

Васильева Ирина Эдуардовна

Санкт-Петербургский государственный университет,
Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9
i.vasileva@spbu.ru

Социальное воображаемое литературного приема: к вопросу о динамике переходности в русской литературе конца XIX в. (Достоевский, Гаршин, Чехов)*

Для цитирования: Васильева И. Э. Социальное воображаемое литературного приема: к вопросу о динамике переходности в русской литературе конца XIX в. (Достоевский, Гаршин, Чехов). *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2022, 19 (3): 446–469. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.303>

Статья посвящена проблематике описания переходных эпох. Автором рассматриваются подходы к описанию феномена переходности и критерии выделения переходных периодов. От концентрации внимания на роли социокультурных факторов или на внешних чертах, отражающих изменение характера литературы, предлагается перейти к анализу внутреннего содержания переходного процесса. Это значит, что центральной задачей становится изучение воплощенных в конкретной литературной практике сдвигов в процессуальном опыте осмысления как реальности эстетической, так и реальности социальной. Поставленные вопросы решаются на материале произведений Ф. М. Достоевского, В. М. Гаршина и А. П. Чехова, которые по целому ряду параметров наиболее репрезентативны для изучения переходной эпохи конца XIX в. Хронологически творчество этих писателей маркирует смежные периоды, что дает возможность увидеть происходящие изменения именно как процесс, а не ряд типологических признаков. В фокусе сопоставительного анализа находится мотив отклика как широко понимаемый литературный прием, различия в применении которого позволяют обнаружить трансформации разных зон литературного поля — от авторской установки и читательской рецепции до техники создания повествовательной ткани. Демонстрируется, что для всех трех авторов направления поиска «новых путей» и найденные стратегические решения связаны со сферой читательской активности, однако мыслят они ее существенно по-разному. Для Достоевского и Гаршина важнейшей задачей, которую призвана решить литература, оказывается восстановление социального консенсуса. По-разному моделируемый как в художественном тексте, так и самим текстом отклик играет в решении этой задачи принципиальную роль. У Чехова консенсус перестает быть искомой целью. В его системе отклик означает постоянное критическое остранение любой найденной смысловой позиции, что в итоге открывает возможность представления о принципиально ином типе социального взаимодействия. В результате можно сказать, что именно в чеховской художественной системе такие качества переходности, как историческая оценка и прогнозирование, выражены в полной мере.

Ключевые слова: переходная эпоха, Ф. М. Достоевский, В. М. Гаршин, А. П. Чехов, социальное воображаемое.

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00527 «Литература “переходных эпох” как инструмент модернизации социальных связей», <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>, ИРЛИ РАН.

Проблематика описания феномена переходности

В отечественной историографии литературного процесса отчетливо прослеживается традиция определять некоторые периоды как «переходные». Этим понятием пользуются не только все академические истории русской литературы, созданные в XX в., но и новейшие проекты подобных масштабных изданий [Багно 2017; Виролайнен 2017]. Его распространенность и востребованность обнаруживается, например, и в том, что им устойчиво оперируют и специальные исследования, посвященные конкретным отрезкам литературной истории или истории культуры в целом [Николаев 1996; Филонов 2016; Лотман 1992; Бурькина 2009; и др.]. Однако общеупотребимость понятия «переходная эпоха» находится в явном контрасте с отчетливостью его смыслового наполнения. Вопросы о границах переходных эпох, о критериях выделения таких периодов и, соответственно, о статусе тех или иных отрезков литературной истории как эпох переходных, о типологических признаках, характеризующих специфику литературы этих периодов, составляют предмет постоянных дискуссий. Здесь можно выделить две группы взаимосвязанных, но все же по-разному фокусируемых проблем. К первой будут относиться вопросы, связанные с выявлением черт переходности, **имманентных для литературного поля**, в те эпохи, где общекультурный сдвиг достаточно очевиден. Ко второй — поиск критериев, по которым тот или иной период может быть рассмотрен именно как период переходный.

Проблематика классических переходных периодов: филологический аспект

В общей картине литературного развития устойчивое выделение эпох, которые фактически получили общепризнанный статус переходных, связано с периодами Нового и Новейшего времени. На сегодняшний день классическими переходными эпохами принято считать Петровскую эпоху, эпохи рубежа XVIII–XIX и XIX–XX вв., 1990-е гг. Основание их переходного статуса зиждется на существенных изменениях, которые во всей своей полноте переживает в эти периоды культура, и литература как ее часть не может оказаться не затронутой происходящими масштабными трансформациями. Ключевая роль здесь принадлежит глобальным в исторической перспективе событиям социальной и политической жизни, которые не только приводят к переустройству всего социокультурного поля, но и обладают длительным «эхом», напоминая, уже за пределами собственных границ, о произошедших потрясениях и снова возвращая нас к их осмыслению. К таким событиям относятся реформы и имперская политика Петра I, программа реформ Александра I, Отечественная война 1812 г. и восстание декабристов 1825 г., убийство Александра II и последовавшая за ним политика жестких контрреформ и т. д. Влияние этих ключевых событий на тематику, проблематику, мироощущение всех агентов литературного поля велико и вместе с тем довольно очевидно. А вот проявляется ли в литературе переходность не только в плане отражения внешней событийности, но и как имманентный для литературного поля процесс — вопрос куда менее ясный. Если переходность рассматривать не только как следствие социальных процессов, но прежде всего и преимущественно филологически, это оз-

начает, что в фокусе изучения должно оказаться «все внутреннее» (по определению А. В. Михайлова) культуры словесной, большей частью — литературы, где в формах художественного слова и способах его воплощения проявляется динамика и переустройство эстетических представлений и — шире — изменение принципов мироосмысления как такового. Это «внутреннее», как подчеркивал Михайлов, «в наименьшей степени материально воплощается», это то, что «скрывается в глубине воплощенного», но «в некотором отношении и есть самое воплощенное... коль скоро уж всякое создание даже и самого духовного искусства как-то реализовано и введено в окружающую нас действительность, достигаемую для нас и осязаемую» [Михайлов 2000: 291]. Для филологического исследования изучение этого «самого внутреннего и самого воплощенного» и составляет главную цель, поскольку, с одной стороны, именно оно представляет собой «всегда и везде безусловный итог взаимодействия всех, каковы бы они ни были, какой бы природой ни отличались и из какого бы истока ни происходили, факторов» [Михайлов 2000: 291]. С другой — это «поле возможностей, в пределах которого определяется или, лучше сказать, предопределяется, *как что* будет задумываться создаваемое произведение (курсив в источнике. — И. В.)» [Михайлов 2000: 291]. Под *что* здесь понимается само исторически изменчивое понятие «литература» и ее постоянно меняющиеся «формы» воплощения. Динамика изменений «литературы» и ее «форм», по мысли Михайлова, не подчинена целиком творческой инициативе, но определена «всеми факторами, взаимодействующими в истории», пределом «возможного для своего исторического места и времени» [Михайлов 2000: 291] и в то же время является процессом осмысления этих факторов и этих пределов. Иными словами, литература может быть понята как своего рода динамический опыт, объединяющий в себе предыдущие осмысления как некий результат и осмысление как текущий процесс, а из этого опыта уже и возникает конкретное произведение.

В проекции данного подхода к вопросам динамики литературного процесса в переходных эпохах наиболее интересны, повторим, не примеры отражения в литературе многочисленных фактов внешних изменений общего социокультурного поля и даже не результаты изменений «форм» в собственно поле литературном (смена одного стиля другим), но тот воплощенный в конкретной литературной практике и обусловивший именно такой ее характер **процессуальный опыт осмысления**, в логике построения которого прослеживаются качественные сдвиги. Существенную научную проблему представляет описание и анализ этого процессуального опыта, его детализация.

Критерии переходности

Сегодня мы имеем довольно много описаний различных явлений переходности на материале конкретных периодов (см., напр.: [Панченко 1974; Хренов 2013]). Однако обилие конкретного материала скорее делает общую картину менее внятной. На основании имеющихся описаний трудно выделить типологические черты переходности даже для классических переходных периодов. Все, казалось бы, наиболее релевантные признаки: изменение писательского типа, расхождение между теорией и практикой, экспериментаторство, сочетание старого и нового, разрыв с традицией и т. д. — выделяются в рамках бинарных оппозиций и в той или иной

степени, при пристальном рассмотрении, могут быть обнаружены в литературе практически любого временного отрезка. Это в свое время позволило Ю.М. Лотману с Б.А. Успенским усомниться в целесообразности использования понятия переходности как такового: существование бинарных оппозиций, по меткому замечанию ученых, характерно не только для «переходных эпох», оно есть основополагающее свойство литературного процесса в целом, более того — «составляет один из основных рабочих механизмов культуры»¹ [Лотман, Успенский 1993: 341]. Признавая реальные основания для подобного скепсиса, все же подчеркнем, что в общей картине литературной истории наличие различных по своему характеру периодов — периодов относительной стабильности и напряженных трансформаций, которые В.Н. Топоров предложил именовать «циклами» и «узлами» [Топоров 1985: 5–6], — прослеживается отчетливо. А это значит, что проблематичным является не само существование переходных эпох, но наличествующий результат их теоретического осмысления. Кроме того, по сравнению с формально-логическими определениями, известная степень размытости присуща всем теоретико-литературным понятиям и является их специфическим свойством. Эта несводимость к четкому, ограниченному набору критериев, подвижность смыслового ядра понятия обуславливается, по мнению Михайлова, самой природой определяемого объекта — литературой, ее исторически подвижным, динамическим составом [Михайлов 1997б: 47]. Критическое отношение к таким понятиям, как «романтизм», «реализм» и прочие «-измы», особенно энергично проявившееся на рубеже 2000-х гг. (подробнее об этом см.: [Васильева 2018]), не лишает их своеобразной феноменологической точности: они описывают явления разнообразные, внутренне противоречивые и часто даже неоднородные, но уникальные по своей природе, воспринимаемые с позиции временной дистанции как связанные определенной целостностью эпохи литературного развития. Так и в определении «переходная эпоха», даже при условии значительной широты его употребления, реализуется его существенный для филологической науки потенциал: осмысление конкретного периода с позиций целого, общей картины литературной истории и в то же время взгляд на «всякое художественное создание среди самой жизни» [Михайлов 1997а: 13]. Тем самым понятие «переходная эпоха» способствует выявлению специфики конкретного периода в сопоставлении с другими, смежными, характеризуя феномен, который существует не сам-для-себя и не сам-в-себе, но только в сопоставлении с другими.

Показательно, что для самоосмысления переходного периода очень характерно осознание разрыва с предшествующей традицией, нарастающего сдвига, слома всего мироощущения. Это важная позиция, исходя из которой эпоха вырабатывает способы своего самовоплощения. А с точки зрения целого переходные эпохи «отсылают не столько к самим себе, сколько к тому, что вне их — к предыдущему и последующему, и следовательно, их роль заключается в исторической оценке и прогнозировании одновременно, в указании конца и начала и намечке путей, соединяющих их» [Топоров 1985: 6]. Исходя из этой двойной перспективы, можно выделить критерии переходности, которые позволяют отграничить переходную эпоху от перманентных переходных процессов, характерных для литературной

¹ Цитируемая здесь концепция была сформулирована в 1971 г. Позднее, столкнувшись с переходной эпохой на личном опыте, Лотман изменит свою точку зрения и напишет отдельную работу, посвященную феномену масштабного культурного сдвига — «Культура и взрыв» [Лотман 1992].

истории в принципе. Это установка на разрыв с традицией, историческая оценка, прогнозирование и специфические механизмы связывания «старого» и «нового», которые предлагает конкретный переходный период.

Социальное воображаемое литературного приема

1880-е гг. и, шире, конец XIX в. — одна из общепризнанных переходных эпох. Хорошо известны многочисленные примеры высказываний писателей этого времени, где зафиксировано осознанное (или ощущаемое как данность) чувство разрыва с предшествующей традицией. Так, 1 мая 1885 г. В. М. Гаршин пишет своему другу В. М. Латкину:

Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или вернее в зрелости и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в каком случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти-сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать себе что-нибудь новое, чем идти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятия утвердиться на долгие годы [Гаршин 1937: 357].

Ощущение разрыва с традицией часто сопровождается оценкой текущего времени как кризиса, упадка. Напомним известный отрывок из письма А. П. Чехова В. А. Тихонову от 7 марта 1889 г.: «...мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко..., а “восьмидесятые годы” или “конец XIX столетия”» [Чехов 1974–1983, т. 3: 173–174].

Не менее устойчива характеристика этого периода как переходного и в интерпретации академической науки [Цейтлин, Евнин 1964: 547; Муратова 1983: 6]. В качестве конкретных черт переходности обычно называют смену писательских поколений, переход от прозы к поэзии, конец эпохи романа и эпохи реализма в целом, изменение масштаба героя (переход от социального типа к частному человеку), уход от социальной проблематики и т. д. Все эти черты крупными мазками рисуют изменения в литературном поле, фиксируют результат. Мы же попробуем выявить и детализировать процессуальную динамику литературного приема как такового, которая отражена в литературе данного периода. Для этого прежде всего стоит отвлечься от устойчивого социоисторического объяснения происходящих в литературе изменений, что не означает полного отрицания роли факторов такого рода. Пессимизм, уныние, безверие, вызванные неудачами народнического движения, убийством Александра II, нарастающей реакцией, — все это, безусловно, оказало влияние на тематику литературы, на выдвижение нового типа героя и развитие нового мироощущения. Но такое объяснение явно недостаточно или, как минимум, описывает далеко не все. Если исходить из предложенных выше критериев переходности, то тогда на первый план должны выйти вопросы о специфичном для литературы осмыслении предшествующего опыта, о воплощенных в ее художественных поисках потенциальных векторах дальнейшего движения. Речь идет именно о специфичном, имманентном для литературы осмыслении, которое направлено при этом на «непосредственное богатство и полноту жизни» [Михайлов 1997а: 18]. А это значит, что оно обращено не только на самое себя — на сферу эстетического, но и на высоком, уже не миметически-буквальном уровне — на сферу социального

в том числе. Выражается такое осмысление прежде всего в отношении к самому поэтическому (в широком смысле — художественному) слову, его возможностям и его статусу в культуре. В плане такой постановки вопроса пристального внимания заслуживают явления внешне схожие, поскольку именно детализация их различий и позволит выявить внутреннюю динамику переходных периодов.

В последней трети XIX в. есть три писателя, творчество которых по целому ряду критериев репрезентативно для изучения процессов переходности. Это Ф. М. Достоевский, В. М. Гаршин и А. П. Чехов. Все они воспринимаются современниками как писатели, выражающие свое время, всем им свойственно осознанное стремление к поиску «новых путей», все они и в сознании позднейших исследователей воплощают переходный характер литературы и культуры этого времени. Кроме того, хронологически их творчество маркирует смежные периоды, что дает возможность увидеть происходящие изменения именно как последовательность, процесс, а не ряд типологических признаков. Для сопоставительного анализа в плане обозначенной выше проблематики мы рассмотрим один, в самом широком смысле, литературный прием. Под приемом здесь мы понимаем тонко настраиваемую оптику литературного текста, которая позволяет проявиться различным граням — от авторской установки и читательской рецепции до техники создания повествовательной ткани. В качестве конкретной репрезентации приема нами выбран мотив отклика (тоже — в самом широком смысле.) Выбор этого мотива обусловлен тем, что он затрагивает разные сферы литературной практики: этот мотив представлен в художественной ткани произведений всех трех авторов, он характеризует и авторскую стратегию, и конфигурацию рецептивного поля, репрезентируя как реакцию эстетическую, так и реакцию социальную.

Отклик как единение: «Дневник писателя» Достоевского

Отклик как сочувствие и сострадание, выводящий человека за пределы социальной и вообще всякой иерархии, — один из самых устойчивых мотивов, проходящих через все творчество Достоевского. Начиная с «Бедных людей», он постоянно присутствует и как доминанта мироощущения героя, и как одна из центральных установок в зоне читательской рецепции. «Достоевский сразу переносит центр тяжести в область *сердца*, единственную сферу, где господствует *равенство*, а не *уравнение*, где нет и не может быть никаких *количественных* соотношений: каждое мгновение там исключительно, индивидуально (курсив в источнике. — И. В.) [Долгинин 1989: 75]. Очевидно, что и в «Дневнике писателя», несмотря на подчеркнутое отмежевание от литературы вымысла, «область сердца» остается центральным предметом изображения и наиболее значимым аргументом в плане отношения человека к себе, другим и к окружающей действительности. Исключительная сосредоточенность Достоевского на эмпатии хорошо ощущалась современниками. Так, Е. А. Штакеншнейдер, сближение писателя с которой происходит как раз со второй половины 1870-х гг., настойчиво подчеркивает отличие дара эмпатии от таланта романиста:

Его называют психологом. Да, он был психолог. Но чтобы быть таким психологом, не надо быть великим писателем, а надо уметь подходить к душе ближнего, надо самому иметь душу добрую, простую, глубокую и не умеющую презирать.

Надо иметь не гордую душу, а мягкую, склоняющуюся, которая может нагнуться, умалиться и пройти в душу ближнего; а там уже видно, чем больна эта душа и чего ей нужно, можно понять ее. Вот его психология и психиатрия, и это к писательству не относится, хотя он умеет об этом писать. Лучше сказать, к таланту романиста не относится [Штакеншнейдер 1990: 372].

В «Дневнике» типичная для романного мира конструкция (эмпатия на уровне героев и на уровне читателя) усиливается еще двумя планами — **как бы** непосредственной художественной формой эмпирическим материалом «самой действительности» и **как бы** непосредственной художественной формой реакцией на нее самого писателя. В отличие от романа, где диалог с читателем опосредован всей конструкцией художественного целого, в «Дневнике» Достоевский последовательно поддерживает иллюзию живого адресного высказывания, вызванного спонтанной реакцией на текущие события. Показательно, что в фокусе разных историй, реальных и вымышленных, которые есть практически в каждом разделе, оказываются не столько сами по себе факты, события и даже не идеологические рассуждения, но преимущественно моментальные эмоциональные состояния, нередко безотчетные порывы — все то, что обычно проходит незамеченным, но что как раз, в концепции «Дневника», и должно быть осмыслено. При всей пестроте описываемого материала перед читателем разворачивается одна и та же сюжетная схема: отклик героя на какой-либо факт или событие, отклик повествующего автора — на тот же факт/событие и на отклик героя. Нарративная конфигурация «Дневника» и риторика повествования направлены на то, чтобы и читатель эмоционально отозвался на прочитанное. В результате возникает своеобразная цепочка откликов, которая **как бы** вызвана самой действительностью и в нее же в конечном итоге призвана возвратиться.

Вместе с тем иллюзия непосредственности повествующего слова «Дневника» — именно иллюзия, хотя в тексте содержатся многочисленные утверждения обратного. «Дневник» претендует на неотбранность, достоверность материала историй и прямо обращенное к читателю искреннее слово повествователя. Но, как было уже не раз отмечено исследователями, форма «Дневника» остается прежде всего сознательно конструируемой формой, а слово «Дневника» — особым, **оформленным** словом (подробнее о художественной природе «Дневника» см.: [Евдокимова 1988]). В основе его лежит динамическое, как в калейдоскопе, сочетание разных начал — фикционального и нефикционального, публицистического, сказового, проповеднического дискурсов и т. д. Обеспечивает композиционное единство этих разнородных элементов многократно варьируемый повтор [Евдокимова 1988: 186]. Но именно повтор лежит и в основе конструкции художественной прозы Достоевского [Долинин 1989: 91]. Таким образом, «Дневник», манифестируя свою иностранность полю фикциональной литературы, вместе с тем обусловлен единой с ним художественной логикой.

Помимо внешней композиционно-формальной стороны, выраженной в использовании широкого арсенала художественных приемов, связь «Дневника» с литературой прослеживается и на уровне конвенций. Вся конструкция достоверного («истинного» и «искреннего» — в противовес вымышленному) повествования опирается на основные конвенции (между автором и читателем, словом и действительностью, читателем и словом и т. д.), которые были выработаны в художествен-

ной литературе прежде всего предшествующего периода. Как и в обычном (например, романном) литературном тексте, механизм эмпатии играет важнейшую роль в формировании статуса доверия к повествованию в целом: риторическая стратегия повествователя, развернутая репрезентация его эмоций, отбор повествуемых фактов и тем рассчитаны на выраженную ответную читательскую реакцию. Разумеется, способность вызывать эмпатию не является исключительным свойством художественной литературы, но именно благодаря ей в русской культуре XIX в. эмпатия как опыт — и наблюдаемый читателем в тексте, и пережитый непосредственно самим читателем в результате взаимодействия с текстом — получает широкое развитие.

Другая конвенция, на которую также, как показал Б. Андерсон, определяющее влияние оказал жанр романа, сформировала особое восприятие **одновременности** фикционального и нефикционального миров, что предполагает размывание границ между ними, вплоть до их слияния. Тем самым практика чтения вырабатывает опыт консолидации, на основе которого могут выстраиваться уже различные «воображаемые сообщества» [Андерсон 2016: 73–75]. Так, выбранная Достоевским форма ежемесячного дневника, отражающего хронику текущих событий, создает иллюзию синхронного для читателей, автора и героев повествуемых историй движения в календарном времени, усиливая чувство единства, так как связывает повествуемый мир и процесс чтения единым ритмом (о роли ритма в формировании «воображаемого сообщества» см.: [Андерсон 2016: 77, 84–85]).

Наконец, еще одна специфическая конвенция, выработанная русским романом XIX в., построена на миметической природе диететического мира: отражая действительность, он выступает для нее и главным источником поведенческих сценариев. Хорошо известно, что популярность созданных Тургеневым образов привела к широкому подражанию им в реальном мире, о чем свидетельствуют многочисленные мемуаристы того времени (см., напр.: [Леткова-Султанова 1990: 453]). Откликнувшись на некие тенденции действительной жизни, поэтически оформив их, литература затем как бы возвращает действительность самой себе, но уже в новом, более глубоком, осмысленном качестве. Достоевский, полемизируя на страницах «Дневника» с Н. Н. Страховым по женскому вопросу (суть полемики см.: [Достоевский 1972–1988, т. 23: 389]), аргументирует истинность своей позиции, ссылаясь именно на это свойство литературы:

... не стану указывать на обозначившиеся идеалы наших поэтов, начиная с Татьяны, — на женщин Тургенева, Льва Толстого, хотя уж это одно большое доказательство: если уж воплотились идеалы такой красоты в искусстве, то откуда-нибудь они взялись же, не сочинены же из ничего. Стало быть, такие женщины есть и в действительности [Достоевский 1972–1988, т. 23: 89].

Как представляется, обращение к разным граням литературного опыта читателя необходимо Достоевскому для вполне осознанного конструирования определенного социального воображаемого. Как показал Й. Херльт, русский роман второй половины XIX в. оказывается модератором и носителем социальной эпистемологии, формируя посредством различных нарративных конфигураций знание об обществе своего времени и о «зонах контакта» между миром романа и самой действительностью [Херльт 2019: 42]. Тогда задачу «Дневника» можно представить

как попытку актуализации этого знания и внедрения его в практику повседневной жизни. Для этого необходимо создать слово иного качества, слово, статус доверия которому не может быть поставлен под сомнение. Такое слово должно повествовать о реальных, а не вымышленных фактах, быть неиерархичным («говорить... обо всем, что поразит меня или заставит задуматься» [Достоевский 1972–1988, т. 21: 7], неравнодушным, искренним, заинтересованным («совсем не желаю успокоиваться» [Достоевский 1972–1988, т. 22: 7] и, главное, предельно актуальным, направленным на осмысление «текущего» [Достоевский 1972–1988, т. 27: 8]. На основании такого слова, опираясь на уже сформированный у читателя посредством литературы опыт конструирования воображаемого, можно выстроить новое, этически продуктивное (в идеале — безупречное) представление о логике социального взаимодействия. «Дневник» сконцентрирован на демонстрации достижимости первого шага на пути к «мировой гармонии»: чтобы сделать его — «необходимо не *признание в принципе, а ощущение всем сердцем* абсолютной ценности человеческого я» (курсив в источнике. — И. В.) [Долинин 1989: 272].

Достигается эта цель посредством сложных нарративных конфигураций. В их построении задействованы различные стилевые и жанровые регистры, разнообразные повторы, сочетание «чужих» и «своих» (автобиографических) историй, сюжетов достоверных и вымышленных, сопоставление различных точек зрения и пр. Все это формирует сложную систему внутренних структурных и тематических откликов на ту или иную макротему (женский вопрос, восточный вопрос и т. д.). В результате отклик предстает и как уже наличествующий в самой действительности, изображенный в «Дневнике» опыт, и как инструмент воздействия литературного поля на поле социальное, и как практика — писательская и социальная — самого автора, и как ожидаемая — эстетическая и социальная — реакция читателя. Иными словами, опыт в «Дневнике» существует не только как объект, цель или способ осмысления чего-либо, но и как воплощенное в слове спонтанное реагирование, не затронутое любыми предзаданными сценариями осмысления и интерпретации. С этой целью повествование в «Дневнике» фокусируется на деталях, которые не попадают в зону внимания обычного свидетеля-наблюдателя и именно благодаря авторскому слову становятся зафиксированным и воплощенным переживанием. Нередко маркером такого первичного опыта выступает слово, в буквальном смысле оригинальное и потому запоминающееся, — например, «вышвырки». Впоследствии этот словесно зафиксированный опыт, став уже предметом авторской и читательской эмпатии, влияет (в перспективе авторского замысла) на всю конфигурацию социального опыта читателя и его этических представлений. Так, во второй главе майского номера «Дневника» за 1876 г. Достоевский описывает посещение воспитательного дома [Достоевский 1972–1988, т. 23: 20–27]. В фокусе этого описания расположен моментальный эпизод — случайно замеченный им спонтанный поцелуй ребенка бабой-кормилицей.

Вон я вижу эта баба, эта грубая кормилица, это «нанятое молоко» вдруг поцеловала ребенка, — этого-то ребенка, «вышвырка-то»! Я и не думал, что здесь кормилицы целуют этих ребят; да ведь за этим только, чтоб это увидеть, стоило бы сюда съездить! А она поцеловала и не заметила, и не видела, что я смотрел. За деньги, что ли они их любят? их нанимают, чтоб ребят кормить, и не требуют, чтоб целовали [Достоевский 1972–1988, т. 23: 26].

Важнейшее значение имеет, с точки зрения писателя, прагматический характер данного поступка: баба поцеловала ребенка, хотя этому нет никакого логического объяснения. За ласку ей больше не заплатят, она делала это не на показ и т. д. Это эмоция в чистом виде, не искаженная никакими внешними целевыми установками.

В конце июньского номера «Дневника» за 1876 г. рассказана внешне совсем другая история. Ее героиня — Софья Лурье, еврейская девушка, хорошо образованная, из состоятельной семьи — пришла к писателю сказать, что решила отправиться на фронт сестрой милосердия [Достоевский 1972–1988, т. 23: 51–53]. Это уже не спонтанный порыв, а продуманное и осознанное решение. Однако и в нем, как и в спонтанном поцелуе бабы-кормилицы, нет никакого тщеславного помысла:

Тут потребность жертвы, дела, будто бы от нее именно ожидаемого, и убеждение, что нужно и должно начать самой, первой, и безо всяких отговорок, всё то хорошее, чего ждешь и чего требуешь от других людей... А главное, повторю это, тут одно дело и для дела и ни малейшего тщеславия, ни малейшего самомнения и самоупоения собственным подвигом [Достоевский 1972–1988, т. 23: 53].

Два этих эпизода в представлении писателя есть проявления единого по природе своей эмоционального сострадательного порыва, который, характеризуя поведение человека в данной конкретной ситуации, может в перспективе стать и основой социального поведения как такового. Ткань человеческих отношений, выстроенная на бескорыстном отклике, формирует в «Дневнике» последовательную альтернативу любым рациональным проектам переустройства социальных отношений. Изображению идей и их полемическому соотношению, свойственных романному миру писателя [Энгельгардт 1995], в «Дневнике» последовательно противопоставлена интуитивная реакция — то, что существует **до** идеи, **до** осознанного реагирования на какое-либо проявление действительности. Наделение качеством ума чувства, ощущения в противовес разуму характерно и для писем Достоевского этого времени. Так, в письме к А. П. Философовой от 11 июля 1879 г., начинающемся извинениями за долгое молчание, он уповает на понимание с ее стороны, поскольку исключительным достоинством своей корреспондентки считает «умное сердце» — «...добрая беззаветно и беспредельно, с Вашим прекрасным умным сердцем!» [Достоевский 1972–1988, т. 30, кн. 1: 77].

Примечательно, что обоснованием и весомой аргументацией реалистичности предлагаемой основы социального взаимодействия выступает в художественной концепции Достоевского именно литература. Вспоминая на страницах январского номера «Дневника» за 1877 г. о своем знакомстве с Белинским и о его реакции на «Бедных людей», Достоевский, словами критика, утверждает, что **оформленность в слове литературном** жизненного опыта открывает, в конечном итоге, возможность его осмысления — «вы, художник, одною чертой, разом в образе выставляете самую суть, чтоб ощущать можно было рукой, чтоб самому нерассуждающему читателю стало вдруг всё понятно» [Достоевский 1972–1988, т. 25: 30]. Вопрос о точности цитаты не имеет значения. Очевидно, что в художественной логике «Дневника» и авторитет критика, и прямая речь являются составными элементами нарративной стратегии, призванной повысить достоверность сказанного.

Таким образом, возникшие, казалось бы, как независимые и самостоятельные фрагменты «Дневника», данные эпизоды приобретают роль весомых аргументов в сфере рецептивного поля, когда и авторитет критика (безусловно, великого, с позиции современников), и спонтанный порыв бабы-кормилицы, и стремление к жертвенному служению молодой девушки, и реакция на все это самого писателя становятся звеньями одной цепи откликов. Связывая воедино в ткани повествования разрозненные события, «Дневник» изображает своих персонажей как особое неиерархическое сообщество, в котором каждый «знает — и не только разумом постигает — абсолютную ценность каждой личности, какова бы ни была ее так называемая “общественная стоимость”», как писал Долинин о самом Достоевском (курсив в источнике. — И. В.) [Долинин 1989: 271]. Нарративная иллюзия формирует представление о таком сообществе как уже *de facto* существующем, и тогда конечное назначение «Дневника» — способствовать осознанности этого факта уже сообществом читательским, что, в свою очередь, должно привести его участников к изменению осмысления собственной социальной идентичности, а значит, стать ключевым импульсом при построении нового типа социального воображаемого.

Сфокусированную на отклике стратегию «Дневника» можно признать удачной. Об этом говорит и яркая реакция читателей разных поколений (независимо от того, согласны ли они были с предлагаемой автором оценкой конкретного вопроса и выбранной им идеологической позицией). Н. Н. Страхов в предисловии к первому посмертному изданию сочинений Достоевского писал: «Для него главное было подействовать на читателей, заявить свою мысль, произвести впечатление в известную сторону. Важно было не само произведение, а минута и впечатление, хотя бы и не полное. В этом смысле он был вполне журналист и отступник теории чистого искусства...» [Страхов 1883: 216]. Таким образом, в концепции «Дневника» отклик — не только то, **что** изображается, не только сочувствие и сострадание, но и то, что вырабатывается посредством слова литературы. «Дневник» и тематически, и композиционно, и логически (через выбор аргументов), и риторически, и нарративно постоянно варьирует мотив отклика, превращая его из имени-темы частного случая, качества индивидуального или пусть даже типологического в универсальный инструмент по возможному преобразению всей ткани социального взаимодействия. Отклик как эмоциональное бескорыстное сочувствие не детерминирован существующими социально-экономическими отношениями и тем самым как бы свободен от них, лежит за их пределами. По сравнению с художественным творчеством самого Достоевского, в «Дневнике» эта социальная утопия представлена прежде всего как непосредственная поведенческая практика. В отличие от романного мира здесь она не является предметом только художественной рефлексии, а представлена как опыт — наблюдаемый, изображаемый и непосредственно практикуемый на личном примере, а значит — **достоверный** и воспроизводимый. Причем это не только опыт внутренний, опыт переживания, но и опыт поведения, взаимодействия. Так, из свидетеля и рефлексора истории автор-повествователь Достоевского на глазах читателя, в процессе чтения текста превращается в участника-создателя социального настоящего. Конечно, это еще не жизнетворчество последующей эпохи, и в существе своем совсем не оно, но все же это важный шаг на пути к нему.

Отклик как резонансное поле: проза Гаршина

Мотив отклика занимает центральное место и в художественной системе Гаршина. Как и в случае Достоевского, сострадание до страдания — одна из важнейших тем и его рассказов, и биографического сюжета. Для современников способность к отклику на чужое страдание, любую несправедливость достигает в личности Гаршина феноменального уровня. П. Ф. Якубович назовет Гаршина «Гамлетом наших дней» [Якубович 1910], Мережковский — «мучеником современной русской литературы» и подчеркнет: «Те, кто хоть раз в жизни видел Гаршина, едва ли забудут его» [Мережковский 1893: 77]. Подобные определения можно найти буквально в каждом воспоминании об этом писателе. Уже классическими примерами глубокого, действенного сострадания стали такие факты биографии Гаршина, как уход добровольцем на фронт или доведшая его до нервного срыва попытка добиться помилования террориста И. Млодецкого. Но характер неординарности придает примерам этой индивидуальной эмпатии именно **повседневное** обостренное чувство к чужой боли. Воплощением общего впечатления от личности Гаршина стало знаменитое чеховское определение — «человеческий талант», которым наделен герой посвященного памяти писателя рассказа «Припадок» [Чехов 1974–1983, т. 7: 216–217].

Таким особым талантом обладает и большинство гаршинских героев, что вслед за прижизненной критикой отмечают все исследователи (см.: [Ясинский 1910; Бялый 1969; Латынина 1986; и др.]). Герой «Красного цветка» в буквальном смысле гибнет от боли, вообразив, что ему открылось все мировое зло, заключенное в трех цветках мака. Художник Рябинин («Художники»), рисуя рабочего-глухаря, буквально оказывается на пороге смерти, воображая физическую боль своего героя. Для героя «Четырех дней» страдания душевные мучительнее физических: «Ах, тоска, тоска! Ты хуже ран!» [Гаршин 1910: 92]. Примеры можно продолжить. Автобиографический характер героя позволяет личности автора выступить как резонансное поле этой боли, тем самым усилив и ее, и построенную на ее основе аргументацию (подробнее см.: [Васильева 2003]).

Другая особенность художественной манеры Гаршина состоит в развернутом, натуралистичном изображении физической боли и смерти. Один из современных Гаршину критиков писал:

Девять из десяти миниатюр заполнены трупами, в десятой («Художники») если и нет настоящей смерти, то есть смертельная болезнь, не говоря уже о полумертвом «глухаре». Автор садится писать, запасаясь наперед трехаршинным участком земли для своего героя (курсив в источнике. — И. В.) [Шмаков 1884: 26].

Смерть и физическая боль в художественной системе гаршинской прозы также являются одним из весомых аргументов искренности переживаемого героем страдания.

Восприятие литературы сквозь личность автора и сопровождающая этот процесс мифологизация его личности — отличительная черта 1880-х гг., что сделало не только Гаршина, но и Надсона эталонными фигурами этой эпохи (о канонизации певцов «большого поколения» см.: [Веслинг 2005]). Разумеется, мифопоэтический ореол, выстраиваемый вокруг этих имен (прежде всего современниками, а не са-

мими авторами), остается еще именно ореолом и далек от развернутого полномасштабного мифа о творце грядущей модернистской эпохи, но в каком-то смысле он готовит атмосферу для его восприятия.

Как представляется, готовность к мифологизации, демонстрируемая читательской аудиторией, обусловлена откликом как нарративной конструкцией удвоения (герой — личность автора), которая легко может быть дополнена еще одним кругом отражения — спроецирована на личность самого читателя или другого современника. Это становится возможным, поскольку существо повествуемой истории составляют не столько ее подробности и детали, сколько воплощенный в универсальной фигуре принцип отношения к миру. Условно можно назвать его принципом создания резонансного поля. В рассказе «Надежда Николаевна» один из персонажей, описывая замысел своей идеальной картины, говорит:

Ты скажешь, что вопрос уже поставлен? Верно! Но этого мало. Нужно задавать его каждый день, каждый час, каждое мгновенье. Нужно, чтобы он не давал людям покоя. И если я думаю, что мне удастся хоть десятку людей задать этот вопрос картины, я должен написать эту картину [Гаршин 1910: 342].

Очевидно, что в этом знаковом эпизоде представлена определенная модель поведения. Влияние литературных моделей на социальное поле в течение всего XIX в. трудно преувеличить. Вариант, который предлагает проза Гаршина, имеет принципиальное отличие от столь популярных в 1860–70-х гг. моделей И. С. Тургенева или Н. Г. Чернышевского. Кумиры предшествующих десятилетий предлагали **сценарии поведения**, а перед читателем гаршинских рассказов многократно проигрывается **сценарий реагирования** как такового. На смену конкретным тактикам социального поведения приходит как инструмент гораздо более гибкий универсальная стратегия, которая предполагает неограниченное число индивидуальных реализаций. Сценарий реагирования подразумевает восприимчивость к ситуации и обязательный отклик на нее, но не предполагает, хотя и не исключает непреходящий катастрофический итог. Показательным примером различных сценариев индивидуального поведения при следовании общему сценарию реагирования может служить судьба В. А. Фаусека, близкого друга Гаршина, ученого-зоолога, директора Высших женских (Бестужевских) курсов (1905–1910), и судьбы членов его семьи. При исключительной отзывчивости и способности к состраданию у всех ее членов (см. воспоминания современников и учеников Фаусека: [Гревс 1911; Фирсов 1913]), влияние этих качеств на личные жизненные сценарии различно. Для Фаусека, его супруги Юлии Ивановны, их сына Николая они не становились источником решительного неприятия действительности, скорее наоборот — стимулом для благотворительной и общественной деятельности, а старший сын, Всеволод, названный в честь Гаршина, покончил с собой в возрасте 21 года, воспринимая, подобно гаршинским героям, зло мира и жизнь в нем как начала несовместимые. Таким образом, «задавать вопрос снова и снова» — значит прежде всего откликаться на какую-либо проблему и тем самым порождать у других потребность в отклике на нее. Иными словами, речь идет о создании некоего резонансного поля, которое в отношении любой проблематики (социальной, экономической, этической и т. п.) будет противостоять объективным силам нивелирования — привыканию и временному

забвению, создавая у каждого человека на уровне физического ощущения потребность в исправлении и гармонизации мира. Очевидно, что, как и в случае с проектом Достоевского, перед нами утопия. Но в плане исторической динамики развития переходного процесса примечательно не столько конкретное идеологическое наполнение и реализуемость этих проектов, а фокусирование их на отклике как теме, как цели нарративной и риторической конфигурации, как взаимодействию полярных нарративных инстанций (автор — читатель) — одним словом, на отклике как универсальном литературном приеме, создающем в том числе представление о «социальном воображаемом» и выстраивающем сценарий взаимодействия с ним.

Отклик как опыт: Чехов

В чеховском мире, начиная со второй половины 1880-х гг., мотив отклика имеет довольно разнообразную палитру воплощений. Прежде всего, это различные звуковые и визуальные ассоциации, короткие, в форме сравнения: «что-то живое жалобно гудело, точно дуло в пустую бутылку» («Студент» [Чехов 1974–1983, т. 8: 306]) — или развернутые в целые повествовательные фрагменты. Так, «унылая песня телеграфа» и мерцающие огни вызывают «видение» древнего лагеря («Огни» [Чехов 1974–1983, т. 7: 106–107]); едва различимые звуки песни превращаются в фантастическую картину «плача травы» («Степь» [Чехов 1974–1983, т. 7: 24]) и т. д.

Подобные примеры можно привести из многих текстов всего «серьезного», начиная с середины 1880-х гг., периода чеховского творчества. Построение фрагмента такого типа опирается на поэтическую (в самом широком смысле) традицию. Ее сигналами выступают подчеркнута риторическая организация текста (повторы, в том числе звуковые, концентрация эпитетов, ритмизованный синтаксис и т. д.) и специфическая тематика *Irrealis*, противопоставленная достоверному и отсылающая к воображаемому (см., например, анализ описания усадьбы в «Доме с мезонином» в: [Васильева 2010: 132–134]). Это может быть поэтически представленный мир мечты, как, например, в чеховском рассказе «Мечты» (см.: [Чехов 1974–1983, т. 5: 401–402]), но чаще предметом воображаемого становится условное, преобразованное коллективной или персональной памятью и поэтически окрашенное прошлое. Оно может приобретать форму легенды, предания, культурно-исторического мифа («Студент»), отсылать к коллективной («Новая дача») или персональной памяти («Архирей»).

Как правило, стратегия поэтизации, развиваясь в сознании героя, продолжается и/или воплощается в слове повествователя, делая два этих сознания, порой очень далеких по своему культурному масштабу, формально практически неразличимыми. Слияние сознания героя со словом повествователя обуславливает, как хорошо известно, невозможность определенной интерпретации чеховского мира [Щербенок 2005: 73–112]. Однако для конкретного фрагмента такое слияние маркирует не кризис, а как раз наоборот — консолидацию, хотя и временную, субъектов с различными мировоззренческими и культурными горизонтами (Лукерья и Василиса эмоционально откликаются на слова студента; «видение» древнего лагеря объединяет рассказчика, Ананьева и фон Штенберга). Иными словами, возникает — пусть и краткая — иллюзия всеобщности, единства переживаемого чувства, смысла и воплощающего их слова. Таким образом, нарративная техника и риторика

ческая организация взаимно усиливают друг друга в создании поэтического ореола фрагмента. Консолидирующая роль ритма, надо полагать, играет в конфигурации иллюзии общего воображаемого не последнюю роль.

Зона идеализированного прошлого придает консенсусной тенденции дополнительный импульс, выступая знаком элегической (в широком смысле) традиции. Согласно этой традиции, временная дистанция создает в настоящем возможность для преобразования прошлого, осмысление его как опыта в целом позитивного, когда даже утраты и сопутствующие им грусть и разочарование становятся источником эстетического наслаждения и получают ценностный статус (об элегической эмоции в прозаическом тексте подробнее см.: [Маркович 2008: 273–275]). Различные виды откликов — воспоминание, ассоциация, воображаемое, ощущаемое, нарративная техника слияния голосов, риторика, ритм, память жанра (в широком смысле — традиции) — переплетаются в единую повествовательную ткань. Тем самым создается специфическая медиальная зона, не равная в отдельности ни вымыслу, ни действительности, ни какому-либо из начал, но наличие знаков каждого из них создает ощущение их соприсутствия. Медиальная зона, будучи зоной встречи откликов прежде всего, не имеет ничего общего с какой-либо детерминированной идеологической позицией. Это зона сиюминутного переживания, ощущения, истинность которого опирается на традицию поэтического (в широком смысле) слова. Для такого слова осмысление опыта истории, общей или персональной, как писал Михайлов, «не есть просто одно из возможных осмыслений, не есть только некоторое дополнение к осмыслениям научным и философским, но есть ничем не заменимое, ничем не восполнимое существенное осмысление» [Михайлов 1997а: 18]. В силу этой своей природы такое слово не может быть ни подвергнуто сомнению, ни опровергнуто. Оно представляет собой, наравне с «голым» фактом реальности, «первичный знак» — непосредственно данный в ощущении и форме поэтического слова и неотделимый от них опыт — опыт смысла как такового.

Другой тип откликов имеет противоположную слиянию интенциональность. Это противопоставленные поэтически окрашенным фрагментам «голые», лишённые какой-либо прямой оценки со стороны повествователя, факты. Они тоже составляют довольно большую группу разных по структуре и текстовому объёму элементов. Среди них есть кратко упомянутые в тексте небольшие детали, как, например, рессорная коляска, на которой ездит горящаяся тем, что «живет на собственный счет» Лида Волчанинова (эта деталь отмечена в работе [Сухих 2007: 183]), или ставшие уже классическими примерами указания повествователя на возраст героя в «Студенте» («ему было только 22 года» [Чехов 1974–1983, т. 8: 309]) и тщетность иллюзий героини в «Невесте» («как полагала, навсегда» [Чехов 1974–1983, т. 10: 220]). Другую разновидность образуют разного рода параллельные места, обнаруживающие относительность как надежд, так и разочарований героев (см., например, анализ таких мест в «Ионыче» и «Учителе словесности» в [Маркович 1997: 103–111]). Ту же функцию имеют «прозаические» параллели «поэтических» финалов, как в «Доме с мезонином» или в «Архиерее». В общей структуре чеховского повествования такие элементы вместе с поэтически окрашенными фрагментами обуславливают проблематизацию любой возможной точки зрения. В результате у читателя (идеального) не остается возможности ни солидаризироваться с какой-либо позицией, ни диалектически их соединить. Чехов, по словам В. М. Марковича,

«возвращает читателя к самому себе», предлагает ему «впервые стать самим собой и опираться на самого себя — для того, чтобы самому установить свои отношения с реальным миром и искусством» [Маркович 1997: 112].

Однако обретенная читателем свобода имеет и оборотную сторону. Во-первых, следствием ее оказывается принципиальное изменение фокуса временного кругозора читательской инстанции. В дочеховской традиции конвенция между читателем и литературным текстом предполагала такой принцип существования поэтического слова, согласно которому оно аккумулировало в себе все течение исторического времени (см.: [Михайлов 1997а: 15–18]), делая тем самым и читателя причастным ему. Включенность в это «большое» время давала читателю чувство единения с всеобщим, позволяла испытать ощущение сопричастности целому и благодаря этому гармонизировать как текстовую реальность, так и реальность собственного бытия. «Возвращение читателя к самому себе», в том числе, означает изменение этой конвенции. Смысловой, а следовательно и временной фокусы перемещаются в зону обычных человеческих возможностей, меняя масштаб причастности и контекст возможного осмысления, ограничивая его только доступным читателю временным кругозором исторического настоящего. Будучи оставленным один на один с собой и со своей судьбой, читатель больше не имеет возможности гармонизировать личное и окружающее пространство за счет внешнего ресурса — абсолютного смыслового завершения, предоставляемого ранее в его распоряжение художественной традицией. Любой результат, достигнутый в этом направлении, будет носить лишь временный характер, а значит, не может стать решением проблемы. Таким образом, итогом обретенной свободы оказывается характерное и для мира чеховских героев, и для читательской рецепции чувство одиночества и экзистенциальной тоски. Но и она, в силу предлагаемой чеховской системой логики, не может быть абсолютизирована, но осмысливается как качество данного конкретного исторического момента. Как известно, Чехов сознательно дистанцировался от однозначности любых идейных позиций и манифестарной риторики. Вспомним знаменитый отрывок из письма А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: «Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только...» [Чехов 1974–1983. Письма, т. 3: 11]. Однако для современников и последующих поколений именно он наделяется идеологичным в своей основе статусом «певца эпохи» (см.: [Степанов 2021]). Итак, в результате обретенной свободы в распоряжении читателя остается только ограниченный теми или иными временными рамками опыт. В силу своей ограниченности он всегда будет иметь фрагментарный характер, а значит, сдвиг, изменение временных рамок потенциально ведут к его пересмотру.

Вторым следствием «возвращения к себе» становится изменение конфигурации читательской инстанции. Дочеховская традиция, построенная на принципе всеобщности смыслового целого, определяла еще одну, важнейшую для XIX в. конвенцию между читателем и текстом. Она заключалась в специфической проницаемости границ между миром реальности и миром литературы, которая позволяла читателю идентифицировать себя с героем. Присвоение поведенческих и эмоциональных моделей и трансляция их в практику своего повседневного бытия — хорошо известная (и по жизненным примерам, и по литературным сюжетам) тактика чтения. Однако вообразить себя литературным героем означает не только присво-

ить готовый сценарий чувствования и поведения, но и увидеть в литературном герое отклик своего идеального я. В этом смысле практика чтения была практикой гармонизирующей и возвышающей конкретного читателя. Как и в других подобных случаях, установка на причастность единичного ко всеобщему открывала перед любым субъектом литературного поля, даже перед самым неудачливым и жалким героем, возможность переосмысления его судьбы в свете а priori присущего ему ценностного статуса. По действующей конвенции, он входил в единое ценностное пространство художественной реальности, потенциально объединяющей всех персонажей, независимо от их индивидуальных качеств, а значит, в каком-то смысле мог быть уравнен с ними. Знаменитые слова «Я брат твой!» из гоголевской «Шинели» можно считать эмблематическим выражением такой ценностно-возвышающей стратегии.

В плане идентификации чеховский текст предлагает очевидно иную стратегию читательского поведения. Строго говоря, воображать себя героинями или героями чеховских произведений (даже если допустить такое желание в читателе) невозможно. Можно узнать героя в себе, но вряд ли это узнавание принесет читателю радость. Поскольку идентификация с героем не открывает возможности для гармонизации личного пространства путем привнесения в него литературного опыта и соотношения с общепризнанными ценностными ориентирами. Напротив, «возвращенный к себе читатель», узнавая героя в себе, узнает его скорее **вопреки** собственному желанию, поскольку такое открытие оборачивается для читателя тем, что он как бы забирает себе дополнительно и проблемы героя, осложняет неснятыми противоречиями его бытия собственную реальность. Фактически такой читатель не может занимать позицию имплицитного читателя в классическом его понимании.

Согласно нарратологической теории, имплицитный читатель — это идеальный вариант читательской рецепции, обладающий презумпцией полноты смыслового завершения. Он включает в себя и горизонт сознания любого из героев, и горизонты различных читателей разных эпох, обеспечивая вариативность и приращение смысла текста по мере его исторического бытия. Концепция этой инстанции предполагает диалектическое соединение всех возможных позиций и тем самым представляет собой стратегию, потенциально возвышающую любое реальное прочтение, делая его причастным смысловой полноте. Структурно такой читатель оказывается репликой поэтического слова: как и оно, эта категория позволяет объединить единичное со всеобщим, тем самым осмыслив его и придав ему ценность. Воплощением подобной структуры могут служить знаменитые пушкинские строки из «Евгения Онегина»: «Кто бы ни был ты, о мой читатель...» (гл. VIII, стр. XLIX). В них выражены не только присущая автору щедрость в приятии любой позиции, но и освещающая любое из прочтений смысловая перспектива романа — как начала, включенного в традицию художественного целого, а значит, придающая всему, что с ним соприкасается — даже курьезной читательской установке — ценность и значимость.

Чеховский текст, не предполагающий полноты смыслового завершения, фактически элиминирует инстанцию имплицитного читателя как инстанцию иерархически возвышенную в смысловом и структурном отношении. Он оставляет читателю возможность самых разнообразных интерпретирующих прочтений, но консолида-

ции их на некоем высшем уровне не предусматривает. Вектор читательской активности больше не устремлен в направлении идеального по полноте смыслового наполнения, он превращается в потенциально бесконечную траекторию скольжений между разными смысловыми проекциями. В результате затекстовая читательская инстанция предстает как принципиально неструктурируемое поле разномасштабных возможностей, определяемых горизонтами (личностными и историческими) читательских сознаний. Такая ситуация означает отказ от консенсуса как конечной цели. На фоне Достоевского и Гаршина подобное положение могло бы быть оценено как кризис. Тем не менее самим Чеховым эта позиция вряд ли осознавалась как поражение. Можно привести целый ряд косвенных свидетельств того, что, в отличие от многих своих современников, писатель не признавал себя пессимистом. Так, если верить воспоминаниям И. А. Бунина, Чехов говорил: «А какой я нытик? Какой я “хмурый человек”, какая я “холодная кровь”, как называют меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ “Студент”... И слово-то противное: “пессимист”» [Бунин 1967: 186]. Несмотря на относительность любых свидетельств такого рода, они тем не менее являются дополнительным аргументом в характеристике качественно иной, предложенной в чеховском творчестве художественной стратегии. Место консенсуса или различных попыток его достижения занимает опыт как данность. Это опыт различных состояний — прозрений, открытий, надежд, разочарований и т. д. Суть не в конкретном наполнении этого опыта и даже не в обстоятельствах, его породивших, а в его наличности, именно ею он ценен. Опыт — это не то умозрительное и сознательно конструируемое, но реальное, фактически данное пространство, присущее самым разным людям, вне зависимости от их социального статуса, возраста, пола, профессии и пр. Зафиксированный, нарративно оформленный, он может стать предметом отклика как критического осмысления. С одной стороны, вне прежней системы он лишается перспективы эстетического преображения и ценностного возвышения, но с другой — в отсутствии заданной идейно-эстетической парадигмы перед ним открывается возможность быть принятым в качестве первичного знака реальности. Чтобы обрести ценность, ему больше нет необходимости быть преображенным чем-то вне-себя-положенным — контекстом, результативным последствием, временной дистанцией и т. д. Он ценен собственной данностью, поскольку делает человека не равным самому себе в каждый критически осмысленный момент его бытия.

Заключение

Итак, при свойственном всем трем авторам стремлении реформировать традиционную художественную систему выработанные ими направления поиска «новых путей» и найденные стратегические решения имеют значимые различия. И для Достоевского, и для Гаршина, и для Чехова зона поиска связана со сферой читательской активности. Однако мыслят они ее существенно по-разному. Достоевский в наибольшей степени структурно близок традиционной художественной системе. Он стремится преодолеть кризис достоверности художественного слова, что значит для него найти пути сохранения статуса всеобщности этого слова. Для писателя принципиально достижение единства ценностных и смысловых установок всех агентов литературного поля, включая как автора, так и всю потенциаль-

ную читательскую аудиторию. Уходящее единство основополагающих принципов мировоззренческой проекции он пытается компенсировать за счет естественного (психофизического в основе своей) ресурса эмпатии. С опорой на него и выработанный литературой опыт конструирования воображаемых сообществ в утопической перспективе возможно тогда достижение социального согласия и снятие всех противоречий. Художественному слову, т.е. слову, обладающему разнообразным инструментарием и — главное! — богатой традицией сопряжения единичного со всеобщим, отводится в этом проекте решающая роль. Отклик, репрезентированный в художественном слове, и отклик, продуцируемый им, оказываются одним из главных способов в достижении поставленной цели. Именно он должен придать индивидуальным усилиям и единичным фактам силу преобразующей мир энергии, сделать сегодняшний фрагментарный опыт принципом будущего общего взаимодействия, соединив тем самым прошлое и будущее в единстве и цельности своего исторического, логического и осмысленного движения.

Для Гаршина, как и для Достоевского, восстановление социального консенсуса тоже явилось важнейшей задачей. Однако его тексты предлагают иную модель построения воображаемого сообщества. И в этой конструкции отклик играет принципиальную роль. Но здесь он мыслится как психофизиологическая цепная реакция, самым своим распространением через посредство литературного слова формирующая воображаемое единство. Литературное слово выступает как своего рода *perpetuum mobile*, который, воздействуя в том числе психофизиологически, заставляет общество консолидироваться в противостоянии любым формам зла.

Наконец, у Чехова консенсус перестает быть искомой целью. В фокусе художественной системы находится опыт как первичный знак, как данность. В этом качестве он может быть соотнесен с различными смысловыми проекциями, поэтому закономерно, что Чехов стал самым интерпретируемым (филологически, сценически и пр.) в мире классиком русской литературы [Васильева, Степанов 2022]. Вместо консенсуса в зоне читательской рецепции происходит скольжение различных субъектов между различными интерпретативными рамками и различными осмысляющими контекстами. В итоге социальное воображаемое чеховского текста можно представить как прообраз диссенсусного сообщества, члены которого имеют четко осознаваемые личные границы, не обладают имманентной идентичностью, уникальны своей отдельностью, осмысляют себя посредством аналитической критики опыта своего и друг друга, мыслят, как писал Б. Ридингс, «рядом друг с другом», но не «сообща» [Ридингс 2010: 298]. В основе такого воображаемого сообщества тоже лежит принцип отклика, однако, в отличие от Достоевского и Гаршина, отклик здесь не есть знак консенсуса или способ его достижения. В этой системе отклик означает постоянное критическое остранение любой найденной смысловой позиции, соотносясь тем самым больше с диалогизмом, чем с диалогом.

В результате можно сказать, что именно в найденной Чеховым художественной стратегии переходные процессы эпохи достигают своего рода кульминационной точки. Чехов оказывается писателем, соединяющим два столетия. Как признавали еще современники, он создает принципиально новую систему письма, по отношению к которой символизм и модернизм в целом предстают движением в ином, прежнем направлении — отчаянной попыткой невероятным усилием творческой энергии удержать целостность художественной системы и — через это — целост-

ность бытия. Чехов меняет принципы традиционной литературной конвенции — и в отношении самого художественного слова, и в отношении всех главных агентов литературного поля. В плане повествуемого мира он остается беспристрастным свидетелем настоящего и вместе с тем отдает дань сфере поэтических представлений, что создает ему славу последнего писателя XIX в. В то же время в затекстовом пространстве через дарованную читателю свободу им открывается возможность представления о принципиально ином, не предполагающем консенсуса, типе социального взаимодействия. Модель диссensusного сообщества станет предметом интеллектуальных дискуссий только в последней четверти XX в., а возможность реализации ее в практике социального бытия — и сегодня открытый вопрос. Тем самым чеховский мир может быть прочитан и как итог предшествующей художественной культуры, и как прогнозирование нового типа смысловых отношений.

Источники

- Бунин 1967 — Бунин И. А. *Собрание сочинений*. В 9 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1967.
- Гаршин 1910 — Гаршин В. М. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Т-во А. Ф. Маркса, 1910.
- Гаршин 1937 — Гаршин В. М. *Полное собрание сочинений*. В 3 т. Т. 3. Письма. М.; Л.: Academia, 1937.
- Гревс 1911 — Гревс И. М. *Памяти Виктора Андреевича Фаусека*. СПб.: О-во вспоможения окончившим курс наук на СПб. высш. жен. курсах, 1911.
- Достоевский 1972–1988 — Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений*. В 30 т. Л.: Наука, 1972–1988.
- Леткова-Султанова 1990 — Леткова-Султанова Е. П. О Ф. М. Достоевском: из воспоминаний. В кн.: *Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников*. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 443–462.
- Мережковский 1893 — Мережковский Д. С. *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*. СПб.: Типо-лит. Б. М. Вольфа, 1893.
- Страхов 1883 — Страхов Н. Н. Воспоминания о Федоре Михайловиче Достоевском. В кн.: *Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений*. В 14 т. Т. 1. СПб., 1883. С. 180–332.
- Фирсов 1913 — Фирсов Н. Н. Воспоминания о В. А. Фаусеке. *Русская мысль*. 1913, (7): 47–56.
- Чехов 1974–1983 — Чехов А. П. *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 т. Сочинения: в 18 т. Письма: в 12 т. М.: Наука, 1974–1983.
- Шмаков 1884 — Шмаков Н. *Типы Всеволода Гаршина: критический этюд*. Тверь: Типо-лит. Ф. С. Муравьева, 1884.
- Штакеншнейдер 1990 — Штакеншнейдер Е. А. Из «Дневника». О Достоевском. В кн.: *Достоевский Ф. М. в воспоминаниях современников*. В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 359–376.
- Якубович 1910 — Якубович П. Ф. Гамлет наших дней. В кн.: В. М. Гаршин. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Т-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 539–549.
- Ясинский 1910 — Ясинский И. И. Всеволод Гаршин. Опыт характеристики. В кн.: В. М. Гаршин. *Полное собрание сочинений*. СПб.: Т-во А. Ф. Маркса, 1910. С. 507–524.

Литература

- Андерсон 2016 — Андерсон Б. *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*. М.: Кучково поле, 2016.
- Багно 2017 — Багно В. Е. О новой академической истории русской литературы в Пушкинском Доме. *Русская литература*. 2017, (1): 16–20.
- Бурькина 2009 — Бурькина Н. Б. Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009, (118): 109–118.

- Бялый 1969 — Бялый Г. А. *Всеволод Михайлович Гаршин*. Л.: Просвещение, 1969.
- Васильева 2003 — Васильева И. Э. Принцип «искренности» как средство аргументации в повествовании В. М. Гаршина. В сб.: *Риторическая традиция и русская литература*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. С. 236–248.
- Васильева 2010 — Васильева И. Э. Специфика чеховской событийности: «Дом с мезонином». В сб.: *Событие и событийность*. Маркович В., Шмид В. (ред.). М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2010. С. 123–140.
- Васильева 2018 — Васильева И. Э. Герменевтическое литературоведение как язык культурной эпохи: к дискуссии о кризисе филологии. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2018, 15 (4): 552–569.
- Васильева, Степанов 2022 — Васильева И. Э., Степанов А. Д. В зеркале «Чеховского вестника»: чеховедение за тридцать лет. *Русская литература*. 2022, (2): 248–254.
- Весслинг 2005 — Весслинг Р. Смерть Надсона как гибель Пушкина: «образцовая травма» и канонизация поэта «больного поколения». *Новое литературное обозрение*. 2005, 75 (5): 122–153.
- Виролайнен 2017 — Виролайнен М. Н. «Узлы» и «циклы» в истории русской литературы. *Русская литература*. 2017, (3): 5–13.
- Долинин 1989 — Долинин А. С. *Достоевский и другие: статьи и исследования о русской классической литературе*. Л.: Художественная литература, 1989.
- Евдокимова 1988 — Евдокимова О. В. Проблема достоверности в русской литературе последней трети XIX в. и «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского. В кн.: *Достоевский. Материалы и исследования*. Т. VIII. Л.: Наука, 1988. С. 177–191.
- Латынина 1986 — Латынина А. Н. *Всеволод Гаршин: творчество и судьба*. М.: Художественная литература, 1986.
- Лотман 1992 — Лотман Ю. М. *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Прогресс, 1992.
- Лотман, Успенский 1993 — Лотман Ю. М., Успенский Б. А. О семиотическом механизме культуры. В кн.: Лотман Ю. М. *Избранные статьи*. В 3 т. Т. 3. Таллин: Александра, 1993. С. 326–344.
- Маркович 1997 — Маркович В. М. Пушкин, Чехов и судьба «лелеющей» душу гуманности». В кн.: Маркович В. М. *Пушкин и Лермонтов в истории русской литературы*. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1997. С. 95–115.
- Маркович 2008 — Маркович В. М. «Русский европеец» в прозе Тургенева 1850-х годов. В кн.: Маркович В. М. *Избранные работы*. СПб.: Ломоносовъ, 2008. С. 261–276.
- Михайлов 1997а — Михайлов А. В. Диалектика литературной эпохи. В кн.: Михайлов А. В. *Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 13–42.
- Михайлов 1997б — Михайлов А. В. Проблемы анализа перехода к реализму в литературе XIX века. В кн.: Михайлов А. В. *Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 43–111.
- Михайлов 2000 — Михайлов А. В. «Герой нашего времени» и историческое мышление формы. В кн.: Михайлов А. В. *Обратный перевод*. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 291–310.
- Муратова 1983 — Муратова К. Д. Введение. В кн.: *История русской литературы*. В 4 т. Т. 4. Литература конца XIX — начала XX века (1881–1917). Л.: Наука, 1983. С. 5–26.
- Николаев 1996 — Николаев С. И. *Литературная культура Петровской эпохи*. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.
- Панченко 1974 — Панченко А. М. О смене писательского типа в Петровскую эпоху. В кн.: *XVIII век*. Сб. 9: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII в. Л.: Наука, 1974. С. 112–128.
- Ридингс 2010 — Ридингс Б. *Университет в руинах*. Корбут А. (пер. с англ.). М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2010.
- Степанов 2021 — Степанов А. Д. От «поэта безвременья» к «буревестнику революции»: метаморфозы рецепции Чехова. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021, 18 (4): 680–696.
- Сухих 2007 — Сухих И. Н. *Проблемы поэтики Чехова*. 2-е изд., доп. СПб.: Филол. фак. С.-Петерб. ун-та, 2007.
- Топоров 1985 — Топоров В. Н. К вопросу о циклах в истории русской литературы. В сб.: *Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв.* Тезисы науч. конф. Таллин, 1985. С. 4–10.

- Филонов 2016 — Филонов Е. А. «Петербургские повести» Н. В. Гоголя: к проблеме генезиса и рецепции. В сб.: *Печать и слово Санкт-Петербурга (Петербургские чтения — 2015)*. В 2 ч. Ч. 2: Литературоведение. Лингвистика: сб. науч. тр. СПб.: Изд-во СПбГУПТД, 2016. С. 44–50.
- Херльт 2019 — Херльт Й. «На каком расстоянии кончается человеколюбие?» Толстой и Достоевский в 1877 году: социальная эпистемология романа. *Новое литературное обозрение*. 2019, 155 (1): 42–61.
- Хренов 2013 — Хренов Н. А. Русское искусство рубежа XIX–XX веков в ракурсе цикличности. *Культура и искусство*. 2013, (4): 380–397.
- Цейтлин, Евнин 1964 — Цейтлин А. Г., Евнин Ф. И. Пути критического реализма в 80-е годы. Усиление романтических тенденций. (80-е — начало 90-х годов). В кн.: *История русской литературы*. В 3 т. Т. 3. М., 1964. С. 545–607.
- Щербенок 2005 — Щербенок А. В. *Деконструкция и классическая литература: От риторики текста к риторике истории*. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- Энгельгардт 1995 — Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Ф. М. Достоевского. В кн.: Энгельгардт Б. М. *Избранные труды*. Муратов А. Б. (ред.). СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1995. С. 270–308.

Статья поступила в редакцию 6 марта 2022 г.
Статья рекомендована к печати 7 апреля 2022 г.

Irina E. Vasileva

St Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St Petersburg, 199034, Russia
i.vasileva@spbu.ru

Social imaginary of a literary technique: About dynamics of transitivity in Russian literature of the late 19th century (Dostoevsky, Garshin, Chekhov)*

For citation: Vasileva I. E. Social imaginary of a literary technique: About dynamics of transitivity in Russian literature of the late 19th century (Dostoevsky, Garshin, Chekhov). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2022, 19 (3): 446–469.
<https://doi.org/10.21638/spbu09.2022.303> (In Russian)

This article discusses the problems we face while describing transition periods. I analyze various approaches to the phenomenon of transition and criteria used for their identification. I suggest that we should pay more attention to internal substance of transition process than the role of sociocultural factors or external features which reflect changes in literature. The problems are discussed using the texts by Dostoevsky, Garshin and Chekhov who represent in many respects transitional epoch of the late 19th century. Chronologically, their oeuvres belong to adjacent periods, and so it is possible to trace the changes as a process but not as a set of typological attributes. The comparative analysis is focused on the motive of response as the generalized literary technique, and differences in its use demonstrate transformations of various zones of the literary field — from author's intention and reader's reception to the techniques of the creation of narration. For all three Russian writers, the search of “new ways” and strategic decisions are connected with readers' activity, although each of them understands it in his own way. Dostoevsky and Garshin believe that literature should recover social consensus, and the response plays the principal role here. For Chekhov, response ceased to be a goal. In his system, response is a constant critical defamiliarization of any point of view and gives way to a new type of social interaction. As a result, such features of transition as historical assessment and prognosis are fully expressed in Chekhov's literary system.

Keywords: transition periods, F. M. Dostoevsky, V. M. Garshin, A. P. Chekhov, social imaginary.

* The study was funded by the Russian Science Foundation, project no. 21-18-00527 in the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, <https://rscf.ru/project/21-18-00527/>.

References

- Андерсон 2016 — Anderson B. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Moscow: Kuchkovo pole Publ., 2016. (In Russian)
- Багно 2017 — Bagno V.E. About the new academic history of Russian literature in the Pushkin House. *Russkaia literatura*. 2017, (1): 16–20. (In Russian)
- Бурыкина 2009 — Burykina N.B. Transitional epoch and reflection of the historical process. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena*. 2009, (118): 109–118. (In Russian)
- Бялый 1969 — Bialy G.A. *Vsevolod Mikhailovich Garshin*. Leningrad: Prosveshchenie Publ., 1969. (In Russian)
- Васильева 2003 — Vasileva I.E. The principle of “sincerity” as a means of argumentation in V.M. Garshin. In: *Ritoricheskaia traditsiia i russkaia literatura*. St Petersburg: St Petersburg University Press, 2003. P. 236–248. (In Russian)
- Васильева 2010 — Vasileva I. The specificity of Chekhov’s eventfulness: “A house with a mezzanine”. In: *Sobytiie i sobytiinosť*. Markovich V., Schmid W. (eds). Moscow: Kulagina Publ.; Intrada Publ., 2010. P. 123–140. (In Russian)
- Васильева 2018 — Vasileva I.E. Hermeneutic Literary Studies as a Language of a Cultural Era: Toward a Discussion on the Crisis of Philology. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2018, 15 (4): 552–569. (In Russian)
- Васильева, Степанов 2022 — Vasileva I.E., Stepanov A.D. In the Mirror of Chekhov’s Messenger: Czech Studies in Thirty Years. *Russkaia literatura*. 2022, (2): 248–254. (In Russian)
- Весслинг 2005 — Wessling R. The death of Nadson as the death of Pushkin: “exemplary trauma” and the canonization of the poet of the “sick generation”. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005, 75 (5): 122–153. (In Russian)
- Виролайнен 2017 — Virolainen M.N. “Knots” and “cycles” in the history of Russian literature. *Russkaia literatura*. 2017, (3): 5–13. (In Russian)
- Долинин 1989 — Dolinin A.S. *Dostoevsky and Others: Articles and Studies on Russian Classical Literature*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1989. (In Russian)
- Евдокимова 1988 — Evdokimova O.V. The problem of authenticity in Russian literature of the last third of the 20th century. and “The Writer’s Diary” by F.M. Dostoevsky. In: *Dostoevskii. Materialy i issledovaniia*. Vol. VIII. Leningrad: Nauka Publ., 1988. P. 177–191. (In Russian)
- Латынина 1986 — Latynina A.N. *Vsevolod Garshin: Art and Life*. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. (In Russian)
- Лотман 1992 — Lotman Iu. M. *Culture and explosion*. Moscow: Gnozis Publ.; Progress Publ., 1992. (In Russian)
- Лотман, Успенский 1993 — Lotman Iu. M., Uspenskii B.A. On the semiotic mechanism of culture. In: Lotman Iu. M. *Izbrannye stat’i*. In 3 vols. Vol. 3. Tallin: Aleksandra Publ., 1993. P. 326–344. (In Russian)
- Маркович 1997 — Markovich V.M. Pushkin, Chekhov and the fate of “cherishing the soul of humanity”. In: Markovich V.M. *Pushkin i Lermontov v istorii russkoi literatury*. St Petersburg: St Petersburg University Press, 1997. P. 95–115. (In Russian)
- Маркович 2008 — Markovich V.M. “Russian European” in Turgenev’s prose of the 1850-s. In: Markovich V.M. *Izbrannye raboty*. St Petersburg: Lomonosov Publ., 2008. P. 261–276. (In Russian)
- Михайлов 1997а — Mikhailov A.V. Dialectics of the literary epoch. In: Mikhailov A.V. *Iazyki kul’tury*. Moscow: Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1997. P. 13–42. (In Russian)
- Михайлов 1997б — Mikhailov A.V. Problems of analysis of the transition to realism in the literature of the twentieth century. In: Mikhailov A.V. *Iazyki kul’tury*. Moscow: Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1997. P. 43–111. (In Russian)
- Михайлов 2000 — Mikhailov A.V. “Hero of Our Time” and Historical Thinking of Form. In: Mikhailov A.V. *Obratnyi perevod*. Moscow: Iazyki russkoi kul’tury Publ., 2000. P. 291–310. (In Russian)
- Муратова 1983 — Muratova K.D. Introduction. In: *Istoriia russkoi literatury*: In 4 vols. Vol. 4. Literatura kotsa XIX — nachala XX veka (1881–1917). Leningrad: Nauka Publ., 1983. P. 5–26. (In Russian)
- Николаев 1996 — Nikolaev S.I. *Literary culture of the Peter the Great era*. St Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ., 1996. (In Russian)

- Панченко 1974 — Panchenko A. M. On the change of the writer's type in the Petrine era. In: *XVIII vek. Sbornik 9: Problemy literaturnogo razvitiia v Rossii pervoi treti XVIII v.* Leningrad: Nauka Publ., 1974. P. 112–128. (In Russian)
- Ридингс 2010 — Readings B. *The University in Ruins*. Moscow: Izdatel'skii dom Gosudarstvennogo universiteta — Vysshei shkoly ekonomiki Publ., 2010. (In Russian)
- Степанов 2021 — Stepanov A. D. From the “Poet of Timelessness” to the “Petrel of the Revolution”: Metamorphoses of Chekhov's Reception. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2021, 18 (4): 680–696. (In Russian)
- Сухих 2007 — Sukhikh I. N. *Studies in Chekhov's poetics*. 2nd ed., compl. St Petersburg: Philological Faculty, St Petersburg University, 2007.
- Топоров 1985 — Toporov V. N. On the issue of cycles in the history of Russian literature. In: *Literaturnyi protsess i razvitie russkoi kul'tury XVIII–XX vv. Tezisy nauchnoi konferentsii*. Tallinn, 1985. P. 4–10. (In Russian)
- Филонов 2016 — Filonov E. A. “Petersburg stories” by N. V. Gogol: to the problem of genesis and reception. In: *Pechat' i slovo Sankt-Peterburga (Peterburgskie chteniia — 2015)*. In 2 pts. P. 2: Literaturovedenie. Lingvistika. St Petersburg: SPbGUPTD Publ., 2016. P. 44–50. (In Russian)
- Херлт 2019 — Herlth J. “At what distance does humanity end?” Tolstoy and Dostoyevsky in 1877: the social epistemology of the novel. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2019, 155 (1): 42–61. (In Russian)
- Хренов 2013 — Khrenov N. A. Russian Art at the Turn of the 19th–20th Centuries in the Perspective of Cyclicity. *Kul'tura i iskusstvo*. 2013, (4): 380–397. (In Russian)
- Цейтлин, Евнин 1964 — Tseitlin A. G., Evnin F. I. The ways of critical realism in the 80s. Strengthening romantic tendencies (80s — early 90s). In: *Istoriia russkoi literatury*. In 3 vols. Vol. 3. Moscow: Nauka Publ., 1964. P. 545–607. (In Russian)
- Щербенок 2005 — Shcherbenok A. V. *Deconstruction and Classical Literature: From the Rhetoric of the Text to the Rhetoric of History*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2005. (In Russian)
- Энгельгардт 1995 — Engelgardt B. M. The ideological novel of F. M. Dostoevsky. In: Engelgardt B. M. *Izbrannye trudy*. Muratov A. B. (ed.). St Petersburg: St Petersburg University Press, 1995. P. 270–308. (In Russian)

Received: March 6, 2022

Accepted: April 7, 2022