И безо всяких ссор он был бы вскоре удален из «Современника» - именно потому, что читатели второй половины шестидесятых годов подвергли его бойкоту. Некрасов несомненно учуял эту перемену в читательских вкусах и потому в ближайшие годы не сделал попыток примириться с Николаем Успенским» (*Там же*). Вот о вероятных причинах такого отторжения:

В сущности, как и все писатели-разночинцы шестидесятых годов, он был раньше всего реалист. Точное воспроизведение действительности было его главной задачей. Современники оттого и ценили его первые «Очерки», что видели в них наиболее правдивые «корреспонденции с мест». Но порою случалось, что, давая вполне достоверные сведения о жизни крестьян, он тут же, на соседних страницах, неожиданно сочинял о них неправдоподобнейший фарс, полный самых смехотворных гипербол... Впоследствии он подавил в себе эту эксцентрику, но, покуда он был молод, она часто пробивалась наружу, и тогда у него на страницах начинали толпиться целые стада дураков и уродов, без которых такие буффонады немыслимы. Читатель шестидесятых и семидесятых годов не мог ориентироваться в этой сложной «двустильности», в этом смешении двух жанров, и вместо того, чтобы отделить его фарсы от его реалистических зарисовок с натуры, - и те и другие равно заподозрил в нарочитом искривлении действительности. <...> Если бы Успенский поставил более резкую грань между буффонадой и «сценкой с натуры», ни «Змей», ни «Обоз» не создали бы ему той репутации клеветника на крестьян, которая утвердилась за ним в семидесятых и восьмидесятых годах (*Чуковский, XLVI*).

«Карнавальность», сработавшая у Достоевского, для стратегии Успенского оказалось губительной, так как в монологически-радикальной среде была воспринята как шарж. Автор единожды подал «признаки жизни» и тем нарушил читательские надежды на текст.

3. Книга как решение проблемы идеологической устойчивости читателя (в отличие от журнала). Экономические стратегии позднего Достоевского. «Дневник писателя»: проблема диалогизма.

Отчасти, в этом состоит ещё одна проблема, стоявшая перед Достоевским, связанная с полифонией в нашем её понимании: возможная идеологическая устойчивость читателей определенных журналов³⁵.

Известно, что Достоевский в этом смысле был достаточно подвижен, менял свои убеждения: не только перешёл от радикально-фурьеристской идеологии в начале своего творческого пути к «почвенничеству» в конце, но и на протяжении всей жизни примыкал к различным (идеологически почти несовместимым) журналам и работал для них. Например, читатель «Русского вестника» времен активной деятельности Достоевского для этого журнала, - это по большей части консерватор, приверженец «правых» взглядов³⁶. То же относится и к «Гражданину» князя Мещерского (год редакторства Достоевского: 1873) – с его ещё более усиленной охранительностью, консервативным комплексом воззрений (В.П. Мещерского как противника любых реформ называли «князем-точкой»). После освобождения от редакторской работы следующий роман Достоевского, «Подросток», печатается в радикальных «Отечественных записках» - неожиданная перемена - здесь судьбу публикации определил исключительно экономический фактор: Некрасов заплатил Достоевскому больше, чем Катков. Но идеологически подобный ход кажется абсолютно нелогичным, ведь «за последние годы не раз прорывались в журнале недоброжелательные выпады со стороны Михайловского, Скабичевского, Елисеева и др.» (Д-я, 282). Таким образом, Достоевский примыкал к критиковавшему его журналу: «...в этом деле была и тяжелая для Фёдора Михайловича сторона: «Отечественные записки» были журналом противоположного лагеря и ещё так недавно, во время редактирования мужем журналов «Время» и «Эпоха», вели с ним ожесточенную борьбу»

³⁵ Вопрос аудитории современного Достоевскому «толстого журнала» подробно рассмотрен у Рейтблата в главе «Толстый журнал и его публика» (*Рейтблат*, 32).

³⁶ Подробнее об идеологии «правых» см. *Макеев 1999*, гл. 10, 11, 12.

(Д-я, 288). Всё это вызывает читательскую критику, как и вообще любые перемены журнальных симпатий в эпоху «направлений» и ценности прямоты высказывания.

Возможно, понимая сложность, если не невозможность, такого самоопределения в границах журнала со множеством авторов, и в то же время единой идеологией, Достоевский, во-первых, вынашивает планы создания своего собственного журнала – того, что стало впоследствии «Дневником писателя», во-вторых, осуществляет проект собственного издательства.

Поздний «Дневник писателя» стал напрямую реализацией его журналистских интенций. Журнал возникает в конце 70-х годов 19-ого века, когда «журналоцентричность» остается по-прежнему актуальной. Современник Достоевского (Вс. Соловьёв) в «Русском мире» за 1876 год констатировал: «Большинство наших литературных представителей из русских писателей превратилось в писателей известных журналов. Журналы стянули к себе все силы. Вне журналов писательская деятельность представляется невозможною» (Цит. по: *Волгин*, 24). Отметим меру предполагаемого риска такого проекта, как «Дневник писателя» в подобных условиях, когда все идеологические ниши, кажется, уже заняты - помимо большого объема работы в рамках журнала одного автора.

Игорь Волгин характеризует жанровую принадлежность «Дневника» как «моножурнал». По замечанию Волгина, «Дневник» – «...это ещё и автобиографическая проза... За «Дневником писателя» стоит сам писатель – со своей собственной индивидуальной судьбой... «Дневник писателя» личностен от начала и до конца... Дело не только в том, что единственный автор «Дневника» был средоточием всего издательского процесса, что в нем персонифицировалась вся множественность журнальных функций. В отличие от любого из периодических изданий «Дневник» обладал ещё собственным героем» (*Волгин*, 21).

Если согласиться с этим утверждением, то этот герой – сильный идеолог. «Дневник» как самостоятельный печатный орган, *моножурнал* – это характерно для «полифониста», несмотря на кажущийся парадокс. У полифонического целого автор должен быть только один, и читатель должен его «опознать» как реальную личность (писатель Достоевский), «идентифицировать», – лишь в этом случае станет понятен творческий метод собственно художественных текстов данного автора. «Дневник писателя» становится своеобразным монологическим «ключом» к полифоническим художественным текстам писателя.

«Моножурнал» Достоевского, действительно, во многом монологичен, но сфера диалога перемещается из пространства «многоголосия» текста в пространство «многоголосия» адресатов, к которым обращён данный текст, в сферу отношений автора и читателя. Поэтому, когда «Дневник...» оказался успешным начинанием, особенно важны автору были письма с выражением признательности за «искренность» и прямоту³⁷, признание публикой журнала, «чутко отзывавшегося на всё, что волновало в то время общество» (Д-я, 349). Автор статусно оказывается уравнен с читателем – он такой же свидетель современных событий, как и аудитория. Об отклике, читательской реакции свидетельствует масштабный поток писем Достоевскому (феномен «ответной реплики») почти сразу после возникновения «Дневника».

Журнал Достоевского, таким образом, предстаёт завершающей, финальной формой «полифонии», являя собой успешное соединение в пределах теперь уже собственно журнальной формы двух фундаментальных черт поэтики Достоевского, неотделимых одна от другой – устойчивого интереса писателя к журналистике и выигрышности подобной «трибуны» в смысле читательского успеха – с основной характеристикой его художественных текстов (диалогизмом, полифонией). Разрешение проблемы обязательности авторской идеологии в тексте,

³⁷ См., например, письмо Достоевского Ст. Д. Яновскому (Д-я, 349).

свойственной эпохе, и творческой свободы в условиях жесткой идеологии конкретного журнала в творчестве позднего Достоевского находит «выход» - «Дневник писателя».

В таком случае вполне логичным представляется публикация именно в рамках «Дневника...» рассказов, подобных «Кроткой» (1979), представляющих собой специфически-оформленный монолог.

Нет необходимости детального разбора данного рассказа - для нас важнее актуализировать некоторые его структурные компоненты, причиной которым могла стать журнальность публикации, выявить и здесь авторскую стратегию. Поэтому мы рассмотрим его лишь в риторико-нарратологическом аспекте.

Вновь основному тексту рассказа предшествует авторское предисловие, предпосылающее правильную постановку авторской позиции. По мнению Шмида, в «Кроткой» Достоевский также создал «устную разновидность диалогизированного повествования – повествование с оглядкой на слушателя, «диалогизированный нарративный монолог» (Шмид 2003, 106). Его можно определить по трем признакам:

1. *Диалогизированность*: Нарратор обращается к слушателю, которого он воображает активно реагирующим. Повествование разворачивается в напряжении между противоположными смысловыми позициями нарратора и адресата, подчас приобретая форму открытого диалога.

2. *Монолог*: Диалогичность нарратором только инсценируется, она не переходит границы его сознания. Здесь нет реального собеседника, который мог бы вмешаться непредвиденными репликами. Для настоящего, подлинного диалога воображаемому собеседнику, взятому из собственного «я», не достаёт автономности, «другости». Поэтому этот квазидialog, по существу, остается монологом. (Это необходимо в том числе и для того, чтобы рассказ, напечатанный в журнале, не стал прочитываться как публицистика – Ф.Е.).

3. *Нарративность*. Этот диалогизированный монолог выполняет нарративные функции. Как бы ни был занят оглядывающийся нарратор апологией самого себя и нападками на слушателя, он всё же рассказывает историю, преследуя цель нарративную, невзирая на все диалогические отклонения (*Там же*).

Вновь в «Кроткой» рассказчик один – и его речь образует отдельную «статью» в более широком целом – «Дневнике писателя», тоже, по-новому, объединяющем в себе журналистское и художественное.

Параллельным поиском альтернативных, независимых методов завоевания аудитории становится для Достоевского организация собственного издательства. Это могло привлечь разнородного, неангажированного читателя: аудитория журнала определенная и устоявшаяся, книгу же может купить более-менее каждый, она освобождает читателя от обязанности «примыкать».

Идея самостоятельного издания собственных книг появляется у Достоевского очень рано. Одно из первых упоминаний о ней находим в письме М.М. Достоевскому от 31 декабря 1843 г.

Целей у подобного издательства, по крайней мере, две, обе сопряжены с независимостью: экономической и идеологической. Однако реализуется проект много позже, в 1873 году, изданием «Бесов»³⁸, то есть в год редактирования «Гражданина», когда Достоевский, очевидно, ощутил всю тяжесть редактуры чужого монологичного консервативного журнала. Несмотря на вероятный риск («В те времена никто из писателей не издавал сам своих сочинений, а если и являлся такой смельчак, то за свою смелость непременно платился убытком» (*Д-я*, 269)), издательство становится вполне успешным³⁹.

В этих проявлениях деятельности Достоевского как профессионального литератора, как кажется, не меньше новаторства, чем в

³⁸ См. *Д-я*, 266-280.

³⁹ «Словом, наша издательская деятельность началась блистательно, и три тысячи экземпляров были распроданы до окончания года» (*Д-я*, 273). Шелгунов, по поводу «Дневника писателя», констатировал: «Покупают нарасхват. Он отпечатал четыре тысячи экземпляров, и все разошлись в неделю. В книжном деле успех небывалый».

самом методе «полифонии», ибо всё это, на наш взгляд, части единой стратегии. Поиск формы публикации предстает составляющей творческого процесса – с последовательной сменой вариантов: от журнала к *книге* и, по мере упрочивания экономического положения, опять к журналу, но уже полностью самостоятельному и независимому («Дневнику»).

Заключение

В нашем опыте реконструкции констант профессионального литературного труда в восприятии Достоевского мы осуществили попытку осмыслить полифонию как часть литературной стратегии литератора-профессионала, коим Достоевский, безусловно, являлся. Мы попытались иначе взглянуть на понятие «полифонии» за счёт введения в литературоведческий обиход «экономического» понимания читателя: читатель, говоря фигурально, предстает одной из сторон в «торге». Соответственно переосмыслиется и понятие диалогизма: он также понимается как своеобразный торг. Автор, за счёт широты идеологий, одновременно представленных в тексте, задает самым различным идеологическим группам читателей в пределах одного текста целый спектр идеологий, порождая феномен «идеологического предложения» и таким образом решая проблему продажи и публикации текстов в журналах.

Предпосылки такого творческого метода мы находим в специфике функционирования литературы в эпоху, современную Достоевскому. В целях характеристики «фона», литературной ситуации 40-70-х гг. XIX в., основной чертой которой, по нашему мнению, являлась журналоцентричность, в гл. 1 дан общий обзор восприятий различными

авторами собственных литературных стратегий достижения экономического успеха и успешной публикации своих произведений. Доказывается, что журналоцентричность и экономический фактор – взаимосвязаны и оба могли невольно влиять на поэтику автора, публикующегося в журнале. Наравне с общим обзором возможных вариантов эстетической позы в связи с экономическим фактором, с опорой на известную нам научную литературу актуализируются черты поэтики Достоевского, генезис которых восходит к журналоцентричности и литературной работе для заработка. Также нельзя было избежать краткого рассмотрения таких общих вопросов, как отношение «мениппейности» к журнализму и таких, казалось бы, частных, как соотношение «журналистского» и «художественного» в творческом сознании Достоевского (см. соответствующие пункты гл. 1).

С опорой на письма Достоевского и свидетельства современников, даны некоторые характерные примеры «ориентировки» Достоевского на читательскую аудиторию и рассмотрены стратегии привлечения внимания аудитории, характерные как для журнализма, так и для художественного мышления, свойственные Достоевскому – такие, например, как намеренная провокация, сталкивание идеологий в пределах печатного целого для имитации «спора», соответствующие риторические фигуры и пр.

В гл. 2 от проблем распространенных, общих для многих авторов в журналоцентричную эпоху, мы переходим к проблеме, специфичной для Достоевского. Здесь произведена попытка экономически объяснить феномен «полифонии» (по М. Бахтину). Рассматривается авторская позиция в текстах Достоевского, предназначенных для публикации в журналах, с использованием таких нарратологических терминов, как «абстрактный читатель». Также производится анализ авторской стратегии Достоевского в соотношении со стратегиями двух авторов-современников. В первом случае – сравниваются авторские стратегии Достоевского и Л. Толстого как авторов, один из которых очевидно заинтересован в

читательском успехе экономически, а для другого эта проблема в пределах его поэтики не является сколько-нибудь значимой. Во втором случае анализируется различие авторских позиций Достоевского и Н. Успенского, с точки зрения средств привлечения читательского внимания двух авторов, зарабатывающих на жизнь исключительно писательским трудом и поставленных в плане литературной репутации почти в идентичные условия «писателя-наемника», т.е. автора, который сам предлагает свои тексты журналам, для которого журнальная публикация и привлечение читательского внимания становится насущной художественной задачей. При сравнении поэтики очерковой обрывочности Успенского с «полифонией» Достоевского отмечаются их сходства и различия, их стратегические преимущества и недостатки.

Наконец, были рассмотрены альтернативные методы «полифонической стратегии» Достоевского – с одной стороны, собственный журнал («Дневник писателя») как способ освобождения от идеологического гнета чужой журнальной поэтики, и, с другой стороны, самостоятельное издательство, созданное совместно с А.Г. Достоевской, как способ привлечения неангажированной публики, в отличие от идеологизированной журнальной.

Таким образом, данная работа – подступ к проблеме собственной идеологии читателя и её компромисса или противостояния с авторской, подступ к реконструкции процессов диалога в 40-70-е гг. между журналом и читателем журнала. Был скорее поставлен, чем разрешен и более общий вопрос: как проходил процесс восприятия и выбора «своего» журнала, и, что в нашем случае ещё важнее, как в таком случае работает полифонический роман, в котором сосуществует равноправие идеологий?

Одним из вероятных замечаний будет следующее: почему, так часто употребляя термин «полифонический роман», мы так и не взяли в подробное рассмотрение ни один из романов Достоевского. Во-первых, в этом мы принципиально следуем бахтинской установке *pars pro toto* – и

приводим мелкие, внешне малозначительные примеры, в которых, тем не менее, по нашему мнению, как в клетке живого организма, отражаются черты более обширного целого. В частности, поэтому, в рассмотрение были взяты в основном письма и воспоминания, а не художественные тексты.

Во-вторых (и в этом, вероятно, проявляется заведомая утопичность и наивность подобного метода), мы намеренно старались актуализировать писательское (т.е. человеческое), а не читательское (т.е. «наше» и критическое) в текстах Достоевского – его профессиональные интенции и его авторские надежды на понимание и отклик, надежды на ответную реплику, хотя бы в экономическом её выражении. Речь шла о культурной парадигме, в которой писатель высочайшего профессионализма, несмотря на условия спешной и срочной работы, в то же время, должен был постоянно ставить перед собой и сложнейшие художественные задачи.

Достоевсковедение (если наши гуманистические идеалы помогли разысканиям) оправдывает сопереживание *труду*, определяющему настоящую, истинную честность творческих открытий.

Источники

Белинский – Белинский В.Г. Собрание сочинений в 3-х томах. Под общ. ред. Ф.М. Головенченко. М.: ОГИЗ. Гос. издательство худ. лит., 1948. Т.1. Статьи и рецензии 1834-1841. Ред. М.Я. Полякова.

Д-я - Достоевская А.Г. Воспоминания. / Вступ. Статья, подгот. текста и примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. М.: Изд-во «Правда», 1987. – 544 с.

Д15 – Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 15 тт. Ленинград, «Наука». Ленинградское отделение, 1989.

Д30 - Достоевский Ф.М. Полное собр. соч. В 30 тт. Л.: «Наука», Ленинградское отделение, 1972. При цитировании вначале обозначается

страница, затем номер тома, затем, в случае необходимости, номер полутома.

Достоевский 2000 - Достоевский Ф.М. Записные книжки. М.: Вагриус, 2000.

Манн – Манн Т. Письма. Академия наук СССР. Лит. памятники. Изд. «Наука». М.: 1975.

Цитируемая литература

Бахтин - Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Советская Россия», 1979.

Бахтин, ПРЖ – М.М. Бахтин. Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979. С. 237-245.

Берковский Н.Я. Рец. на кн.: Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929. // М.М. Бахтин: pro et contra. Т. I. С. 185 – 187.

Бочаров 1995 – Бочаров С.Г. Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине // Бахтин: pro et contra. Т. II. СС. 277 – 294.

Бочаров 2004 – Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина. // Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. СС. 281-313.

Бродский – Бродский И.А. О Достоевском.

Доступно в Интернете: http://www.lib.ru/BRODSKIJ/br_dost.txt

Венедиктова 2003 – Венедиктова Т.Д. «Разговор по-американски»: дискурс торга в литературной традиции США. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с.

Волгин 1982 – Достоевский-журналист («Дневник писателя и русская общественность»). Изд-во Московского университета, 1982.

Гохштейн - Гохштейн Г.М. О жанровой природе полифонизма: Авторская позиция в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и

наказание» и И.А. Гончарова «Обломов» // Проблема автора в русской литературе XIX - XX веков. Ижевск. 1978. С. 49 – 57.

Гронас – Гронас М. Вступительная заметка // НЛО. № 58, 2002.

Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/gron.html>

Гудков, Дубин – Гудков Л.Д., Дубин Б.В. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. Новое Литературное Обозрение. М.: 1994.

Давыдов – Давыдов Ю.Н. Проблемы социологии искусства и литературы у М.М. Бахтина // М.М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – 256 с.

Д-я, примеч. - Примеч. С.В. Белова и В.А. Туниманова. / Достоевская А.Г. Воспоминания. М.: Изд-во «Правда», 1987. – 544 с.

Дрисколл – Дрисколл Дж. Человек без интереса: (Экономика дарения в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»). Пер. с англ. М. Немцова под ред. М. Гронаса // Новое литературное обозрение, №58, 2002. Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/dris.html>

Живов – Живов В.М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. Новое литературное обозрение, №25, 1997.

В Интернете: <http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/sootech/main.html>

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

Кирпотин - Кирпотин В.Я. Достоевский и Белинский. М.: «Советский писатель», 1960.

Кристева 1967 - Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман.// Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: Издательская группа "Прогресс", 2000. - 536 с.

Кристева 1970 – Кристева Ю. Разрушение поэтики. //Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К Косикова. - М.: Издательская группа "Прогресс", 2000. - 536 с.

Лаут – Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Под ред. А.В. Гулыги; пер. с нем. И.С. Андреевой. – М.: Республика, 1996.

Макеев М.С. Сколько стоит счастье? К «экономике» «Кому на Руси жить хорошо» (*доступно в рукописи*).

Макеев 1999 – Спор о человеке в русской литературе 60-70 гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 178 с.

Moser 1982 - Moser Charles A. Dostoevsky and the aesthetics of journalism // Dostoevsky studies. Vol.3, 1982.

Также в Интернете: <http://www.utoronto.ca/tsq/DS/03/026.shtml>

Назирова - Назирова Р.Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (в концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М.М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 24-41.

Свительский - Свительский В.А. Проблема единства художественного мира и авторское начало в романе Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 177-192.

Ревзина – Ревзина О.Г. Функциональная стилистика (*доступно в рукописи*).

Рейтблат – Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту. М.: Издательство МПИ, 1991.

Todd 2002 – Тодд, Уильям М. III. «Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, критика»// «Новое литературное обозрение», №58, 2002.

Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/uil.html>

Томсон – Томсон Клайв. Диалогическая поэтика Бахтина. // Бахтин: Pro et contra. Т. I. СС. 312-322.

Турбин – Турбин В.Н. У истоков социологической поэтики (М.М. Бахтин в полемике с формальной школой). // М.М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – 256 с.

Шеппард – Шеппард Д. Бахтин и читатель// Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. СС. 138-156.

Чернец – Чернец Л.В. Принцип «диалогизма» в применении к генезису, функционированию и структуре художественного произведения. // ПГН. С. 101-102.

Чуковский – Чуковский К.И. Судьба Николая Успенского // Успенский Н.В. Сочинения. Т. 2.

Шмид 2003 – Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. - (Studia philologica).

Эйхенбаум – Эйхенбаум Б.М. Писательский облик М. Горького // О литературе. - М.: «Советский писатель», 1987.

Эко У. Роль читателя. – Эко Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Перевод с англ. и итал. Сергея Серебряного. С-Пб.: Symposium. М.: Издательство РГГУ. 2005.

Ясинский - Ясинский И.И.. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.-Л., 1926.

Библиография

Список сокращений:

М.М. Бахтин: pro et contra - 1 - М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. I. / Сост. и коммент. К.Г. Исупова. С.-Пб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2002. – 712 с. – (Русский Путь).

М.М. Бахтин: pro et contra - 2 - М.М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М.М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. II. (см. выше).

ДКХ – Диалог. Карнавал. Хронотоп: Журн. научн. разысканий о биогр., теорет. наследии и эпохе М.М. Бахтина. Витебск.

БИВ – Бахтин и время: IV Бахтинские научные чтения, 20 – 21 ноября 1997 г., г. Саранск. Саранск, 1998.

БЧ – Бахтинские чтения. Сборник. Орел, 1997.

БЧ-1 – Бахтинские чтения-I. Сборник материалов Междунар. научн. конференции (Витебск, 3-6 июля 1995 г.). Витебск, 1996.

БЧ-3 – Бахтинские чтения-III. Сб. материалов Междунар. Научн. конференции (Витебск, 23-25 июня 1998 г.). Витебск, 1998.

БЭС – М.М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность: Межвуз. сб. научн. тр. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1992. Ч. 1-2.

НС-1 – Невельский сборник: Статьи, письма, воспоминания / Научный совет по изучению и охране культур. И природ. Наследия РАН и др. СПб.: Акрополь, 1996, Вып. 1.

ПГН – М.М. Бахтин и перспективы гуманитарных наук: Материалы науч. конференции (Москва, РГГУ, 1 – 3 февраля 1993 г.). Под ред. В.Л. Махлина, изд. Н.А. Паньков, Витебск, 1994.

ПНН – М.М. Бахтин: проблемы научного наследия: Сб. ст. Саранск: Изд-во Мордов. Ун-та, 1992.

Тез – М.М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания: Тез. Докл. Участников Вторых саранских бахтинских чтений (28-30 января 1991 г.). Саранск: Изд-во Морд. ун-та, 1991.

ТЭЗ – М.М. Бахтин и гуманитарная наука XX века: Тезисы конференции (ноябрь 1995, Вильнюс). Вильнюс, 1995.

ЭС - Эстетика М.М. Бахтина и современность. Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 1989.

ФН – Философские науки. Москва.

Хт – Хронотоп: Межвуз. научн. темат. сб. Махачкала, 1990.

Алпатов В.М. [Рецензия] // ДКХ. 1995. №3. С 80-90. – Рец. на кн.: Волошинов В.Н. Марксизм и философия языка. М.: Лабиринт, 1993.

Анненкова И.В. М.М. Бахтин и П.М. Бицилли. Два взгляда на роман Ф.М. Достоевского // БЧ-1. С. 172-174.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М.: «Искусство», 1979. С. 237-245.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: «Советская Россия», 1979.

Бем А.Л. Рец. на кн.: *Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского*. Л.: Прибой, 1929. // М.М. Бахтин: pro et contra. Т. I. С. 191 – 193.

Берковский Н.Я. Рец. на кн.: *Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского*. Л.: Прибой, 1929. // М.М. Бахтин: pro et contra. Т. I. С. 185 – 187.

Бицилли П.М. Рец. на кн.: *Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского*. Л.: Прибой, 1929. // М.М. Бахтин: pro et contra. Т. I. 188 – 190.

Бочаров С.Г. Книга о Достоевском на пути Бахтина. // Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. СС. 281-313.

Бочаров С.Г. Событие бытия. О Михаиле Михайловиче Бахтине // Бахтин: pro et contra. Т. II. СС. 277 – 294.

Бродский И.А. О Достоевском.

Доступно в Интернете: http://www.lib.ru/BRODSKIJ/br_dost.txt

Бройтман С.Н. Диалог у М.М. Бахтина и проблемы анализа художественного произведения (Тезисы доклада) // ПГН. С. 134 – 135.

Быстрова Т.Ю. Проблема субъекта диалога в эстетике М. Бахтина // ЭС. С. 145 – 147.

Бялостоцки Д. Разговор: диалогика, прагматика и герменевтика. Бахтин, Рорти и Гадамер // ФН. 1995. №1. С. 206 – 222.

Венедиктова Т.Д. «Разговор по-американски»: дискурс торга в литературной традиции США. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 328 с.

Волгин И. Достоевский-журналист («Дневник писателя и русская общественность»). Изд-во Московского университета, 1982.

Галеев Б.М. Полифоническое мышление в искусстве // ЭС. С. 46 – 49.

Горных А.А. Бахтин и постструктуралистский поворот. // ДКХ. 1997. №3. С. 165 – 190.

Гохштейн Г.М. О жанровой природе полифонизма: Авторская позиция в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и И.А. Гончарова «Обломов» // Проблема автора в русской литературе XIX - XX веков. Ижевск. 1978. С. 49 – 57.

Гронас М. Вступительная заметка // НЛО. № 58, 2002.

Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/gron.html>

Грякалов А. А. Текст и коммуникация: К метафизике текста М.М. Бахтина // Коммуникации в культуре (Матер. Научно-теорет. семинара 14 – 16 марта 1996 г.). Петрозаводск, 1996. С. 29 – 33.

Губарева Т.Ю. Категориальный признак диалогичности текста // БЧ-1. С. 141 – 144.

Гудков, Дубин – Гудков Л.Д., Дубин Б.В. Литература как социальный институт. Статьи по социологии литературы. Новое Литературное Обозрение. М.: 1994.

Гудков, Дубин, Рейтблат - «Книга, чтение, библиотека: Зарубежные исследования по социологии литературы. Аннотированный библиографический указатель за 1940-1980 гг.» (Сост. Гудков Л.Д., Дубин Б.В., Рейтблат А.И.) – М., 1982.

Давыдов Ю.Н. Проблемы социологии искусства и литературы у М.М. Бахтина // М.М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – 256 с.

Давыдова Г.А. Концепция творчества в работах М.М. Бахтина. // М.М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – 256 с.

Днепров В. Идеологическое и социальное // Вопросы Литературы. Москва. 1971. № 11. С. 156 – 176.

Дрисколл Дж. Человек без интереса: (Экономика дарения в романе Ф.М. Достоевского «Идиот»). Пер. с англ. М. Немцова под ред. М. Гронаса // Новое литературное обозрение, №58, 2002. Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/dris.html>

Живов В.М. Первые русские литературные биографии как социальное явление: Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков. Новое литературное обозрение, №25, 1997.

Также в Интернете:

<http://www.nlo.magazine.ru/philosoph/sootech/main.html>

Жилко Б. Заметки о бахтинской концепции «большого времени» // НС-1. С. 89 – 95.

Зарубки А.Г. Динамическая и статическая концепция времени в художественном творчестве // БЭС. С. 260 – 263.

Захаров В.Н. Система жанров Достоевского. Л.: Изд-во Ленигр. ун-та, 1985. – 208 с.

Здольников В.В. М.М. Бахтин и марксизм: некоторые подходы к проблеме // БЧ-3. С. 97-103.

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

Казаков А.А. Инварианты диалога у Достоевского // ДКХ. 1999. №1. С. 47 – 58.

Казаков А.А. Сюжетное преображение героев Достоевского: Проблема ценностной оформленности романа // ДКХ. 2000. №1. С. 159-164.

Казаков А.А. К проблеме целого полифонического романа // ДКХ. 2001. № 2. С. 4-58.

Казаркин А.П. К постановке проблемы оценки: (Учение М. Бахтина о диалогичности искусства слова) // Проблемы метода и жанра. Томск, 1977. Вып. 5. С. 3 – 15.

Караченцева И.С., Караченцева Т.С. М.М. Бахтин и Ж. Деррида – фигура читателя // БЭС. С. 183–188.

Каримова З.З. К вопросу о социологической интерпретации М.М. Бахтина // ДКХ. 1998. № 4. С. 11–48.

Каримова З.З. Бахтин в зеркале социологии и диалогии // ДКХ. 1999. №1. С. 179–183.

Кирпотин В.Я. Достоевский и Белинский. М.: «Советский писатель», 1960.

Киклевич А.К. Язык – личность – диалог: (Некоторые экстраполяции социоцентрической концепции М.М. Бахтина) // ДКХ. 1993. № 1 (2). С. 9–20.

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман.// Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: Издательская группа "Прогресс", 2000. - 536 с.

Кристева Ю. Разрушение поэтики. //Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму / Пер. с фр. и вступ. ст. Г.К. Косикова. - М.: Издательская группа "Прогресс", 2000. - 536 с.

Курляндская Г.Б. Бахтин и Достоевский: концепция автора и героя // БЧ. С. 141-150.

Курляндская Г.Б. М.М. Бахтин и Ф.М. Достоевский // БЧ-1. С. 15-24.

Куюнджич Д. Бахтин и Тынянов как интерпретаторы Достоевского // БС-2. С. 344 – 348.

Лассан Э. Роль «Другого» в организации идеологизированного дискурса // ТЕЗ. С. 27-29.

Лахманн Р. Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина // Риторика. М., 1996. №1. С. 72-84.

Лаут Р. Философия Достоевского в систематическом изложении / Под ред. А.В. Гулыги; пер. с нем. И.С. Андреевой. – М.: Республика, 1996.

Лысакова И. Теоретическое значение идей М.М. Бахтина для социалингвистических исследований прессы // ТЕЗ. С. 30-31.

Магомедова Д.М. Полифония // БТ. С. 164-174.

Мак-Клеллан В. Другой в диалоге: теория риторики М.М. Бахтина / Реферативн. пер. Шелогуровой Г.Н. // Риторика. М., 1995. № 2. С. 86-91.

Макарова В.В. Текстовый способ анализа социального самосознания // Тез. С. 26 – 28.

Макеев М.С. Сколько стоит счастье? К «экономике» «Кому на Руси жить хорошо» (доступно в рукописи).

Макеев М.С. Спор о человеке в русской литературе 60-70 гг. XIX века. Литературный персонаж как познавательная модель человека. – М.: Диалог-МГУ, 1999. – 178 с.

Махлин В.Л. Бахтин и Достоевский: (К проблеме диалоговедения) // ХТ. С. 37-46.

Махлин В.Л. Что такое диалогизм // ДКХ. 1993. № 1(2). С 109-119. – Рец. на кн.: Holquist M. Dialogism: Bakhtin and his World. L., 1990.

Махлин В.Л. К «социологии слова» М.М. Бахтина // Риторика. М., 1995. № 2. С. 4-9.

Махлин В.Л. Полифония // Лит. энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 756 – 759.

Мухамадиев Р. Диалог Достоевского и диалогизм Бахтина // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 7. Философия. М., 1996. № 4. С. 28-40.

Mason G.S. The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia. Univ. of Texas press, Austin. 1981.

Moser Charles A. Dostoevsky and the aesthetics of journalism // Dostoevsky studies. Vol.3, 1982.

Также в Интернете:

<http://www.utoronto.ca/tsq/DS/03/026.shtml>

Назипов Р.Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского (в концепции полифонического романа) // Проблемы научного наследия М.М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 24-41.

Осмоловский О.Н. Диалог как форма общения и познания у Ф.М. Достоевского и М.М. Бахтина // БЧ. С. 161-169.

Осмоловский О.Н. Художественное мышление Достоевского и его толкование М.М. Бахтиным // БЧ. С. 161-169.

Осмоловский О.Н. Философия понимания Ф.М. Достоевского М.М. Бахтиным // БЧ-1. С. 35-41.

Осовский О.Е. Диалог на расстоянии: Наследие М.М. Бахтина и современный деконструктивизм // БЧ. С. 171-176.

Осовский О.Е. Большое время // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 96-97.

Осовский О.Е. Маска авторская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 511-512.

Осовский О.Е. О специфике языка бахтинских текстов 1920-х – начала 1930-х годов: судьбы социологической риторики // Филолог. заметки. 2000: Межвуз. Сб. науч. тр. Саранск, 2001. С. 3-8.

Панкова Н.Б. Бахтин и Кристева: начало долгого диалога // Филолог. заметки. Саранск, 1999. С 51-54.

Панкова Н.Б. Бахтин глазами Кристевой: тридцать лет спустя // Филолог. заметки. 2000. Саранск, 2001. С. 8-12.

Панкова Н.Б. Рецепция идей М.М. Бахтина во французском литературоведении 1990-х гг.: Некоторые наблюдения // Филолог. заметки. 2001. Саранск, 2001. С 34-38.

Паньков Н.А. Бахтин на фоне Достоевского // ДКХ. 1996. № 2. С. 118 – 151.

Пеуранен Э.О. Полифония // Лит. энцикл. Словарь. М., 1987. С. 285.

Ревзина О.Г. Функциональная стилистика (*доступно в рукописи*).

Рейтблат А. От Бовы к Бальмонту. М.: Издательство МПИ, 1991.

Родина Т.М. Достоевский: Повествование и драма. М.: Наука, 1984. – 246 с.

Рыжов В.В., Строганов М.В. Перцептуальный аспект изучения литературы в трудах М.М. Бахтина // Проблемы научного наследия М.М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 74-85.

Савченко Н.К. Сюжетосложение романов Ф.М. Достоевского: Пособие по спецкурсу для студентов-заочников филол. фак. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 125 с.

Свительский В.А. Проблема единства художественного мира и авторское начало в романе Достоевского // Проблема автора в художественной литературе. Ижевск, 1974. Вып. 1. С. 177-192.

Синякова Л.Н. Идеологический монолог-синтез как художественная модель «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского // ПНН. С. 116-126.

Степанов Г.В. К проблеме единства выражения и убеждения (автор и адресат) // Контекст. 1983. М., 1984. С. 20-37.

Тамарченко Н.Д. «Монологический» роман Л. Толстого: Опыт реконструкции и применения созданной М.М. Бахтиным «модели» жанра // Поэтика реализма. Куйбышев, 1985. С. 35-49.

Тодд, Уильям М. III. «Достоевский как профессиональный писатель: профессия, занятие, критика»// «Новое литературное обозрение», №58, 2002.

Также в Интернете: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/uil.html>

Томсон Клайв. Диалогическая поэтика Бахтина. // Бахтин: Pro et contra. Т. I. СС. 312-322.

Турбин В.Н. У истоков социологической поэтики (М.М. Бахтин в полемике с формальной школой). // М.М. Бахтин как философ / С. С. Аверинцев, Ю.Н. Давыдов, В.Н. Турбин и др. – М.: Наука, 1992. – 256 с.

Шеппард Д. Бахтин и читатель// Бахтинский сборник. Вып. 5 / Отв. ред. и сост. В.Л. Махлин. – М.: Языки славянской культуры, 2004. СС. 138-156.

Фридлендер Г. Реализм Достоевского. М., Л.: Наука, 1964. – 403 с.

Чернец Л.В. Принцип «диалогизма» в применении к генезису, функционированию и структуре художественного произведения. // ПГН. С. 101-102.

Чуковский К.И. Судьба Николая Успенского // Успенский Н.В. Сочинения. Т. 2.

Шинков М.А. М. Бахтин и Вяч. Иванов о психологизме Достоевского // БЧ. С. 197-199.

Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. - (Studia philologica).

Эйхенбаум Б.М. Писательский облик М. Горького // О литературе. - М.: «Советский писатель», 1987.

Эко У. Роль читателя. – Эко Умберто. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Перевод с англ. и итал. Сергея Серебряного. С-Пб.: Symposium. М.: Издательство РГГУ. 2005.

Юмашев В.А. Диалог Бахтина и проблема интерпретации // Тез. С. 105-106.

Юрлова С.В. «Автор (носитель слова) и понимающий» // БЭС. С. 250-257.

Юрлова С.В. Концепция диалогического понимания и эвристический аспект художественного восприятия // ЭС. С. 54-56.

Ясинский И.И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.-Л., 1926.

Яусс Х.Р. К проблеме диалогического понимания // БС-3. С. 182-197.

Bakhtin in contexts: across the disciplines / Ed. by A. Mandelker; Introd. By C. Emerson. – Evanston, Ill.: Northwestern univ. press, 1985. – 218 p.

Barsky R. Introduction: Bakhtin, Otherness a. a social role for interpretive work // Bakhtin and Otherness. – Montreal, 1990. – P. VII – X.

Belleau A. La teoria bachtiniana del dialogismo e sue implecazione // Bachtin: teorico del dialogo. – Milano, 1986. – P. 3-16.

Bennet T. Bakhtin's historical poetics // Bennet T. Formalism and Marxism. – London, 1979. – P. 75-92.

Bennet T. Text, readers, reading formation // Modern literary theory: a reader / Ed. by P. Rice, P. Waugh. – London etc., 1989. – P. 206-220.

Bove C. The text as dialogue in Bakhtin // The work of Mikhail Bakhtin. – Ottawa, 1983. – P. 117-124.

Cros E. Théorie et pratique sociocritiques. – Montpellier: Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1988. – 224 p. Она же: Cros E. Theory and practice of sociocriticism / Tr. by J. Schwartz; Foreword by J. Link, U. Link-Heer. – Minneapolis: Univ. of Minnesota press, 1988. - 275 p.

Gardiner M. The dialogics of critique: M.M. Bakhtin a. the theory of ideology. – London: Routledge, 1992. – 258 p.

Halley J. A. Bakhtin and the sociology of culture: polyphony in the interaction of object and audience // The Bakhtin circle today. – Amsterdam, Atlanta, Ga, 1989. – P. 169-179.

Miller R.F. Dostoevsky and the Idiot: Author, narrator a. reader – Cambridge, Mass.; London: Harvard univ. press. 1981. – IX, 290 p.

Perlina N. Воздействие герценовского журнализма на архитектонику и полифоническое строение «Дневника писателя» Достоевского // Dostoevsky Studies. – 1984. – Vol.5. – P. 141-155

Sigle R. Bakhtin and sociocriticism // Sociocriticism. – 1988. – Vol.4, N2. – P. 71-88.

Todorov T. La place du Bakhtine dans l'histoire des idéologies // Mikhail Mikhailovich Bakhtine: His circle, his influence. – Kingston, 1983. – P. 269-290.

Todorov T. Mikhail Bakhtin: The dialogic principle / Transl. by W. Goodzich. – Minneapolis: Minnesota univ. press, 1984. – 132 p.