

Илья Клигер

Социальное воображаемое в структуре русского романа:

«ТЫСЯЧА ДУШ» А. Ф. ПИСЕМСКОГО

Ilya Kliger

Social Imaginary in Russian Realist Fiction: The Case of Pisemsky's *One Thousand Souls*

Илья Клигер (Университет Нью-Йорка, доцент; PhD) ik32@nyu.edu.

Ilya Kliger (PhD; Associate Professor, New York University) ik32@nyu.edu.

Ключевые слова: русский реализм, европейский роман, политическая теория, социальное воображаемое

Keywords: Russian realism, European realism, political theory, social imaginary

УДК: 821.161.1+82-31

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_123

UDC: 821.161.1+82-31

DOI: 10.53953/08696365_2023_182_4_123

В статье роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ» (1858) рассматривается в свете методологической проблематики изучения «социального воображаемого» повествовательных жанров. Структура романа Писемского, который был начат еще до начала предреформенного общественного подъема и завершен в период политизации публичной сферы и повышенного интереса к реформаторской государственной деятельности, отражает этот исторический разлом. В четвертой и заключительной части «Тысячи душ» в сюжетное пространство, которое в западноевропейском романе, как правило, строится на проблематике социализации индивидуумов и перипетиях их частной жизни, неожиданно вторгается вопрос о политическом устройстве. Статья проблематизирует эту характерную для русского реалистического повествования деформацию традиционного сюжетного и тематического материала, свидетельствующую о том, что в рамках характерного — для Нового времени процесса производства социальности российские литераторы значительным образом акцентируют скорее политическое измерение общественной деятельности.

This article examines A.F. Pisemsky's novel *One Thousand Souls* (1858) with an eye to methodological questions related to the study of “social imaginaries.” Begun in the pre-reform period of political “stagnation” but published when the politization of the public sphere had reached its peak and when interest in reformist state activity was at its height, the novel reflects this historical rupture. The fourth and final part of the novel introduces the problematics of state power, departing from the standard Western-European novelistic tradition of limiting its purview to processes of socialization and the vicissitudes of private lives. The paper highlights this deformation of traditional narrative and thematic material, suggesting that such deformation is more broadly characteristic of Russian realist narrative.

В статье 1987 года о русском романе XIX века Ю.М. Лотман вводит несколько расплывчатое понятие «сюжетного пространства». Понятие это призвано предложить альтернативу функционально-нарратологическому, проповедскому подходу, который плохо применим к повествованиям реалистического типа. В отличие от сюжета волшебной сказки, утверждает Лотман, реалистический сюжет «свободно втягивает в себя различные семиотические единицы — от семантики слова до семантики самых сложных культурных симво-

лов — и превращает их игру в факт сюжета» [Лотман 1993: 93]. Так, например, Лотман с трудом может представить себе сюжет «Пиковой дамы», героем которой был бы кавалерист. Очевидно, инженер немецкого происхождения со всеми соответствующими культурными ассоциациями того времени, находился в отношении как бы «избирательного сродства» с определенной последовательностью событий. Элемент быта или социальной жизни оказывался насыщен всевозможными культурными смыслами и рудиментарными нарративами, которые, в свою очередь, могли более или менее удачно вписываться в тот или иной сюжетный ряд или характерологическое содержание текста.

Лотман определяет «сюжетное пространство» следующим образом:

Структуру, которую можно себе представить как совокупность всех текстов данного жанра, всех черновых замыслов, реализованных и нереализованных, и, наконец, всех возможных в данном культурно-литературном континууме, но никому не пришедших в голову сюжетов, мы будем называть сюжетным пространством [Там же: 95].

Обширность и сводный характер определения не должны заслонять от нас тот факт, что речь идет скорее не о непосредственно данной совокупности сюжетов, а о некоем предполагаемом горизонте сюжетных возможностей, возникающих в определенном культурно-семиотическом пространстве. В пределах именно такого горизонта можно говорить о несоответствии фигуры русского кавалериста 1830-х годов сюжету «Пиковой дамы». Забегая вперед и обращаясь к роману, о котором далее пойдет речь, можно вспомнить полемику, развернувшуюся вокруг вопроса о том, мог ли нечистоплотный в этическом плане герой «Тысячи душ» быть выпускником Московского университета.

Не признавая возможность подлости в человеке, получившем университетское образование, Аполлон Григорьев отказывал роману в психологической последовательности. Возражая ему, Александр Дружинин настаивал на том, что среди многочисленных факторов, определяющих характер героя, «московское воспитание» играет для Калиновича «спасительную роль»¹. Критики в целом соглашались в интерпретации социально-психологического содержания понятия «студент Московского университета». Разногласие же проистекает из различных оценок способности образования влиять на личность. Для Григорьева эта способность исключительно велика, а для Дружинина — достаточно ограничена. Именно здесь, между согласием и разногласием, проходит граница, отделяющая сюжетное пространство как более или менее общепринятый горизонт сюжетных возможностей от самого сюжета как одной из многочисленных реализаций таких возможностей. Поскольку сюжетное пространство невозможно себе представить данным раз и навсегда, каждая новая реализация в большей или меньшей степени меняет структуру самого пространства, переставляет акценты, подкрепляет некоторые варианты за счет других и добавляет новые.

В таком понимании «сюжетное пространство» Лотмана сближается с понятием «социального воображаемого» Корнелиуса Касториадиса. Для Касториадиса социальное воображаемое — это

1 Дружинин А.В. «Тысяча душ», роман А.Ф. Писемского // Дружинин А.В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. СПб.: Императорская академия наук, 1865. С. 523—524. Также см.: [Тимашова 2014].

обладающая внутренней связанностью система субъектов, объектов и их отношений... кривая, характерная для каждого социального пространства... невидимый цемент, связующий огромный пласт отложенных элементов реального, рационального и воображаемого, составляющих любое общество... принцип, избирающий и наполняющий смыслом различные слои принимаемых обществом смыслов [Касториadis 2003: 70].

Любопытен стиль обоих определений: как и у Лотмана, перед нами перечень, принципиальная незавершенность которого отсылает к некоей иной категории, на которую невозможно указать непосредственно. Касториadis эксплицирует эту характеристику социального воображаемого, напоминая, что речь идет не о конкретных образах социальных отношений, а о специфических условиях социальности как таковой, ее актуализации и вообразимости, о некоем исходном членении и распределении изначально неопределенного бытия, которое философ называет «магмой». Важно учитывать, что, несмотря на психологические ассоциации, связанные с понятием «образа», социальное воображаемое так же мало отсылает нас к (индивидуальным или коллективным) структурам сознания, как и к объективно данной, стабильной действительности. На самом деле, это материально воплощенная коллективная деятельность по членению и распределению бытия, в которой реальность и смысл, сознание и данность оказываются неразделимы. Сопрягая Касториadisа с Лотманом, можно сказать, что именно эта деятельность и является общим знаменателем, к которому сводятся сюжеты, возникающие на конкретной общественно-исторической почве. Таким образом, мы подходим ко второй функции понятия «сюжетного пространства» для Лотмана: речь идет об описании сюжетной специфики определенного фрагмента семиосферы, в данном случае обозначенного как «русский роман XIX столетия».

Обращаясь к «Тысяче душ», нам предстоит обозначить те процессы членения и распределения социальности, в которых этот текст принимает участие и обретает форму, подвергая деформации унаследованный им романский материал. Выбор именно этого сочинения Писемского отчасти обусловлен его кажущейся нехарактерностью для русской романной традиции. Так, например, в комментариях к «Евгению Онегину» В.В. Набоков сравнивает роман Писемского с «Красным и черным» Стендаля [Набоков 1999: 669]. Исследователи творчества Писемского отмечали особый интерес писателя к Бальзаку, о котором пойдет речь ниже (см.: [Зубков 2011: 44–51]). Тезис о «западности» «Тысячи душ» кажется не менее оправданным в перспективе собственно лотмановской гипотезы об отличиях европейского «сюжетного пространства» от русского. Согласно Лотману, «направленность <европейского романного> сюжета заключается в перемещении главного персонажа из сферы “несчастья” в сферу “счастья”, в получении им тех благ, которых он был вначале лишен», или, иначе говоря, в «изменении места героя в жизни». Русский роман, в свою очередь, «ставит проблему не изменения положения героя, а преобразования его внутренней сущности, или переделки окружающей его жизни, или, наконец, и того и другого» [Лотман 1993: 98].

Действительно, на первый взгляд роман Писемского разворачивается по западному образцу, как рассказ о «получении тех благ, которых <герой> вначале лишен», а известные рассуждения повествователя о всеобщем стремлении к комфорту как основной мотивации действий в современном мире под-

тверждают центральность этого мотива. Перед нами повествование о молодом зрителе училища в провинциальном городе Энске, претендующем по энергии и способностям на более широкое поле действия и более высокий социальный статус. Первые две части романа построены на противопоставлении энергичного, честолюбивого Калиновича тихому, провинциальному семейству Годневых, где он принят как жених дочери Годнева Настеньки. Калинович соблазняет Настеньку и, обещая, но не намереваясь жениться, уезжает делать карьеру в Петербург. Третья часть повествует о злоключениях героя в Петербурге, где за нехваткой денег и связей ему не удастся преуспеть ни на литературном, ни на служебном поприще. Отчаявшись и не в шутку заболев, Калинович пишет Настеньке, просит прощения, жалуется на свой характер и бедственное положение. Настенька оставляет разбитого параличом отца, забирает деньги под высокие проценты и едет к нему в Петербург.

Между Калиновичем и тихим семейным счастьем с Настенькой дважды оказывается мефистофелеподобный князь Иван, действующий в качестве своего рода наставника героя. Князь убеждает его, что женитьба на бедной Годневой свяжет ему руки и, исходя из того, что без значительных средств в обществе добиться ничего невозможно, предлагает более перспективную партию в лице немолодой и некрасивой Полины, бывшей любовницы самого князя и владелицы той самой тысячи душ. В конце второй части романа Калинович выбирает промежуточный вариант: он отказывается от женитьбы на Полине, но и не женится на Годневой, а уезжает искать счастья в Петербург. Однако пережив крушение надежд в Петербурге, он наконец соглашается на сделку с князем, повторно бросает вернувшуюся к нему Настеньку и женится на Полине, выплачивая наставнику из новоприобретенного капитала шестьдесят тысяч рублей за содействие альянсу.

Таким образом, перед нами достаточно стандартный вариант романа амбиций, воспитания и утраченных иллюзий бальзаковского типа, построенный на противопоставлении полюсов интимности и социальности: первый ассоциируется с традиционными ценностями, семьей, провинциальным дворянством, второй — со столичной, светской, безнравственно-аристократической средой. Особенно актуальным в этой связи оказывается роман Бальзака «Отец Горио», содержащий ряд очевидных сходств с текстом Писемского, в особенности в фигуре наставника. Так, и князь Иван, и бальзаковский Вотрен настаивают на принципиальном различии между обыкновенными обывателями и отмеченными талантом людьми энергии и амбиций. Оба они утверждают, что в современном обществе честность, упорство и талант бесполезны, и только богатство может способствовать реализации честолюбивых планов и достижению пресловутого «комфорта». Оба настаивают на том, что грань между мошенничеством и честностью невозможно провести с какой бы то ни было уверенностью, и поэтому соображения морали нужно оставить в стороне. Оба предлагают молодым людям путь к несметным богатствам посредством брака. Оба требуют за это плату (60 тысяч рублей, 200 тысяч франков). Наконец, оба наставника оказываются под арестом, что подчеркивает преступность того типа социальности, в котором они так хорошо разбираются и от имени которого поучают героя. Примечательно также и то, что в обоих романах этот тип социальности представлен в форме договора или контракта между героем и его наставником. В обоих случаях на очевидный фаустовский подтекст накладывается логика взаимной выгоды. Ментор оказывается таким же, только более опыт-

ным, экономическим человеком (*homo oeconomicus*), что и ученик; по сути, между ними не проводится принципиального, качественного различия. Иначе говоря, речь идет о социальности как совокупности субъектов желаний и интересов, чье освобождение от ограничений традиционной семейственности представляется в обоих романах как измена отцам и упадок отцовства. Так, разбитый параличом и покинутый дочерью, умирает старый Годнев, а старик Горио, при смерти и в бреду, взывает к властям об отмене бракосочетания — образцового контракта нововременного романа [Brooks 1976: 143; Moretti 2000: 24].

И все же на фоне явных сходств очевидны и различия между двумя романами. Растиньяк многому учится у Вотрена, однако на сделку с ним не идет. Он находит альтернативный, компромиссный путь к успеху, путь не вполне честный, но и не совершенно преступный, ведущий не к мгновенному обогащению за счет женитьбы на Викторин Тайфер, а к продолжительной (и в перспективе «Человеческой комедии» удачной) борьбе за успех, связанной с одной из дочерей Горио Дельфиной. Такой путь оказывается недоступен Калиновичу, перед которым открываются лишь два варианта: либо потерпеть полный крах, либо пойти на сомнительную сделку с князем. Иначе говоря, в романе Писемского действует «закон исключенного третьего» (*tertium non datur*), устанавливающий невозможность компромиссного решения дилеммы, недоступность третьего пути неполной честности, но и не безусловной порочности. Конец второй части романа, где под влиянием наставника герой покидает невесту, но не с тем, чтобы жениться на Полине, а ради карьеры в Петербурге, максимально приближается к тому типу компромисса, которым заканчивается роман Бальзака. Но в русском варианте на этом пути оказывается невозможно преуспеть, и Калинович все-таки вынужден жениться ради «тысячи душ». Женитьба эта вместе со вторичным предательством Калиновичем Настеньки представлена как окончательное нравственное падение — логический исход честолюбивых стремлений героя.

В «Атласе европейского романа, 1800—1900» Франко Моретти пишет о важности для развития романной формы образа «третьего», промежуточного элемента, опосредующего дуализмы порока и добродетели, богатства и бедности. Его появление в романах Диккенса и Бальзака составляет формальный прорыв к поэтике реализма. В случае Диккенса речь идет о фигуре среднего класса как посредника между враждебными полюсами богатых и неимущих. Моретти проецирует итоговую триаду на карту диккенсовского Лондона и показывает, что в центре романного повествования оказываются персонажи, живущие в центральных районах города и принимающие посетителей как с зажиточной западной, так и с бедной восточной стороны. Схожим образом Моретти отмечает и обосновывает в социологическом ключе появление так называемой третьей инстанции в романах Бальзака. Отказ от бинарного противопоставления (семейной) добродетели и (радикально-эгоистического) порока соотносится, согласно Моретти, со сферой рыночных отношений, в воображаемом пространстве которых данная оппозиция снимается [Moretti 1998: 108—117]².

2 О дуальных моделях русской культуры см. классическую статью Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского «Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века)» [Лотман, Успенский 2002], а также статьи Лотмана «“Договор” и “вручение себя” как архетипические модели культуры» и «Механизм смуты (К типологии русской истории культуры)» [Лотман 2002а; 2002б].

Здесь реализация эгоистических желаний оказывается невозможной без признания ограничений, накладываемых стремлениями таких же частных индивидуумов, как сам герой. Как показал Питер Брукс, именно по рыночной, обменной модели и построено главное компромиссное решение романа: бартерно-любовные отношения Растиньяка и Дельфин Нусинген [Brooks 1976: 139].

Возвращаясь к русскому контексту в этой связи, можно вспомнить о любопытном эпизоде с переводом «Père Goriot» в «Библиотеке для чтения» (1835). Здесь, как известно, кроме других значительных изменений, иной оказывается и сама концовка романа. После похорон Горио Растиньяк направляется не обедать к своей любовнице Дельфин, как в оригинале, а неожиданным образом к Викторин Тайфер:

Он пошел в Париж: дорогой он еще колебался, направлять ли шаги свои к красивому жилищу в улице Артуа или к прежней, грязной квартире у мадам Воке — и очутился у дверей дома Г-на Тальфера. Тень Вотрина привела его к этому дому и положила руку на замок. Он зажмурил глаза, чтоб ее видеть. Он искал еще в своем сердце и в своей нищете честного предлога. Викторина так нежно любила своего отца!.. Растиньяк спросил г-жу Кутюр. Теперь он миллионер и горд как барон³.

Кратко остановимся на трех аспектах такого варианта концовки. Любопытно, что, в отличие от оригинала, герой здесь поставлен перед выбором. Три пути, лежащие перед ним, по-разному аксиологически окрашены. Выбор грязной квартиры мадам Воке соотносится с честным трудом и медленным движением к успеху; выбор красивого жилища на улице Артуа соответствует компромиссной и скомпрометированной позиции промежуточного пути, не совсем честного, но и не однозначно преступного. Что же касается выбора Тайфер, то он однозначно ассоциируется с преступлением; именно поэтому бальзаковский Растиньяк от него отказывается. Любопытно здесь и то, что в переводе этот выбор свертывается помимо воли героя, будто магическим образом, напоминая эпизод в недавно вышедшей в той же «Библиотеке для чтения» «Пиковой даме». Там только что отказавшийся от навязчивой идеи о трех картах Германн так же неожиданно оказывается перед домом Графини. Явное присутствие и соучастие в этом выборе демонического начала, его ассоциация, как и у Пушкина, с убийством, а также сценарий циничного использования наивной девушки (Лизы у Пушкина, Викторины в переводе Бальзака «Библиотеки для чтения») для достижения богатства придает данному решению окраску тотальной и безвозвратной порочности и окончательно компрометирует героя в моральном отношении.

Как известно, Белинский (в «Телескопе») гневно раскритиковал перевод романа «Библиотекой для чтения», а концовку охарактеризовал как дань провинциальным вкусам, требующим от автора «пошло-счастливого» исхода. Очевидно, однако, что однозначно счастливым такой исход назвать трудно. Если продолжать ассоциацию с «Пиковой дамой», то речь скорее идет о страхе перед фигурой парвеню, чей неправомерный, по-наполеоновски стремительный взлет по карьерной лестнице непосредственно уподобляется преступлению. Так или иначе, бальзаковский компромиссный вариант оказывается

3 Бальзак О. Старик Горио / Пер. А.Н. Очкина // Библиотека для чтения. 1835. № 9. Отд. II. С. 106.

в переводе-пересказе за границей мыслимого. В этом отношении логика повествования Писемского деформирует западноевропейский романский материал в том же направлении, в котором это делает переводчик и редакция «Библиотеки для чтения».

Третья часть романа венчается любопытным эпизодом квазимифологического характера. Как «мертвец», стоит Калинович перед наломом, с «мертвенным выражением лица» проходит в спальню жены, и вдруг — появляется на пожаре, спасает женщину и при криках «ура» и «браво» исчезает⁴. Так первая брачная ночь подменяется архетипическим образом обновления или перерождения героя в огне: умирает честолюбивый карьерист первых трех частей романа и рождается государственный деятель части четвертой. Здесь, после стремительного продвижения по служебной лестнице, обладатель огромного капитала Калинович вновь появляется перед нами несколько лет спустя в должности вице-губернатора той самой губернии, «в которой некогда был ничтожным училищным смотрителем»⁵. Вторично представляя читателям Калиновича, повествователь замечает:

В продолжение всего моего романа читатель видел, что я нигде не льстил моему герою, а, напротив, все нравственные недостатки его старался представить в усиленно ярком виде, но в настоящем случае не могу себе позволить пройти молчанием того, что в избранной им служебной деятельности он является замечательно деятельным и, пожалуй, даже полезным человеком. <...> Молодой вице-губернатор, еще на университетских скамейках, по устройству собственного сердца своего, чувствовал всегда большую симпатию к проведению бесстрастной идеи государства, с возможным отпором всех домогательств сословных и частных⁶.

Итак, перед нами не бальзаковский компромисс на рыночной почве частных интересов и не, скажем, диккенсовский (или, шире, викторианский) уход от аристократической социальности, с одной стороны, и унижительной нищеты — с другой, в интимную сферу домашней жизни среднего класса. Роман Писемского предлагает иной, неожиданный для романного жанра, принцип завершения — образ государственной власти. В этой связи можно снова вспомнить предсмертную тираду Горио, призывающего на помощь полицию, армию и законодательные органы, чтобы те принудили дочерей любить своих отцов. В духе легитимистской идеологии старорежимного абсолютизма Бальзак представляет жизнь без отцовско-суверенной власти как некое естественное состояние по Гоббсу, «войну всех против всех», или же в лучшем случае как гегелевское «духовное животное царство». И все же в его романах верховная власть не является как таковая; к ней взывают, лишь чтобы обозначить ее отсутствие, а мир остается предан жестокой игре интересов и желаний⁷. Иначе у Писемского, где рассказ о субъекте интересов венчается драмой о взлете,

4 Писемский А.Ф. Тысяча душ // Писемский А.Ф. Собр. соч.: В 9 т. Т. 3. М.: Правда, 1959. С. 342.

5 Там же. С. 356. О мифологеме внезапного перерождения героя как раз в момент максимально низкого падения см.: [Зорин 2018].

6 Там же. С. 389.

7 Даже те, кто приходит арестовать Вотрена, ничем не лучше, а скорее хуже него; см. его перерождение в полицейского в конце «Блеска и нищеты куртизанок». У Бальзака государственный аппарат подчиняется той же логике, что и сама социальность интересов, утратив после эпох революции и империи легитимность правления.

подвигах и падении именно представителя политической власти, пытающегося — «с фанатизмом Сен-Жюста и Робеспьера», по выражению одного из рецензентов романа, Николая Ахшарумова, — переделать отведенный ему мир⁸. Здесь вопрос о том, как достичь успеха в обществе (или как от него отгородиться), сменяется проблематикой его радикального «исправления», а герой превращается из «экономического человека» в поисках статуса и комфорта в своего рода *polis-ex-machina*, стремящегося установить закон и восстановить справедливость⁹. В этом контексте уместно вспомнить замечание «Четвертого любителя искусств» из «Театрального разезда» о том, что «наши комики никак не могут обойтись без правительства. Без него у нас не развяжется ни одна комедия»¹⁰. Действительно, здесь, как в «Ревизоре», правительственный («деловой») сюжет оказывается необходим как принцип повествовательного завершения. Без него цепь злоключений героя в борьбе с препятствующим ему обществом оказывается бесконечной. Показательной в этой связи оказывается и сама история создания романа, работа над которым ведется с 1853 по 1858 год. Исторический рубеж смены царствований и начала эпохи реформ проходит именно между написанием первых трех и четвертой частей романа. В это время в центре социального воображения оказывается фигура чиновника нового типа, самоотверженно борющегося за искоренение бюрократических злоупотреблений во имя идеи надсловного государства и регулярного порядка. Именно в этом контексте и интерпретировалась четвертая часть романа современными ему критиками. А сам роман, как убедительно показал К.Ю. Зубков, оказывался вовлечен в полемическое поле, создаваемое драмой о «честном чиновнике» второй половины 1850-х годов [Зубков 2009].

Об особой, драматичной форме четвертой части романа, в сравнении с эпическим, или эпизодическим, повествованием первых трех, будет сказано далее. Здесь же необходимо обратить внимание на целый ряд очевидных швов, скрепляющих романский сюжет первых трех частей о нейтрализации амбиций с сюжетом о парадоксах и перипетиях политической власти. Одним из таких швов является сам герой романа, чей облик распадается на неудачника-карьериста с ущемленным самолюбием, эгоиста, неоднократно идущего на сделки с совестью в первых трех частях романа, и бескомпромиссного, бесстрашного и харизматичного борца за справедливость, наделенного ореолом политической власти в части четвертой. Елена Круглова отмечает «несобранность» героя Писемского, связывая ее с эстетической программой автора, для которого «строгий художественный «отбор» нарушает «правду жизни» [Круглова 2008: 175]. За такой несобранностью, однако, наблюдается парадоксаль-

8 Ахшарумов Н.Д. «Тысяча душ». Роман в 4-х частях Алексея Писемского. СПб. 1858 // Весна. Литературный сборник на 1859 год. СПб.: Типография II-го Отделения Собственной Е.И.В. Канцелярии, 1859. С. 310.

9 Таким образом, сюжетная логика «Тысячи душ» не только подтверждает, но и дополняет вышеприведенный тезис Лотмана о тенденции русского романа к драматизации перерождения героя и перестройки бытия. Роман Писемского представляет именно государственную власть как необходимую точку опоры для такого преобразования, а также актуализирует связь этого «русского» сюжета с западноевропейскими моделями социализации «субъектов интереса», от которых русский сюжет как бы отталкивается и, соответственно, от которых зависит.

10 Гоголь Н.В. Театральный разезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 5. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 144.

ное, или, вернее, диалектическое, единство. В роли вице-губернатора, а затем губернатора Калинович борется именно с теми пороками беспринципности и корысти, в которых в своей бывшей ипостаси он был виновен сам; а основная сюжетная канва четвертой части романа повествует о его борьбе с князем Иваном, человеком, который более всех способствовал его продвижению. Так преимущественно линейная, эпизодическая структура повествования об «экономическом человеке» в первых трех частях романа заменяется структурой драматической иронии, связанной с рефлексией об истоках и сути политической власти.

Перекодировке героя, его перемещению из одной зоны социального воображаемого в другую соответствует перестройка всей системы персонажей романа. Например, уже первые рецензенты обратили внимание на сдвиг в оценке умного, тонкого и нравственно «здорового» Белавина, который в петербургских главах романа представлен в качестве контраста герою-карьеристу. Именно он заботится о Настеньке после того, как Калинович вторично ее покидает; он возвращает по ее поручению деньги, которыми Калинович думал от нее откупиться; он же недвусмысленно и публично обвиняет Калиновича в подлости. Одним словом, в петербургских главах романа Белавин представлен в качестве, пожалуй, единственного в романе эталона трезвой, нормативно приемлемой социальности, от которой большинство остальных персонажей, включая самого героя, далеко отходит. Поэтому так и удивляет полная «переоценка ценностей», совершаемая в четвертой части романа, где сама Настенька, уже в третий раз сойдясь с Калиновичем, описывает Белавина как человека «без сердца», открыто предпочитая ему искренность и страстность главного героя¹¹. Неожиданно благородным оказывается Калинович, а Белавин превращается если не в подлеца, то в малодушного, слабого человека. Рецензенты романа сходятся во мнении о странности такого превращения. Даже крайне положительно настроенный Евгений Эдельсон, написавший рецензию по просьбе самого Писемского, вынужден признать «капризность» авторского решения в четвертой части романа «вдруг... замарать Белавина, выдумав про него две грязные черты, совсем к нему не идущие»¹². Также упоминают о неожиданном сдвиге в характеристике Белавина Ахшарумов и Дружинин¹³.

Аналогично неподвижную эволюцию переживает дядя Настеньки капитан Годнев, подозревавший, что Калинович соблазнил племянницу без серьезных намерений и считавший его смертельным врагом. Повторно появившись в последней части романа, теперь уже с полной уверенностью, что его подозрения были верны, капитан, однако, готов лучезарно улыбаться ново назначенному губернатору и подавать ему чай. Как бы спеша предупредить возражения читателя, повествователь дополняет персонаж еще одной чертой:

11 Писемский А.Ф. Тысяча душ. С. 443.

12 Эдельсон Е.Н. Тысяча душ. Роман в четырех частях Алексея Писемского. С. Петербург, 1858. Издание Д.Е. Кожанчикова // Русское слово. 1859. № 1. С. 65.

13 Ахшарумов Н.Д. Тысяча душ. Роман Писемского. С. 340; Дружинин А.В. Тысяча душ. Роман Писемского. С. 527. В своей диссертации Зубков предполагает, что сам Писемский разделяет последнее суждение, рецензенты романа, в свою очередь, обвиняют автора в непоследовательности. Мне же представляется, что речь идет об основательной перестройке системы персонажей. Заново оценивая Калиновича четвертой части, текст должен, соответственно, по-новому оценивать и других.

В простодушных понятиях его чины имели такое громадное значение, что тот же Калинович казался ему теперь совершенно иным человеком, и он никогда ни в чем не позволял себе забыть, где и перед кем он находится¹⁴.

Очевидно, в ход идет риторическая фигура *captatio benevolentiae* — попытка заручиться поддержкой читателя при неожиданном сюжетном повороте. Однако честный и благородный, хотя и недалекий капитан первой части романа все же плохо сочетается со льстивым чиновником, прощающим герою оскорбления и предательство любимой племянницы за губернаторский пост. Еще более удивительная трансформация происходит в отношении Калиновича и самой Настеньки, которая приезжает в Энск в качестве ведущей актрисы провинциального театра. Во время спектакля, сквозь «четвертую стену», Настенька чуть ли не просит прощения у сидящего в зале Калиновича — как будто она виновата перед ним, а не он перед ней.

Таким образом, в процессе «реабилитации» героя неизбежно трансформируется вся система персонажей, и многие из тех, кто стоял как бы аксиологически «выше» Калиновича-карьериста, оказываются «ниже» Калиновича — представителя власти. И дело, конечно, не в том, что грехи его теперь прощены, что он раскаялся или исправился, а в том, что он перешел из одной сферы социального воображаемого в другую — из *социального* пространства желаний и амбиций в заведомо возвышенное *политическое* пространство власти, ее сценариев, парадоксов и оправданий. Именно с этим переходом связаны и внезапное нарастание харизмы героя, и повышение стилистического регистра повествования в целом. С ним же связано и смещение ключевого конфликта романа: вместо, скажем так, бальзаковского противостояния совести и честолюбия, самореализации и социально детерминированных преград, перед нами оголенная оппозиция между сплошь развращенным обществом и чинящим правосудие государством. Сам Калинович формулирует природу этого конфликта так: «Их много, а я один»¹⁵.

Эта формула включает в себе сценарий, по которому государство оказывается принуждено к активным действиям в связи с неспособностью общества к саморегулированию. Такое вмешательство, в свою очередь, подчиняется той самой логике, которую оно призвано преодолеть. В качестве вице-губернатора, а затем и губернатора Калинович пытается подавить беззаконие беззаконным образом, мелкий эгоизм членов общества — возвышенным эгоизмом суверенной власти. Здесь важно то, что ранняя и поздняя ипостаси героя — амбициозный парvenu, желающий благ только себе, и грозный представитель государственной власти, неуклонно радеющий об общей пользе, — не отрицают друг друга, а амбивалентно сочетаются. И дело здесь не только в эффекте объединения различных характеристик под одним именем собственным, но и в принципиальном раздвоении актуальной здесь фигуры господства, представляющей суверена как основу законного порядка и как право, стоящее над порядком и над законом.

В рецензии на роман П.В. Анненков описывает ситуацию следующим образом:

14 Писемский А.Ф. Тысяча душ. С. 461.

15 Там же. С. 451.

Судьба общества поставлена, таким образом, на карту, и действительно Калинович приведен к тому, что уничтожает злоупотребления водворением новых злоупотреблений и искореняет пороки, замещая их пороками другого вида и свойства. <...> От этого грубая деятельность его, лишенная мысли, представляется как читателю, так и обществу чем-то вроде необыкновенного феномена, которого предусмотреть и от которого защититься нет возможности. Он проходит, как землетрясение, каменный дождь, потоп, разрушительная буря и т.п. ... а потому очень естественно, что люди отвращаются от него и оставляют его одного в добычу врагам и возрастающей его злости, которая только случайно отыскала почетное чиновничье ложе для проявления себя¹⁶.

Здесь нет возможности подробно комментировать эту статью, крайне любопытную с точки зрения проблематики «социального воображаемого» русского реализма. Прочитав только попытку Анненкова указать на те принципы членения и распределения социальности, которые ему представляются определяющими:

Частная жизнь наша, с идеями и стремлениями, живущими в ней, может стать, еще очень тоща и хила в сравнении с могучими деятелями, окружающими ее; может стать, она не представляет достаточной упругости для того, чтоб выдерживать напор какого-либо влияния извне? Может быть, она слишком скоро отступает перед всяким заявлением права, как бы произвольно, незаконно и даже мало-сильно ни было оно? <...> Много ли знаем мы примеров, где бы она собственными моральными способами, благородной, честной и законной борьбой переработала человека, не дожидаясь спасительной руки извне, которой одной предоставлена у нас тяжелая работа делать и разделять людей, как говорится, без участия общественного мнения? <...> При отсутствии их (разумной социальной жизни, серьезного понимания ее и нравственных убеждений. — *И. К.*), а стало быть, при несовершенности частной жизни, лишенной силы и настоящей самостоятельности, весьма естественно, что официальная сторона общества приобретает необычайную важность. Рано или поздно она постарается затмить все другие стороны, выдвинутые вперед на Божий свет, и будет отвечать одна за целую жизнь¹⁷.

Перед нами описание длящегося «чрезвычайного положения», ситуации, при которой кризис социальных отношений, неспособность общества подняться над квазиестественным состоянием войны всех против всех, вызывает к жизни проявления суверенного насилия в целях установления порядка и прекращения раздора.

Позже в воспоминаниях о Писемском Анненков отзовется о герое «Тысячи душ» с большей симпатией:

Калинович высится в среде драмы как лицо, которое могло бы при случае высоко держать знамя государственного авторитета, если бы последнему грозила опасность, и за одно это предполагаемое в нем качество восстанавливаются его права на звание почетного героя романа и призываются к нему симпатии читателей¹⁸.

16 Анненков П.В. Деловой роман в нашей литературе. «Тысяча душ», роман А. Писемского. СПб., 1858 // Анненков П.В. Критические очерки / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Н. Сухих. СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. С. 199.

17 Там же. С. 190—191.

18 Анненков П.В. Литературные воспоминания. М.: Художественная литература, 1983. С. 504.

К концу 1881 года — времени написания воспоминаний — опасность государственному авторитету была очевидна. И Калинович обернулся другой своей стороной: рядом с деспотической натурой честолюбивого чиновника появился диктатор, способный сохранить порядок в момент чрезвычайного положения. Как мы видели, эта амбивалентность закодирована в самом тексте романа. Именно на ней и зиждется драматичность четвертой части романа, ее трагическая структура, риторически оформленная в мелодраматическом ключе. Трагичность сюжета здесь определяется тем, что взлет и падение героя происходят из одной и той же причины: князь Иван и ненавистная жена Калиновича открывают герою путь к власти; они же сохраняют над ним власть, интригуют против него и наконец добиваются его падения. Рецензент «Отечественных записок» С.С. Дудышкин следующим образом характеризует символику развязки: «Князя Раменского вы не убьете: у него сто голов... Князь Раменский в губернии выше губернского предводителя, он выше губернатора, он — наше общество»¹⁹. Ахшарумов указывает на роль «общества» в концовке романа в качестве «слепых орудий судьбы». Перед нами классический случай трагической гамартии, роковой ошибки, ставящей героя в положение, в котором он оказывается уязвим для неизбежно надвигающейся перипетии.

И дело скорее не в том, что борьба развращенного общества и справедливого государства заканчивается победой первого, а в том, что эта победа вскрывает присутствие «общественного» — то есть в данном контексте эгоистического — начала в самом теле государства. Иначе говоря, драма четвертой части романа разыгрывает классический парадокс суверенной власти, в которой, по описанию Джорджио Агамбена, закон и беззаконие оказываются неразличимыми:

Являясь суверенным, номос (закон. — *И.К.*) обязательно связан как с естественным состоянием, так и с чрезвычайным положением. Поскольку для чрезвычайного положения неразличимость между *Via* и *Dike* конститутивно, само оно оказывается не чем-то внешним и случайным по отношению к номосу, но, будучи состоянием четко ограниченным, все же всегда предполагается номосом как нечто совершенно фундаментальное. То есть связь локализация — порядок всегда содержит внутри себя возможность своего собственного разрыва в форме «приостановки действия любого права». И когда мы рассматриваем общество *tanquam dissoluta* (*лат.* как бы распавшимся, — *И.К.*), то в действительности мы имеем дело не с естественным состоянием (как с некоей предыдущей стадией, в которую снова впадают люди), но с чрезвычайным положением. Естественное состояние и чрезвычайное положение являются лишь двумя гранями одного и того же топологического процесса, в котором, как в ленте Мёбиуса или в лейденской банке, то, что полагалось как внешнее (естественное состояние), теперь оказывается внутри (чрезвычайное положение), и суверенная власть является именно этой невозможностью различения между внешним и внутренним, природой и исключением, *physis* и *nomos*. То есть чрезвычайное положение является не столько пространственно-временной приостановкой, сколько сложной топологической фигурой, в которой не только правило и исключение, но также и естественное состояние, и право, внешнее и внутреннее переходят одно в другое [Агамбен 2011: 52–53].

19 Дудышкин С.С. Тысяча душ. Роман в 4 частях, А.Ф. Писемского. Санкт-Петербург. 1858 // Отечественные записки. 1859. № 1. Отд. II. С. 18.

Итак, объектом изображения в четвертой части романа оказывается амбивалентная фигура суверенной власти, представляющая насилие как источник и гарантию закона, созданного с целью подавления насилия. Позади остаются магистральные мотивы европейской романно-реалистической традиции, выстраивающей социально-репрезентативное поле вокруг полюсов внутренней (семейной, интимной) и социальной (карьерной, честолюбивой) жизни. А вместо них на первый план выходят тематика и стилистика, традиционно связанные с политической драмой²⁰. Происходит именно то, о чем взывал на смертном одре старик Горио, что не хотели или не могли сделать ни Бальзак, ни другие европейские реалисты, и чего, по мнению Анненкова, следовало бы избежать: привнесение вопросов о политической конституции в репрезентативную ткань реалистического романа, традиционно сложившегося как повествование о социализации индивидуумов и траекториях их частной жизни.

Таким образом, опираясь на терминологию формалистов, можно сказать, что перед нами особая *деформация* традиционного романного материала, свидетельствующая о его перемещении в культурное пространство, несколько иначе, чем на Западе, артикулирующее процессы воспроизводства социальной реальности, характерные для Нового времени. В понимании Касториадиса социальное воображаемое как бы вплетается в процессы воспроизводства общественной жизни, поддерживая или подтачивая определенные формы этого воспроизводства. В конечном счете на уровне социальных воображаемых смыслы и практики разделимы только в абстракции. Очертить социальное воображаемое романа — значит особым образом историзировать его, указать на общественные процессы, имманентно организующие сюжетное пространство текста. То членение и распределение социальной реальности, которое продельывает роман Писемского, оказывается достаточно красноречивым: оно свидетельствует о центральности фигуры государственного служащего, чиновника, определенным образом организующего жанровую, сюжетную и образную фактуру романа, о соответствующей навязчивости образа суверенной власти, сценариям которой сопутствуют риторическое взвинчивание и сюжетный трагизм, о трудности смыслового завершения изнутри частной или социальной жизни, как бы изначально находящейся в состоянии «чрезвычайного положения», о тенденции подменять логику развития динамикой перерождения, а в терминах Антонио Грамши — вместо гегемонии инсценировать принуждение.

Так, то, что в западноевропейских текстах как бы выносится за скобки, здесь оказывается в центре внимания, неуклюже проявляясь в романном тексте, красноречивом именно своим косноязычием, своими структурными, семантическими и стилистическими шероховатостями и сбоями²¹. И не то представляется важным, что роман оказался в чем-то неудачным или, как считал, например, Анненков, недостаточно европейским, недостаточно сфокусированным на частной жизни, а значит, недостаточно художественным. Наобо-

20 О драме чрезвычайного положения в российском литературном и культурном пространстве XVIII века см.: [Osrovat 2016].

21 Роберто Шварц назвал подобное явление в бразильском романном импорте «неуместной идеей» [Schwarz 1992], а Юрий Тынянов использовал термин «комбинированный жанр» для описания похожей (с противоположным вектором) интерференции между политической, хоровой трагедией и романной интригой в «Аргиянах» Кюхельбекера [Тынянов 1977: 113—115].

рот, в его шероховатостях и сбоях сквозит нечто, о чем упорно, так сказать структурно (хотя и не всегда тематически), умалчивает западноевропейский роман, — а именно факт политической власти как таковой, позиции, с которой привычное пространство социального бытия представляется не как данность, а как объект конструирования.

Библиография / References

- [Агамбен 2011] — *Агамбен Дж.* Homo Sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М.: Европа, 2011.
- (*Agamben G.* Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita. Moscow, 2011. — In Russ.)
- [Зорин 2018] — *Зорин А.* «Особый путь России» — идея трансформационного прорыва в русской культуре // «Особый метод»: от идеологии к методу / Сост. Т. Атнашев, М. Велижев, А. Зорин. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 36—51.
- (*Zorin A.* "Osobyy put' Rossii" — ideya transformatsionnogo proryva v russkoy kul'ture // "Osobyy put'": ot ideologii k metodu. Moscow, 2018. P. 36—51.)
- [Зубков 2009] — *Зубков К.Ю.* Роман Писемского «Тысяча душ» и пьесы о чиновниках второй половины 1850-х годов // Русская литература. 2009. № 4. С. 95—106.
- (*Zubkov K.Yu.* Roman Pisemskogo "Tysyacha dush" i p'esy o chinovnikakh vtoroy poloviny 1850-kh godov // Russkaya literatura. 2009. No. 4. P. 95—106.)
- [Зубков 2011] — *Зубков К.Ю.* Повести и романы А. Ф. Писемского 1850-х гг.: повествование, контекст, традиция: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011.
- (*Zubkov K.Yu.* Povesti i romany A.F. Pisemskogo 1850-kh gg.: povestvovanie, kontekst, traditsiya. PhD thesis. Saint Petersburg, 2011.)
- [Касториадис 2003] — *Касториадис К.* Воображаемое установление общества / Пер. с фр. Г. Волковой и С. Оферстата. М.: Гнозис; Логос, 2003.
- (*Castoriadis C.* L'Institution imaginaire de la société. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Круглова 2008] — *Круглова Е.Н.* Своеобразие характерологии А.Ф. Писемского в романе «Тысяча душ» // Вестник КГУ им. Некрасова. 2008. № 3. С. 174—178.
- (*Kruglova E.N.* Svoeobrazie kharakterologii A.F. Pisemskogo v romane "Tysyacha dush" // Vestnik KGU im. Nekrasova. 2008. No. 3. P. 174—178.)
- [Лотман 1993] — *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 3. Таллинн: Александра, 1993. С. 91—106.
- (*Lotman Yu.M.* Sjuzhetnoe prostranstvo russkogo romana XIX stoletiya // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i. In 3 vols. Vol. 3. Tallinn, 1993. P. 91—106.)
- [Лотман 2002a] — *Лотман Ю.М.* «Договор» и «вручение себя» как архетипические модели культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 22—32.
- (*Lotman Yu.M.* "Dogovor" i "vruchenie sebja" kak archetipicheskie modeli kul'tury // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2002. P. 22—32.)
- [Лотман 2002b] — *Лотман Ю.М.* Механизм Смуты (К типологии русской истории культуры) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 33—46.
- (*Lotman Yu.M.* Mekhanizm Smuty (K tipologii russkoy istorii kul'tury) // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2002. P. 33—46.)
- [Лотман, Успенский 2002] — *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Роль дуальных моделей в динамике русской культуры (до конца XVIII века) // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство — СПб, 2002. С. 88—115.
- (*Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A.* Rol' dual'nykh modeley v dinamike russkoy kul'tury (do kontsa XVIII veka) // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2002. P. 88—115.)
- [Набоков 1999] — *Набоков В.В.* Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Пер. с англ. под ред. А.Н. Николюкина. М.: НПК «Интелвак», 1999.
- (*Nabokov V.V.* Kommentarii k "Evgeniiu Oneginu" Aleksandra Pushkina / Ed. by A.N. Nikol'yukin. Moscow, 1999.)

- [Тимашова 2014] — *Тимашова О.В.* Роман А.Ф. Писемского «Тысяча душ» в отзывах современных критиков // *Известия Саратовского университета. Новая серия. Сер. Филология. Журналистика.* 2014. Т. 14, вып. 3. С. 173—178.
- (*Timashova O.V.* Roman A.F. Pisemskogo "Tysyacha dush" v otzyvakh sovremennykh kritikov // *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Ser. Filologiya. Zhurnalistika.* 2014. Vol. 14. No. 3. P. 173—178.)
- [Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* «Аргивяне», неизданная трагедия Кюхельбекера // *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. С. 93—117.*
- (*Tynianov Yu.N.* "Argiviane", neizdannaya tragediya Kyukhel'bekkera // *Tyniznov Yu.N. Poetika. Istoriya literatury. Kino / Ed. by Ye.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977. P. 93—117.*)
- [Brooks 1976] — *Brooks P.* The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and the Mode of Excess. New Haven: Yale University Press, 1976.
- [Moretti 1998] — *Moretti F.* Atlas of the European Novel 1800—1900. New York: Verso, 1998.
- [Moretti 2000] — *Moretti F.* The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture / Transl. by Albert Sbragia. London; New York: Verso, 2000.
- [Ospovat 2016] — *Ospovat K.* Terror and Pity: Aleksandr Sumarokov and the Theater of Power in Elizabethan Russia. Boston: Academic Studies Press, 2016.
- [Schwarz 1992] — *Schwarz R.* Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture. London; New York: Verso Books, 1992.