

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Пензенский государственный университет»

На правах рукописи

Юсяев Алексей Сергеевич

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ П.Д. БОБОРЫКИНА «КИТАЙ-ГОРОД»
И В.А. ГИЛЯРОВСКОГО «МОСКВА И МОСКВИЧИ»
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИЙ
РУССКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАТУРАЛИЗМА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор Г.Е. Горланов

Пенза
2014

Оглавление

Введение.....	3
I. Развитие реалистических традиций в прозе художественного натурализма.....	15
1.1. Художественный натурализм в контексте отечественной словесности XIX-XX вв.....	15
1.2. Синтез художественных и публицистических элементов в формировании писательской манеры П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского.....	32
1.3. Специфика московской тематики в литературном процессе России XIX-начала XX вв.....	53
II. Особенности жанра и проблематики «Китай-города» и «Москвы и москвичей» как отражение художественной преемственности П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского.....	70
2.1. Проблема жанровой принадлежности произведений художественного натурализма.....	70
2.2. Особенности социальной проблематики «Китай-города» и «Москвы и москвичей».....	92
2.3. Специфика бытописательной и культурно-исторической составляющей произведений в проблемном аспекте.....	108
III. Модификация повествовательной структуры произведений П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского.....	125
3.1. Сегменты «московского текста» в формировании содержательного уровня «Китай-города» и «Москвы и москвичей».....	125
3.2. Фрагментарность композиции как способ художественного воплощения социально-исторической панорамы.....	134
3.3. Дифференциация системы персонажей в русле общей концепции художественного натурализма.....	142

3.4. Своеобразие функционирования образа автора в повествовательной системе «Китай-города» и «Москвы и москвичей».....	160
Заключение.....	169
Список использованных источников.....	173

Введение

Актуальность исследования. На сегодняшний день в литературоведческой науке чётко проявляется интерес к подробному исследованию целого ряда малоизученных произведений русской литературы конца XIX – начала XX вв., которые прежде практически не становились объектами пристального внимания. Очевидно, что наиболее яркие и заметные явления уже изучены с должной полнотой и обстоятельностью, в то время как отдельные закономерности литературного процесса данного периода рассмотрены ещё не полностью.

В частности, не определены до конца роль и место писателей-натуралистов, важнейшие творческие достижения которых совпадают по времени с наиболее известными и значимыми произведениями И.С. Тургенева, И.А. Гончарова, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, Н.С. Лескова, А.П. Чехова, а традиции и художественные приёмы в значительной степени проявляли себя и в литературе XX века.

Феномен русского натурализма как самостоятельного литературного объекта и сегодня является крайне полемичным предметом в исследовательских кругах. Зачастую натурализм приравнивают к натуралистичности, воспринимают его как разновидность неудачного, не вполне художественного реализма или даже как систему, реализму противостоящую. Кроме того, остаются значительные разногласия по поводу особенностей стиля и жанра, присущих художественному натурализму. Исследования о натурализме последних лет убеждают в том, что, взамен суммарной характеристики ряда частных натуралистических тенденций в русской литературе, на главенствующие позиции перемещается тщательная разработка проблем произведений натуралистической прозы с позиций художественной преемственности и преломления в ней общих методологических и стилевых принципов русского художественного натурализма.

Впрочем, попытки рассмотреть творчество писателей-натуралистов с объективных литературоведческих позиций уже были, и предпринимались они неоднократно. Существовала даже довольно длительная дискуссия, посвящённая

этой проблеме, в которой на протяжении нескольких десятков лет принимали участие авторитетные литературоведы XX века: С.И. Чупринин, В.И. Кулешов, Г.К. Щенников, Л.А. Иезуитова, Е.Б. Тагер и др. [см. Чупринин С.И. Чехов и Боборыкин. М., 1977; Кулешов В.И. Нерешённые вопросы изучения русской литературы на рубеже XIX-XX веков // Вопросы литературы, 1982, №8; Иезуитова Л.А. О «натуралистическом» романе в русской литературе XIX-XX веков // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. Л., 1984; Тагер Е.Б. Проблемы реализма и натурализма // Русская литература конца XIX – начала XX века. М., 1988]. Однако решения проблемы до сих пор не найдено. Более того, почти во всех указанных работах осознана необходимость дальнейшей теоретической и историко-литературной разработки феномена русского натурализма.

Объектом диссертационного исследования стало творческое наследие основных последователей рассматриваемого направления: П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского, чьё творчество в интересующем нас ракурсе остаётся системно неизученным и по сегодняшний день. **Предметом** – способы проявления и функционирования художественного натурализма на разных уровнях организации литературных произведений, написанных с полувековой дистанцией.

Боборыкин стал жертвой в значительной степени стереотипного, одностороннего подхода, начало которому положила ещё литературная критика конца XIX века, подчас поверхностно судившая о литературных достижениях писателя, оперируя самыми общими, а порой и откровенно упрощёнными оценками. Так, И.Л. Щеглов высказался в 1891 году следующим образом: «В одном маленьком рассказе Чехова больше чувствуется Россия, чем во всех романах Боборыкина» [121, 482]. Разумеется, подобного рода высказывания не способствовали формированию объективной картины творчества П.Д. Боборыкина.

В дальнейшем подобный трафаретный подход был применён и литературоведческой наукой XX века, что тоже не способствовало всестороннему

и беспристрастному анализу творчества П.Д. Боборыкина. Уже в последние годы жизни, будучи в эмиграции, Боборыкин с горечью писал, что его заслуги забыты, а те во многом новаторские приёмы, которые он разрабатывал в своих романах, будто бы вовсе не замечаются критикой. Так, отзываясь о Куприне, он справедливо указывает: «Ведь я – его прямой предшественник, и притом в литературно-художественной форме. Более сорока лет тому назад в «Жертве вечерней» не только изображена «Яма», хотя и раззолоченная, но и поставлен вопрос ребром о проституции». А вот что замечает Боборыкин о творчестве Чехова: «Ведь его язык, тон, склад фразы, ритм не с неба же свалились»[17, 17]. Эти заявления могут показаться чересчур громкими, и всё же справедливо предположить, что они служат дополнительным фактором для более внимательного и последовательного изучения художественной системы русского натурализма.

Однако этого, к сожалению, не произошло и после смерти писателя. В литературной критике тридцатых годов XX века также бытовала точка зрения, оценивавшая поэтику романов П.Д. Боборыкина исключительно в границах «буржуазного, дворянского реализма, который, в силу исторических причин, со временем пришел в состояние большой узости и ограниченности»[117, 51].

В дальнейшем советские критики и литературоведы также обращали своё внимание на творчество П.Д. Боборыкина. Но репутация писателя, который воспроизводил жизнь якобы «поверхностно, почти никогда не поражая глубиной, и потому не мог отразить ее действительные закономерности» [107, 524], хотя и была в чем-то оспорена, но крайне незначительно. Только в восьмидесятые годы XX века анализ прозы П.Д. Боборыкина стал осуществляться на заметно более убедительном научном уровне.

Что касается В.А. Гиляровского, то основной причиной недостаточной изученности его художественного наследия стала, как это ни парадоксально, крайне увлекательная и насыщенная событиями биография писателя. О методах сбора материала, высоком журналистском профессионализме и репортёрской удачливости Гиляровского написано немало работ. На это обращали внимание

В.В. Гура, Е.Г. Киселёва, Б.И. Есин, А.Г. Митрофанов и др.[см. Гура В. В. Жизнь и книги «дяди Гиляя». – Вологда, 1959; Киселева Е.Г. Рассказы о дяде Гиляе. – М., 1983; Киселева Е.Г. В.А. Гиляровский и художники. – Л., 1961; Есин Б. И. Репортажи В.А. Гиляровского. – М., 1985; Лобанов В.М. Столешники дяди Гиляя. – М., 1972; Морозов Н.И. Сорок лет с Гиляровским. – М.: Моск. рабочий, 1963.; Яковлева А. Гиляровский идет по городу // Неделя. – 1986. — № 29.]. Однако во всех них на первое место выведена личность, харизма, обаяние этого выдающегося литератора. Без сомнения, данный аспект заслуживает подробного и всестороннего изучения. Но чересчур пристальное внимание к нему привело к крайне несистемному и поверхностному рассмотрению собственно художественной составляющей произведений Гиляровского. Анализ диссертационных работ последних лет позволяет увидеть, что немногочисленные исследования, посвящённые непосредственно В.А. Гиляровскому, касаются, в первую очередь, его репортёрской, журналистской, но не литераторской деятельности [см., например: Павлова Л.Н. Жанровое своеобразие очерков В.А. Гиляровского: Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2002.; Несын Е.Н. Творческая деятельность В.А. Гиляровского-репортёра: Автореф. дисс. канд. филол. наук. – Ростов-на-Дону, 2011].

Заметно, что облик шумного и компанейского «дяди Гиляя» в критической литературе заслонил поэтическое своеобразие его очерков и рассказов. Хотя ещё Константин Паустовский справедливо обозначал ценность художественного наследия Гиляровского, указывая, что: «...каждому времени нужен свой летописец не только в области исторических событий, но и летописец быта. Летописец быта с особой резкостью и зримостью приближает к нам прошлое. Чтобы до конца понять хотя бы Льва Толстого или Чехова, мы должны знать быт того времени. Даже поэзия Пушкина приобретает свой полный блеск лишь для того, кто знает быт пушкинского времени. Поэтому так ценны для нас работы такого писателя, как Гиляровский, – летописца быта и комментатора своего времени...» [43, 218].

К сожалению, вследствие обозначенных выше причин аксиологическая сторона творчества П.Д. Боборыкина и В.А.Гиляровского воспринималась зачастую излишне поверхностно, с явно недостаточным рассмотрением целого ряда художественных особенностей.

Таким образом, есть основания утверждать, что творчество как П.Д. Боборыкина, так и В.А.Гиляровского, и особенно литературная специфика их произведений недостаточно полно освещались в нашей литературоведческой науке как закономерное явление историко-литературного процесса. В качестве исключения можно назвать монографию пензенского учёного С.И. Щёблыкина «Романы П.Д. Боборыкина в контексте русской прозы второй половины XIX века», осуществившую значительное продвижение в области системного исследования русского художественного натурализма и творчества П.Д. Боборыкина.

Мы склонны полагать, что существующая недостаточная системность в рассмотрении этого вопроса подталкивает к более глубокому его рассмотрению, учитывая особую роль принципов реалистического повествования, которые дали о себе знать на стыке XIX-XX вв. Это особенно важно потому, что раскрываемая в работе концепция художественного натурализма была неразрывно связана с данной системой.

Недостаточная изученность русского художественного натурализма, дискуссионность многих связанных с наполнением этого феномена проблем, прежде всего композиционной и жанровой специфики, отсутствие в научном обороте целого ряда аргументов, основанных на анализе произведений писателей-натуралистов П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского – всё это подтверждает **научную новизну** проведенного исследования. В диссертации, таким образом, обозначается не только теоретическое обоснование художественного натурализма и способы его реализации в различные исторические периоды, но также подчёркивается роль художественной преемственности как неотъемлемой составляющей целостного литературного процесса.

Прежде всего, делается попытка оценить масштабность данного явления, его продуктивность и преемственность на протяжении значительной хронологической дистанции. Именно по этой причине объектом нашего анализа стали произведения П.Д. Боборыкина и В.А.Гиляровского, написанные с более чем полувековой разницей. Главный вопрос нашего исследования заключается в том, насколько самостоятельным, универсальным и жизнеспособным явился русский художественный натурализм на стыке XIX-XX вв. и можно ли в связи с этим говорить о внутренней преемственности «Китай-города» и «Москвы и москвичей» – произведений, на первый взгляд, объединённых лишь московской тематикой.

Материалом для исследования послужили художественные тексты П.Д. Боборыкина и В.А.Гиляровского, публицистика конца XIX – начала XX вв., научные труды, посвященные анализируемым произведениям, воспоминания и отзывы деятелей русской литературы разных лет.

Цель исследования заключается в выявлении поэтологического своеобразия одного из самых значительных романов П.Д. Боборыкина «Китай-город» и, безусловно, главной книги В.А. Гиляровского «Москва и москвичи» как произведений художественного натурализма, привнесших новые литературные подходы и методы изображения действительности в русскую литературу второй половины XIX и начала XX веков.

Цель определила **задачи** исследования:

1. Определить связи и различия теоретических положений П.Д. Боборыкина, отражённых в его романе «Китай-город», с творческой манерой В.А.Гиляровского, а также общей традицией русской художественной прозы конца XIX – начала XX вв.;

2. Обозначить уникальность московской тематики для русского литературного процесса как дополнительного основания для сопоставительного анализа произведений;

3. Осмыслить жанровую специфику «Китай-города» и «Москвы и москвичей» как произведений художественного натурализма, чтобы проследить особенности его проявления в новых исторических реалиях;

4. Показать наличие художественного натурализма и способы его проявления на разных уровнях организации литературного произведения в романе «Китай-город» и книге «Москва и москвичи»;

5. Определить роль сегментов «московского текста» в свете концепции русского художественного натурализма;

6. Выявить своеобразие функционирования образа автора в повествовательной системе «Китай-города» и «Москвы и москвичей».

Следует сразу указать, что при рассмотрении жанрового своеобразия рассматриваемых произведений должное внимание уделено истокам формирования художественного натурализма, с опорой на следующие положения:

1. Ряд высказываний Белинского о «натуральной школе» и вообще о ведущей роли принципа соответствия действительности явился базовыми в системе представлений критика о «натуральной школе».

2. «Натуральная школа» Гоголя была непосредственно связана с развитием художественного натурализма, на базе которого, в свою очередь, сформировалось творчество Боборыкина и Гиляровского.

Освещение этих вопросов позволит иначе взглянуть на некоторые традиционные теоретические представления о творчестве писателей-натуралистов, оттенить многообразие и системность структурной составляющей анализируемых произведений, показать значение художественного натурализма на фоне общего литературного процесса России.

Для наиболее полного и всестороннего освещения данных вопросов в диссертационном исследовании предлагаются развернутые анализы произведений П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского, используются архивные материалы, периодика второй половины XIX – начала XX вв.

Рассмотрение традиционных литературных категорий с учётом особенностей их реализации в новой художественной среде позволяет произвести более чёткую

и объективную классификацию анализируемых произведений по целому ряду параметров (жанровая принадлежность, сюжет, композиция), обозначить их своеобразие в идейном и структурном плане, а также приблизиться к определению их позиций в общем литературном процессе.

В основе **методологии** нашего исследования лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, Б.В. Михайловского и др. В работе использованы сравнительно-исторический, типологический, социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественной произведения.

Научно значимыми для нас явились работы историков отечественной литературы, посвящённые натурализму (А.И. Бурова, Н.Н. Вихоревой, В.Б. Катаева, В.И. Кулешова, Ю.М. Лотмана, А.В. Новикова, Б.Л. Сучкова, М.Б. Храпченко и др.), исследования отечественных и зарубежных теоретиков литературы (А.С. Бушмина, Н.А. Гуляева, А.Б. Есина, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, У.Р.Фохта, И. Тэна и др.). Специфика исследования потребовала обращения к монографиям и статьям, посвященным творчеству П.Д. Боборыкина (С.И. Чуприна, О.К. Красновой, С.И. Щёблыкина и др.) и В.А. Гиляровского (Б.И. Есина, Е.Г. Киселёвой, В.М. Лобанова, Е.Н. Несына, Л.Н. Павловой и др.).

Достоверность исследования обеспечивается использованием традиционных методов академического литературоведения, выбором наиболее репрезентативных произведений П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского, введённых в широкий историко-литературный контекст конца XIX - начала XX вв.

Теоретическая значимость работы определяется новизной в освещении специфики русского художественного натурализма как полноценного литературного явления, способного в должной мере реагировать на запросы времени и обладающего целым набором поэтических средств для реализации своих задач. Особую важность приобретает в этой связи сопоставительный анализ «Китай-города» и «Москвы и москвичей» – произведений, разделённых

значительным хронологическим промежутком, но имеющих, несмотря на это, тесную связь как на формальном, так и на содержательном уровне. Наблюдения, выводы и полученные результаты, изложенные в работе, могут послужить основой для дальнейшего изучения поэтики отечественного натурализма.

Практическая значимость состоит в том, что материалы исследования, основные выводы и положения могут быть использованы в курсах истории отечественной литературы рубежа XIX-XX веков на филологических факультетах университетов и педагогических вузов, при подготовке курсов по выбору, посвящённых истории отечественной литературы конца XIX - начала XX вв., а также творчеству П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского.

Положения, выносимые на защиту:

1. Русский художественный натурализм, на ранних этапах нагляднее всего реализовавший себя в творчестве П.Д. Боборыкина, оказался в достаточной степени разноплановым и универсальным, чтобы оформиться в устойчивую литературную традицию, спустя пятьдесят лет проявившуюся в книге В.А. Гиляровского «Москва и москвичи».

2. Несмотря на достаточную «популярность» образа Москвы в русской литературе XIX-начала XX века, московская тематика как центральный, сюжетообразующий элемент произведения наиболее полно воплощается в «Китай-городе» и «Москве и москвичах», в которых сама литературная категория темы приобретает в русле художественного натурализма несравненно большее значение ввиду ослабленности других элементов организации произведения.

3. Художественную преемственность В.А. Гиляровского и П.Д. Боборыкина, а также общие традиции русского художественного натурализма можно обнаружить на всех уровнях организации анализируемых литературных произведений: проблемно-тематическом, стилевом и жанрово-композиционном.

4. Генезис литературной манеры Гиляровского, его связь с теорией «натуральной школы» и концепцией художественного натурализма,

повествовательная структура «Москвы и москвичей» позволяет обозначить жанр данного произведения как *городскую мемуарную повесть очеркового типа*.

5. Создание П.Д. Боборыкиным и В.А. Гиляровским многоаспектного и масштабного образа Москвы позволяет говорить о формировании «сверхтекста» как некоей экстралингвистической общности, формирующейся из произведений разных авторов и разных эпох на основе их сближения по символическому, гносеологическому, эмпирическому принципу.

6. Своеобразие композиции рассматриваемых произведений, формирование системы персонажей и функционирование образа автора обусловлено теоретическими положениями художественного натурализма, доминантой которых является стремление отобразить окружающую действительность в мельчайших деталях, как можно более реалистично и объективно.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которому она рекомендована к защите. Диссертация соответствует специальности 10.01.01 «Русская литература» и выполнена в соответствии со следующими пунктами паспорта специальности: п.3 – «История русской литературы XIX века», п.4 – «История русской литературы XX-XXI вв.», п.8 – «Творческая лаборатория писателя, индивидуально-психологические особенности личности и её преломлений в художественном творчестве», п.9 – «Индивидуально-писательское и типологическое выражение жанрово-стилевых особенностей в их историческом развитии», п.12 – «Взаимообусловленность различных видов литературного творчества: письма, дневники, записные книжки, записи устных рассказов и т.п.», п. 13 – «Русская мемуаристика в её историческом развитии и взаимодействии с художественной литературой».

По теме диссертации опубликовано 13 работ, в том числе 4 статьи, опубликованные в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ.

Основные результаты прошли **апробацию** в докладах на Международной научно-практической конференции «Двенадцатый год в столетиях: отечественная журналистика, словесность и культура» (Пенза, 2012) с темой «Исторические экскурсы книги В.А. Гиляровского «Москва и москвичи», на II Международной

научной конференции «Актуальные проблемы филологии» (Пермь, 2013) с темой «Московская тематика в произведениях художественного натурализма и подходы к её рассмотрению», на I Региональной научно-практической конференции, посвящённой 350-летию основания города Пенза «Буслаевские чтения» (Пенза, 2013) с темами «Художественный натурализм в системе развития реалистической литературы» и «Творчество В.А. Гиляровского в историко-публицистическом контексте», на I Международной конференции «Ценностные ориентиры современной журналистики» (Пенза, 2013) с темой «Очерк как основной элемент жанровой структуры книги В.А. Гиляровского «Москва и москвичи», на II Международной научной конференции «Филологические науки в России и за рубежом» (Санкт-Петербург, 2013) с темой «Сегменты «московского текста» в формировании содержательного уровня произведений П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского», на региональном форуме «Вклад молодёжи в развитие региона» с темой «Концептуальные особенности художественного натурализма: вклад в литературоведческую науку региона» (Пенза, 2013), на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «II Буслаевские чтения» с темой «Дворянство в произведениях П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского» (Пенза, 2014).

Отдельные положения диссертации неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры «Литература и методика преподавания литературы» Пензенского государственного университета.

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения и списка использованных источников, включающего **219 наименований.**

I. Развитие реалистических традиций в прозе художественного натурализма

1.1. Художественный натурализм в контексте отечественной словесности XIX-XX вв.

На сегодняшний день общеизвестным представляется тот факт, что современное литературоведение не может и не должно ориентироваться на понимание художественного метода как некоего застывшего, стандартизированного явления с незыблемыми границами и канонами. Подобный подход, особенно широко применявшийся в первой половине XX века, разумеется, имел ряд положительных черт, способствуя формированию и упорядочению общей картины литературного процесса и последующей её систематизации. Однако именно в стремлении к чёткости и однозначности порой упускались из виду индивидуальные, конкретные особенности того или иного произведения, не вписывавшиеся в общую систему представлений о методе. Поэтому, если стараться представить развитие литературных жанров и направлений с наибольшей полнотой, то исследователи вынуждены признавать, например, наличие романтических и лирических фрагментов в реалистической прозе И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого, выделять значительное влияние фантастических элементов у Н.Г. Чернышевского и т.д.

Реализм в этой связи уже не может быть рассмотрен однозначно, наполняясь новым содержанием и новыми особенностями, демонстрируя универсальность и разнообразие. В какой-то степени, он предстаёт не в виде монолитного образования, но как сложное структурное целое, отдельные части которого порой настолько своеобразны, что могут даже противоречить общепринятым представлениям о методе.

Однако, начиная с 30-х годов XX века, в советском литературоведении господствовала концепция, согласно которой натурализм являлся не чем иным, как изжившим себя критическим реализмом, нашедшим своё воплощение в малохудожественном творчестве буржуазных писателей. Впервые прозвучав в

работах А.М. Линаина «К истории буржуазного стиля в русской литературе (Творчество П.Д. Боборыкина)» [117] и Л.П. Гроссмана «Натурализм Чехова» [59], эта мысль нашла своё наиболее яркое воплощение в книге Б.В. Михайловского «Русская литература XX века» [139]. В этих и дальнейших литературоведческих исследованиях, почти вплоть до 70-х годов XX века, русский натурализм во всех его проявлениях воспринимался как явление низкопробное, антиреалистическое, а потому чуждое идеалам демократического искусства. Так, глава о П.Д. Боборыкине, помещённая в 10-томной «Истории русской литературы» (1956 г.), целиком оценивает его творчество как реакционное, явно принижающее достижения подлинно реалистической литературы. Д.Д. Благой также поддерживал эту мысль, указывая, что: «В русских условиях натурализм означал собой отступничество от великой борьбы за освобождение народа, измену традициям демократической и революционной литературы прошлого. Вот почему безыдейные романы, повести, рассказы Боборыкина, Потапенко, Вас. Ив. Немировича-Данченко, И. Щеглова и др. находили сочувственный отклик в самой отсталой, обывательской части русского общества» [82, 548-549].

Лишь начиная с 70-х годов XX века эта позиция была подвергнута разносторонней и аргументированной критике. В многочисленных работах Л.А. Иезуитовой, Н.Н. Вихоревой, В.А. Миловидова, А.В. Новикова, В.Б. Катаева, В.И. Кулешова, Ю.В. Манна, В.М. Марковича, Э.А. Полоцкой, М.Л. Семановой, Н.Н. Соболевской, И.Н. Сухих, Е.Б. Тагера, А.П. Чудакова, С.И. Чупринина, С.И. Щеблыкина натурализм представлен как явление чрезвычайно широкое и неоднозначное. С этим связаны значительные расхождения в типологических характеристиках натурализма. Скажем, В.М. Толмачёв [189] предлагает рассматривать натурализм в различных ракурсах. В узком смысле, это общепринятое литературное явления конкретного исторического периода – второй половины XIX века. В широком же понимании, по мнению исследователя, натурализм может включать в себя не только реалистическое творчество

И.А. Бунина и Л.Н. Толстого, но также элементы символизма, экспрессионизма, сюрреализма и т.д.

Другой авторитетный исследователь, А.В. Новиков [151], применяет не менее масштабный подход, оценивая эстетическую сторону натурализма сквозь призму его исторической эволюции, а также идейно-философского содержания. Учёный утверждает, что натурализм явился закономерным продуктом своего времени, философской основой которого стала позитивистская философия И. Тэна и Г. Спенсера. С изменением исторических реалий и некоторых аспектов общественного сознания натурализм, по словам учёного, утратил свою значимость как целостное явление, чтобы позднее предоставить основу для эстетики декаданса.

Тверские литературоведы В.А. Миловидов [139] и Н.Н. Вихорева [41] также склонны рассматривать натурализм в хронологическом аспекте. Изучая его развитие в общемировом литературном процессе, учёные приходят к выводу о самостоятельности натурализма как метода и многообразии его типологических черт. В.А. Миловидов в этой связи предлагает достаточно целостную модель натурализма, учитывая различные его стороны, в частности, обосновывая концепцию «литературного натурализма».

Как видим, собственно художественная составляющая натурализма уже достаточно давно стал восприниматься в литературоведческой науке как объект исследования, заслуживающий отдельного внимания, который в той или иной мере упоминается и рассматривается в целом ряде научных трудов.

Прежде всего, стоит постараться ответить на вопрос о том, развивался ли художественный натурализм в ином направлении от реализма и вполне самостоятельным творческим методом или же его следует считать специфической разновидностью, своеобразным витком развития реализма в новых исторических условиях. Мы, вслед за С.И. Щерблыкиным, склоняемся ко второму предположению и будем исходить в своем исследовании из убеждения о том, что художественный натурализм – это очередной и во многом плодотворный этап в развитии искусства реализма как системы литературного повествования. Рассмотрение художественного

натурализма без абсолютного его отрыва от реалистической системы повествование никоим образом не должно расцениваться как стремление кардинально пересмотреть устоявшиеся представления о реализме. Это лишь попытка более пристально рассмотреть некоторые особенности художественного натурализма, придавая им больший удельный вес в рамках общей структуры реалистического повествования.

Подобный подход представляется оправданным и в том смысле, что, говоря о художественном методе и его обособленности, не следует стремиться исключительно к унифицированным представлениям. В уже упомянутой сложной структуре реализма попросту невозможно создать общую объективную картину, не рассмотрев как можно более детально каждую из её составляющих. Одной из таких составляющих – пусть не самых характерных в общем контексте реализма, но от этого не менее значимых – и является, на наш взгляд, художественный натурализм.

Косвенным подтверждением этому служит тот факт, что при оценивании природы реализма, считая его наиболее универсальным, совершенным методом, так или иначе нужно определиться в количественном и качественном аспекте субстанциональных единиц, его составляющих. Здесь выделяются три наиболее значимых фактора:

1. Жизнеподобие – то есть тот художественно воплощенный факт, который соотносится с реальными контурами действительности.
2. «Правда жизни» – явление, которое, в первую очередь, ассоциируется с глубоко понятым и верным отражением закономерностей развития действительности.
3. Живо передаваемые детали быта – причём, порою неосмысленные и нетипизированные, данные в «чистом» натуральном виде [210, 54].

Интересно, что последний из указанных пунктов обычно соотносится исследователями с натуралистическим принципом изображения действительности. Однако этот же параметр считается неотъемлемой частью восприятия окружающего мира в русле традиционного реалистического метода и является потому неразрывно связанным с ним не только на частном, но и на каноническом уровне. Подобное сближение уже на данном этапе во многом

предопределяет сложную и многоаспектную связь реализма и художественного натурализма.

Рассматривая художественный натурализм как одну из органичных, своевременных и продуктивных «модуляций» (термин С.И. Щеблыкина) реализма, учёный приходит к выводу, что натурализм (и «реальный роман» как одна из самых распространённых его жанровых разновидностей) «является весьма заметным и глубоким явлением литературного процесса России» [210, 92]. Речь идёт о том, что в жанре реального романа сторонникам художественного натурализма удалось осуществить заметное продвижение в обогащении русской прозы. Они продемонстрировали свои принципы литературного отображения жизни: детализацию описаний, объективность, документализм, масштабность в изображении социальных групп и способность адекватно реагировать на общественные процессы. Все это позволяет говорить о том, что во второй половине XIX века русская проза обосновала утверждение новых повествовательных моделей, в которых многие традиционные приемы классического романа были переосмыслены.

Однако неправомерно было бы оценивать самобытность русского натурализма без учёта достижений западноевропейской литературы. Как справедливо замечал В.Е. Красовский: «Практически во всех национальных литературах, где возникло в конце XIX в. натуралистическое движение, оно в той или иной степени было связано с интересом писателей к творчеству французских натуралистов, с осмыслением и переработкой их опыта» [105, 8]. И далее: «В современном литературоведении обозначился плодотворный подход: используя в полной мере теоретический потенциал, который дают теория «экспериментального романа» и натуралистические тенденции творчества Золя для выяснения специфики натурализма как творческого метода, учитывая противоречия, существовавшие во французском натурализме, при характеристике судеб натурализма в целом, определить национальные черты натурализма...» [105, 9]

К концу XIX века натурализм перешагнул границы Франции и стал явлением общеевропейским, а позднее и общемировым. Однако именно Франция стала родиной наиболее авторитетных и масштабных представителей натурализма – Ги

де Мопассана, Эмиля Золя, братьев Гонкуров и др. «Правду жизни» они ставили превыше романтической вычурности, а себя считали истинными реалистами, ибо отображали действительность такой, какая она есть.

Основные принципы натуралистической теории, к числу которых относятся детализированность описаний, особое внимание к бытовой стороне жизни, отсутствие субъективных критических оценок, были заложены в монументальных «экспериментальных романах» Эмиля Золя «Ругон-Маккары». Характерной чертой этих романов, а в дальнейшем и собственно натурализма, стало рассмотрение человека исключительно в биологическом ключе, чрезвычайный интерес к низменным, отталкивающим подробностям семейной жизни героев, их фатализм и обывательский взгляд на вещи.

Заметно, что уже на данном уровне русский художественный натурализм представляет собой явление, во многом отличное от западноевропейской традиции. Даже без учёта весомых различий в экономических, социальных и политических предпосылках, приведших русскую литературу к натурализму, вполне очевидно, что в России была вполне устойчивая собственно литературная традиция, заложенная «натуральной школой» Н.В. Гоголя и В.Г. Белинского и развитая позднее демократами-шестидесятниками. Это признавал и сам Э.Золя: «Я ничего не придумал, даже слова «натурализм». В России его употребляют уже тридцать лет» [76,51].

Однако, достижения Золя и его последователей, разумеется, нашли отражение в произведениях русских натуралистов. Расширение поэтики традиционного классического романа благодаря перемещению на ведущие позиции социально-бытовой конкретики стало весомым вкладом в формирование российского художественного пространства. Здесь стоит учитывать, что, по мнению ряда исследователей, «...в русском натуралистическом движении, в котором не было крупных творческих сил, отчетливо выделяются два типа натурализма: «социологический» («социографический») натурализм конца XIX в., представленный творчеством П.Д. Боборыкина, И.Н. Потапенко, А.В. Амфитеатрова, Н.И. Тимковского, А.А. Вербицкой, и

«психофизиологический» натурализм (неонатурализм) 900-х гг., возникший в прозе М.П.Арцыбашева, А.П.Каменского, В.К.Винниченко» [105, 247].

На наш взгляд, этот фактор ещё раз говорит о том, что не стоит оценивать натуралистическую литературу как замкнутую систему с навсегда устоявшимися жанровыми и содержательными критериями. Именно постоянное развитие, пластичность и универсальность, способность отображать социальные и личностные процессы и является одним из главных преимуществ натурализма. Поэтому нет ничего удивительного, что авторы как реалистических, так и натуралистических произведений используют целый ряд уникальных приёмов, на первый взгляд, не свойственных реалистическому искусству: гиперболу, фантастику в самых разных их проявлениях и т.п. Это доказывает, что, казалось бы, даже самые канонически выдержанные жанры и произведения зачастую не могут быть оцениваемы лишь по соответствию или не соответствию идеологии классического реализма. К тому же большинство личностных, психологических категорий находятся часто за пределами объективной реалистической картины мира, что требует от автора поиска новых, индивидуально значимых решений.

В этой связи представляется нелишним упомянуть концепцию известного литературоведа Л.А. Иезуитовой, которая полагает, что «реализм как целое полноводнее натурализма, хотя в отдельные моменты развития реализм равен натурализму» [77, 271]. Совершенно очевидно, что, по мнению исследователя, натурализм являет собой более низкую ступень развития реалистического искусства, некую схематичную модель отображения мира, которая практически лишена символики, образности, психологизма и т.д. Это подтверждается мыслью Л.А. Иезуитовой о том, что натурализм ограничивает себя естественно-социальными детерминантами и обладает меньшей аналитической свободой по отношению к человеческому характеру. Можно признать это утверждение отчасти верным, однако стоит отметить при этом, что справедливо оно лишь в том случае, если во внимание принимается только «вульгарный» натурализм как несовершенный и непродуктивный этап литературного процесса.

Однако писатель-натуралист в процессе творчества зачастую применяет довольно своеобразные приёмы, которые не противоречат системе реалистического отображения действительности и в то же время обладают несомненной оригинальностью и художественной убедительностью. Речь идёт, скажем, о физиологичности и детализации при характеристике общесоциальных психологических мотивов; принципов научности и социологической точности, наконец, большой роли публицистичности. С одной стороны, всё это, несомненно, – составляющие натуралистического подхода. Но оправданно ли только на основании этого фактора расценивать их как нелитературные и не способствующие художественному обогащению текста? Мы не склонны к подобным оценкам уже потому, что это противоречит самой логике литературного процесса. Ведь подобные приёмы успешно применяли не только сторонники художественного натурализма (к числу которых относятся и П.Д. Боборыкин, и В.А. Гиляровский), но и признанные классики реалистической прозы – Л.Н. Толстой, И.А. Гончаров, А.П. Чехов и др.

Отметим, что Л.И. Иезуитова также учитывает неоднозначность данного процесса и потому, избегая недостатка в традиционных терминологических средствах, применяет собственное определение – «высокий натурализм» [77, 75]. Поясняя этот термин, она указывает на особенное его значение в эпоху соцреализма, где он был несколько переосмыслен и приспособлен для нужд формирующейся советской литературы, не утратив, однако, своей художественной значимости.

Итак, наметившееся противопоставление позволяет говорить о разделении натуралистического подхода на две едва ли не противопоставленные друг другу ветви: низкий (или вульгарный) натурализм и высокий натурализм. Однако, согласно концепции С.И. Щеблыкина, понятия «высокий» и «низкий» в данном контексте являются довольно неточными и абстрактными. Он предлагает обратиться к иной терминологии и обозначать просто натурализм как малохудожественную или даже вовсе нехудожественную литературную работу, которую нельзя считать методом. В противовес ей выделяется совершенно

специфическая линия реализма – художественный натурализм. Впрочем, он также не является каким-то особым методом, являясь частью реалистической системы повествования, но частью, обладающей рядом собственных приёмов и задач.

По мнению С.И. Щёблыкина, «...сложность исследования русского художественного натурализма в его соотношении с реалистическими тенденциями второй половины XIX века состоит и в том, что еще со времен А.В. Дружинина шла непрекращающаяся борьба с эмпиризмом, приземленностью и так называемой грубой натуралистичностью, хотя многие выдающиеся авторы использовали её так или иначе в своей практике. Можно даже сказать, что поиски индивидуальной манеры иногда сопровождались известными колебаниями между эмпирическим, событийно-бытовым и идеально-возвышенным, романтическим» [210, 98]. Эта же тенденция скажется в романах Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные», «Тысяче душ» А.Ф. Писемского и во многих других, где обозначенный процесс можно видеть практически постоянно. В творчестве И.С. Тургенева также довольно часто заметно соединение будничных и повседневных зарисовок с изображением идеальных (если не сказать, идеалистичных) картин дворянской жизни.

В этой связи важно отметить следующее. Рассматривая, как реализуют данный подход писатели-шестидесятники – В.А. Слепцов, Г.И. Успенский, Н.Г. Помяловский, Ф.П. Решетников и др. – Л.А. Иезуитова приходит к определению так называемого «интегрального» реализма. Под ним она понимает широкий охват различных социальных процессов, рассмотрение их в синхронии и диахронии, особенно с учётом капиталистических индустриальных тенденций, отчётливо проявивших себя во второй половине XIX века. Как видим, подобное течение в реализме, чрезвычайно близкое по сути художественному натурализму, уже оценивалось как весьма существенный компонент реалистического искусства.

Здесь уместно вспомнить исследовательскую работу идеолога художественного натурализма П.Д. Боборыкина «Писатель и его творчество», где он выделяет два типа современного ему романа: в первом центральная позиция

отводится личности и жизненным перипетиям главного героя, во втором главенствующую роль играет изображение эпохи, среды, а герои важны, в первую очередь, как представители этой среды и эпохи [21, 224]. Такой подход обосновывает характер и глубину раскрытия персонажа в том или ином произведении в зависимости от его общей направленности и расстановки авторских акцентов. Вполне угадывается в такой классификации отнесение первого типа преимущественно к собственно реалистической поэтике, а второго к тому, что мы, вслед за С.И. Щерблыкиным, называем художественным натурализмом.

Чтобы в полной мере оценить значение и уникальность этого литературного явления, следует признать, что реальная жизнь во всём многообразии своих форм и невыдуманности перипетий так чётко и богато концентрирует в себе закономерности общественного бытия, что чрезмерное погружение в психологические или социологические глубины уводит автора и читателя в сторону от событийной, бытовой составляющей повседневной жизни. Иными словами, повседневная жизнь сама по себе предоставляет богатейший материал для восприятия и анализа, который практически не нуждается в дополнительной обработке. Как замечал М.Е. Салтыков-Щедрин: «...на самом деле небывальщина гораздо чаще встречается в действительности, нежели в литературе. Литературе слишком присуще чувство меры и приличия, чтоб она могла взять на себя задачу с точностью воспроизвести карикатуру действительности» [177, 316].

В этой связи особое значение приобретает способность автора перенести на страницы своего произведения окружающую реальность со всевозможной полнотой, способной достоверно воспроизвести целую эпоху. «Речь идёт в данном случае не о «дагерротипности», а об адекватности изображённого изображаемому, в чём также... можно и должно видеть прерогативу подлинно творческого воспроизведения действительности» [210, 98]. В таком подходе не стоит, конечно, видеть отказ от определённого чувства меры, однако сама логика общественного и литературного развития середины XIX века указывала на необходимость отказаться от ряда сдерживающих условностей, выводя

реалистическую литературу на новый этап. В конечном счёте, это и стало той эстетической и мировоззренческой основой, которая во многом сформировала принципы и приёмы отображения действительности, характерные для художественного натурализма.

В произведениях художественного натурализма, к числу которых относятся роман П.Д.Боборыкина «Китай-город» и повесть В.А.Гиляровского «Москва и москвичи», можно вполне отчётливо обнаружить стремление авторов как можно более полно и неискажённо отобразить действительность. В связи с этим в контексте повествования практически невозможно выделить какое-либо идеологизирование, стремление проникнуть в абстрактные глубины человеческого сознания или выстроить философскую модель бытия. Жизнь представлена такой, какая она есть. Это не значит, впрочем, что авторы полностью сосредотачивали своё внимание на «фотографировании», отказываясь от анализа и осмысления действительности. Однако система ценностей и авторский подход проявляются на ином уровне – в плане отбора исторических и социальных фактов, их структурирования и систематизации.

Эта тенденция в равной степени хорошо просматривается и у П.Д. Боборыкина с его широкими зарисовками московского купечества, и у В.А. Гиляровского с красочной панорамой пёстрой жизни большого города конца XIX века. И в том, и в другом примере заметна тенденция к исторически точному воспроизведению действительности, характеров и типов. Точность деталей, картин и портретов если и не становится самоцелью писателя, то, во всяком случае, представляет собой весьма характерную особенность художественной манеры. Тем самым выявляется некоторая закономерность в многоликой окружающей действительности, повествование становится не просто набором разрозненных фактов, но масштабным, эпичным полотном эпохи. Только эпичность эта особая, имеющая, скорее, количественный характер, а не качественный, как это принято было в классическом русском романе с его глубоким и детальным исследованием отдельных сторон жизни.

В этой связи иначе следует относиться и к вопросу типизации в прозе художественного натурализма. Известно, что в классических романах тесное

сближение общего и индивидуального происходило путём тщательного рассмотрения уникальных, индивидуальных явлений во взаимоотношениях людей или описании событий. Б.Л. Сучков в этой связи указывал следующее: «Включая в сферу изображения исключительное явление, характер или личность, реализм даёт нам и объяснение, открывая истоки исключительного в самой действительности» [184, 190]. Заложенная ещё А.С.Пушкиным, эта традиция стала одной из самых продуктивных, органически войдя в поэтическую систему русского классического романа.

Однако в русле художественного натурализма элемент исключительности уже не играет столь же значительной роли. Действительность воспринимается не как фон для проявления чего-то редкого и выдающегося, а как совокупность деталей, единый, целостный процесс, каждый сегмент которого выполняет свою функцию. Слияние этих незначительных, на первый взгляд, явлений и образует огромное, многоликое и пёстрое жизненное пространство. Таким образом, деталь перестаёт быть категорией типизации, становясь способом предельной объективизации действительности. А ведь, по убеждению И.С. Тургенева, «точно и сильно воспроизвести истину, реальность жизни есть высочайшее счастье литератора, даже если истина эта не совпадает с его собственными симпатиями» [196, 11].

Исходя из сказанного, становится вполне очевидно, что сторонниками художественного натурализма была предложена особая концепция изображения окружающей жизни: постоянно накапливать и отображать в художественном слове сведения о современной эпохе, чтобы на материале неприкрашенной повседневности формировалось подлинно объективное видение мира. Разумеется, такой подход предполагал тщательное и скрупулёзное исследование реальности в самых разных её проявлениях, что и было успешно осуществлено вначале П.Д. Боборыкиным, а затем В.А. Гиляровским. Неслучайно один из величайших мастеров слова А.П. Чехов, отмечая заслуги П.Д. Боборыкина, указывал, что он «...добросовестный труженик... его романы дают большой материал для изучения эпохи» [208, 9].

Впрочем, повторимся, что несправедливо было бы видеть в произведениях художественного натурализма лишь попытку бездумного копирования действительности, не отягощённую ни художественной обработкой, ни идейным замыслом. В.Я. Кирпотин писал: «Во время катастрофических происшествий привычное, будничное, житейское разламывается и в изломе можно «подглядеть» внутренние «субстанциональные» силы, скрывающиеся за обыденностью и определяющие наступающий завтрашний день» [92, 122]. Именно на это – на умение заметить и зафиксировать внутренние силы жизненного развития в разнообразных его проявлениях – и была в первую очередь ориентирована поэтика «реального» [термин П.Д. Боборыкина] романа. Сторонники художественного натурализма стремились точно и объективно отобразить всю массу жизненных явлений, часто угадывая в ней черты грядущих перемен и потрясений. В романе «Китай-город», как и на протяжении практически всего творчества П.Д. Боборыкина, отчётливо видна эта тенденция – путём пристального изучения повседневности и обыденности стремиться к художественному осмыслению внутренних движущих сил эпохи и грядущих историко-экономических перспектив.

С учётом указанных изменений в общей мировоззренческой и художественной картине, привнесённых русским художественным натурализмом, нужно отметить и неизбежные перемены в области сюжетостроения. Главенствующая роль отводится так называемым сюжетам повествующего характера, где информационная насыщенность и социально-историческая значимость становились особенно важны. В творчестве П.Д. Боборыкина наиболее ярко подобная структура проявила себя в романе «Китай-город», В.А. Гиляровский как автор традиционно малых форм воспользовался ею при составлении своей очерковой повести «Москва и москвичи». Более подробно сюжет и композиция обоих произведений рассмотрена в соответствующих разделах нашего исследования. Здесь отметим лишь, что сюжетостроение в рассматриваемых произведениях нельзя считать абсолютно каноническим. В пользу данного утверждения говорит уже тот факт, что и в «Китай-городе», и в «Москве и москвичах» демонстрируется полная авторская свобода в отборе

изображаемых событий, снижение роли интриги как основного сюжетобразующего элемента, а порой и полное её отсутствие. Это тоже было продиктовано веяниями времени, на которые обращал внимание, скажем, И.Ф. Анненский, указывавший, что в эпоху перемен и нововведений сама жизнь становится «...пестра и сложна, а главное, она стала не терпеть ни перегородок, ни правильных нарастаний и падений изолированного действия, ни грубо ощутимой гармонии» [5, 75]. Н.С.Лесков, поддерживая эту мысль и обосновывая эстетическую её составляющую, указывал: «Где литератор перестаёт быть записчиком и делается выдумщиком, там исчезает между ним и обществом всякая связь» [175, 306]. Иными словами, связь между литератором и обществом, по мысли Лескова, только тогда возможна и осуществима, когда автор опирается, прежде всего, на реальные факты.

П.Д. Боборыкин придерживается этих взглядов на всём протяжении своего творческого пути, справедливо полагая, что тесной связи с обществом можно достичь в том числе путём правдивого отображения фактологической стороны действительности. «Итак, реальные типы, реальные характеры и как можно меньше прямого вымысла и условности – вот доминанты поэтики реального романа П.Д.Боборыкина» [207, 73], – резюмирует С.И. Щерблякин.

Указанное стремление писателей-натуралистов к жизнеподобию, как видим, имеет прочную связь с типом художественного содержания, лежащего в основе того или иного произведения. Натурализм П.Д.Боборыкина и В.А.Гиляровского всегда характеризуется неподдельной и детальной конкретикой. По сути, это является своеобразной модуляцией реалистической манеры литературного воссоздания действительности. Таким образом, художественный натурализм можно считать органичным звеном литературного процесса своего времени.

Не стоит, конечно, отрицать того факта, что в произведениях художественного натурализма набор традиционных реалистических компонентов выражен не столь отчётливо, как в собственно реалистической прозе. Это заметно и на композиционном, и на сюжетном, и на проблемном уровнях. Однако это

отнодь не характеризует «Китай-город» и «Москву и москвичей» как произведения, начисто лишённые какой-либо художественной содержательности.

Присутствие тех или иных принципов повествования в творчестве Боборыкина и Гиляровского определяется на нескольких уровнях. Читательскому восприятию предлагается широкая, динамичная панорама городской жизни, не замкнутая в рамках хронотопа произведения. Это произвольно выхваченный автором сегмент жизни, художественно перенесенный на бумагу. Разумеется, при таком подходе не может идти речи о каких-либо прямых авторских вмешательствах, философских отступлениях или оценках происходящего. Автор, работающий в русле художественного натурализма, предельно объективен и будто бы даже отстранён от происходящего. Прежде всего, это проявляется в выборе бытовых и социальных фактов, их структурировании и композиционном расположении по ходу всего повествования. Впрочем, и само повествование в таком случае будет представлено оригинально: последовательное, информативное и логически продуманное, но зачастую не связанное единой сюжетной линией или общим конфликтом. Непредсказуемое и многоликое течение жизни, по мысли натуралистов, должно само по себе служить достаточно богатой и разнообразной мотивацией для формирования у читателя того или иного настроения, способствующего адекватному восприятию произведения. Познавать действительность следует не посредством абстрактных категорий и отвлечённых философских моделей, но путём пристального рассмотрения самой действительности. Натуралисты полагали, что на примере хорошо знакомых и легко узнаваемых жизненных реалий читатель гораздо проще и органичнее воспримет общие социальные и исторические тенденции. Так выявлялись наиболее значимые и существенные стороны реальной жизни. И потому наблюдается такая схожесть в построении произведений художественного натурализма. Именно такой предстаёт структура повествования в самых крупных романах П.Д. Боборыкина: «Китай-город», «Дельцы», «Василий Теркин». Это же характерно для лучших произведений В.А.Гиляровского, к которым, несомненно, относится «Москва и москвичи».

Кроме того, известно, что в последнюю треть XIX века и далее, в первые десятилетия XX века, сама логика развития русской прозы направляла многих самобытных писателей не только к изменению идейной и структурной организации текста, но и к новым стилевым моделям, которые бы соответствовали новым историческим реалиям. В подобном русле работали не только П.Д. Боборыкин и В.А. Гиляровский. Все вышеобозначенные особенности художественного натурализма как литературного метода – расширение информационного поля, обращение к принципу документализма, ориентация на предельную достоверность и как можно более широкий охват жизненных явлений – в определённой мере характерны, например, для произведений Д.Н. Мамина-Сибиряка и В.Г. Короленко. Более того, все эти факторы с той же закономерностью сказываются и на стилевой структуре московской повести, поэтому язык Гиляровского, точно так же, как язык П.Д. Боборыкина, свободен от чрезмерных витиеватостей, стремления к постоянному интонационному разнообразию и сложным поэтическим фигурам.

Возвращаясь к тезису о стремлении писателей-натуралистов к авторской объективности, заметим следующее. Объективно-авторский подход наложил весьма заметный отпечаток на стилевую составляющую произведений. В некотором роде, она декларирует явную ослабленность повествовательной экспрессии, уменьшение роли поэтических тропов, традиционно присутствующих в романе классическом. Разумеется, это не говорит о стремлении к сухому протоколизму в изложении жизненных фактов. Авторы стремились к тому, чтобы яркость образов формировалась за счёт естественных признаков описываемых явлений. Описания и портреты приобретают в связи с этим едва ли не документалистический характер: «Грибков по окончании училища много лет держал живописную мастерскую, расписывал церкви и все-таки неуклонно продолжал участвовать на выставках и не прерывал дружбы с талантливыми художниками того времени... По происхождению — касимовский мещанин, бедняк, при окончании курса получил премию за свою картину «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем». Имел премии позднее уже от Общества

любителей художеств за исторические картины. Его большая мастерская церковной живописи была в купленном им доме у Калужских ворот» [50, 70].

Рассмотрению общей повествовательной структуры натуралистических произведений позволяет увидеть, что большое место (и это указывается практически всеми литературоведами, занимающимися данным вопросом) здесь занимает публицистика. Это вполне объяснимо и обусловлено общей концепцией направления – художественно представить социально-бытовые реалии эпохи. Однако необходимо отметить, что публицистика эта значительно отличается от газетных заметок «на злобу дня» чёткой направленностью в сторону глобальных общественных и политических процессов рубежа веков. Признаем, что в плане философских и особенно духовно-религиозных вопросов, которые также не исключаются художественной публицистикой, сторонники художественного натурализма не стремились раскрыть идейный замысел своих произведений. Это направление они, безусловно, оценивали по достоинству, однако полагали раскрытие его не вполне оправданным в русле той системы художественных ценностей, которую для себя избрали. Описать и рассмотреть стремительно развивающуюся социальную и экономическую жизнь – вот что они считали главным. Впрочем, даже при таком подходе нашёл своё воплощение целый ряд нравственных и моральных проблем, причём, широко представленный в самых разных слоях московского общества – от высших слоёв родового дворянства до разорившихся разночинцев и крестьян.

1.2. Синтез художественных и публицистических элементов в формировании писательской манеры П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского

Как писатели-натуралисты П.Д. Боборыкин и В.А. Гиляровский в своём творческом развитии прошли длинный и сложный путь, на который оказали влияние не только собственно литературные, но также биографические и общественно-политические факторы. Этапы этого пути разнятся как в хронологическом, так и в качественном аспекте, и подробное рассмотрение каждого из них – предмет отдельного исследования. Для нас в этой связи представляет особую важность теоретический труд П.Д. Боборыкина «Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века» [18], который не только сформулировал основные эстетические принципы писателя, но и, в конечном итоге, задал вектор дальнейшего развития всего художественного натурализма, позднее поддержанного В.А. Гиляровским.

В русле общей концепции нашей работы особого внимания заслуживает довольно полемичное замечание Боборыкина о том, что сюжет для литературного произведения (в частности, для романа) хоть и представляет несомненную значимость, но не является основополагающим и уж тем более не исчерпывает собой авторскую мысль. Главную же роль он отводит «фантазии».

Вероятно, подобные заявления могут быть расценены как несомненный отход от классических традиций реализма в сторону публицистичности. Особенно с учётом того, что под «фантазией» Боборыкин подразумевал не выдумку или воображение, а широту и многоаспектность социальных взглядов настоящего писателя, осведомлённость в самых различных областях жизни, умение живо и непосредственно переносить свои впечатления от реальной жизни на бумагу. Фантазия в понимании Боборыкина, таким образом, парадоксально предстаёт как способность охватить и творчески передать жизненные явления во всей их полноте.

Разумеется, при таком подходе сложно было бы ориентировать писателя на изыскания в области условного сюжета, с тем, чтобы увлечь читателя

перипетиями судеб персонажей. А значит, отбор фактов и явлений жизни тоже выходил из области активной писательской деятельности, поскольку основным поставщиком и регулятором литературного материала становилась сама жизнь.

Где же, в таком случае, мог реализовать себя талант литератора, не сводимый к публицистическим запискам «на злобу дня»? На этот вопрос отвечает предложенная Боборыкиным концепция так называемого «реального» романа. Не противопоставленная прямо классическим формам реалистического искусства, она, по сути своей, является прообразом сегодняшнего обозначения романа натуралистического. Боборыкин полагал, что любовные переживания отдельной личности, широко отображаемые в эпоху сентиментализма и раннего романтизма, на определённом этапе перестали отвечать требованиям времени. Западноевропейский роман почувствовал это первым и потому включил личность в структуру общественных взаимодействий. Появилась возможность показывать и оценивать уже не индивидуальную психологию, а психологию групп, что стало важной ступенью для формирования социальной психологии в прозе. Её литературным воплощением, по мысли П.Д. Боборыкина, и оказался реальный роман.

К его преимуществам писатель относит не только актуальность и самобытность содержания, но и большой простор для условного трактования событий, лиц, бытовых подробностей и т.д. Именно здесь, в условиях «записывания», а не «рассказывания» приобретала ведущее значение отточенность формы, мастерство в отборе художественных деталей и их грамотном применении, расширение палитры красок, обогащение речевых характеристик, описательных приёмов и диалогов.

Наиболее яркое воплощение эта система нашла в произведениях сторонников художественного натурализма, однако, её отголоски П.Д. Боборыкин усматривает уже в европейском и российском романе, начиная с середины XIX века. Так, обозначение «реальный роман» он использует при рассмотрении творчества французских романистов – О. Бальзака, Г.Флобера, Э. Золя и братьев Гонкуров. Особое внимание уделяется, разумеется, апологету натурализма – Эмилю Золя.

Именно его П.Д. Боборыкин впервые называет «реальным романистом», имея в виду высшую оценку его литературного таланта, который одним из первых вывел общественные проблемы во всей их неприглядности на подлинно художественный уровень.

Впрочем, и Золя не удалось уклониться от ряда определённых недостатков, в частности, чрезмерного увлечения «научностью» в отображении жизненных процессов, а также технического, экспериментального подхода к созданию литературного произведения. Всего этого, как полагает П.Д. Боборыкин, создатели русского реального романа должны стараться избегать. Этому способствует богатейшая литературная традиция отечественного реалистического искусства. Если на Западе фактографическую тенденцию обобщил и закрепил в своём творчестве О. Бальзак, ставший опорной точкой, в том числе, для развития натурализма Золя, то в России подобных значимых фигур было гораздо больше. Достаточно вспомнить ряд теоретических положений В.Г. Белинского, натуральную школу Н.В. Гоголя или замечания Н.Г. Чернышевского, который в 50-е годы XIX века указывал, что стремление к сближению с действительностью составляет смысл и душу развития русской литературы, уже начиная с XVIII века.

Однако что же стало причиной, побудившей писателей отойти от выписывания личностных коллизий, углубиться в детальное описание повседневной жизни и подчас балансировать на тонкой грани между беллетристикой и публицистикой? В попытке ответить на этот вопрос П.Д. Боборыкин выводит принцип социальной оценки художественно-эстетической составляющей произведения. Данный принцип, по его мнению, определяет эволюцию европейского и русского романа в плоскости реализма. Этот роман, роман нового времени, отвергает сентиментальную традицию изображения страстей, на ведущие позиции выдвигая объективность и точность в рассмотрении социальных организмов.

Стоит указать, что роль объективности в романной повествовательной системе П.Д. Боборыкин оценивал чрезвычайно высоко, придавая ей порой едва ли не главенствующее значение. Опираясь на европейскую литературную

традицию, он отмечает историческую первостепенность бытописательского реализма на фоне романтической субъективности, причём не только в Англии и Франции, но и других странах. Именно из бытописательских зарисовок, по мнению писателя, начали формироваться основные принципы реального романа, которые на раннем этапе своего становления нашли наиболее чёткое воплощение в произведениях Бальзака.

Основываясь на рассмотрении его романов, П.Д. Боборыкин приходит к выводу о необходимости несколько расширить значение термина «реалистичный», поскольку он является слишком общим и потому может вызывать ощущение неоднозначности или даже противоречивости. Если считать реалистичным любое изображение действительности, то термин этот действительно представляется чрезмерно широким. Поэтому П.Д. Боборыкин предлагает свою трактовку реалистического изображения: «Принцип точного исследования сделался обязательным для всякой литературной работы, претендующей на художественную правду» [18, 204]. Здесь, впрочем, сразу стоит отметить, что обозначенная «художественная правда», в понимании П.Д. Боборыкина, не может быть в полном смысле приравнена к реализму, поскольку реализм – понятие несравненно более широкое. Вышеназванные категории приобретает у Боборыкина особое значение, стремясь при этом включиться в общую литературоведческую традицию и активную писательскую практику реалистов.

Итак, к числу основных характерных черт реализма П.Д. Боборыкин относит две составляющих: точность исследования и художественную правду. При этом он практически ничего не говорит о других важных признаках реалистического искусства: образности, принципе обобщения и типизации, историзме и т.д. Писательская фантазия и воображение в их традиционном понимании практически нивелированы в концепции П.Д. Боборыкина. Точность художественного исследования сама по себе представляется достаточным полем для реализации подлинного писательского таланта. Этот

тезис писатель сформулировал для себя как важнейший и следовал ему на протяжении всей своей творческой биографии.

Развивая эту мысль, П.Д. Боборыкин вновь обращается к европейской литературной традиции и отмечает, что широкая возможность изображать психофизиологическую и социальную сложность человеческого существования, раскрытая Бальзаком, стала ведущим признаком подлинного реализма. Именно реализма, а не натурализма, особенно в его узком понимании, предложенном позднейшей литературной критикой. Данная сторона жизни заслуживает не меньшего внимания, чем философские, религиозные и духовные аспекты, ставшие основным объектом рассмотрения в классическом романе.

Вообще, П.Д. Боборыкин чрезвычайно высоко литературные достижения Бальзака, называя его «могучим творцом», чьи заслуги сравнимы с заслугами Шекспира. Именно Бальзак, по мнению П.Д. Боборыкина, вывел реалистическую прозу на новый уровень, придав ей значительную глубину художественности и масштаб проблемно-тематического уровня. К числу наиболее сильных сторон писательского мастерства Бальзака П.Д. Боборыкин относит также способность отображать социальные группы не только в общественных, но и нравственно-психологических взаимодействиях, углубление социальной линии, одинаково тщательное внимание как к фону, так и деталям повествования.

Однако, проецируя достижения Бальзака на свою концепцию «реального романа», П.Д. Боборыкин стремится учесть и недостатки западноевропейской прозы, проявившиеся в творчестве того же О. Бальзака, Г. Флобера и Ж. Санд, чтобы избежать их в дальнейшей практике. Так, он даёт негативную оценку затянутым описательным эпизодам, перенасыщенным субъективными авторскими размышлениями и сентенциями; излишнему стремлению к количеству своих произведений, что приводит порой к снижению качественного уровня.

Он особенно пристальное внимание обращает на тот факт, что ни в коем случае нельзя воспринимать его трактовку реализма как «ратование за сухую

рассудочную правдивость» [18, 276]. Хотя именно «рассудочная правдивость» и стала позднее восприниматься как натурализм в его худшем, неудачном проявлении, не только не соотносимый с реализмом, но и во многом противопоставленный ему.

Заметно, что П.Д. Боборыкин очень чётко разграничивал свою трактовку реализма от сухого, нехудожественного натуралистического повествования. При этом сам по себе натурализм он не отрицает, более того, в русле пластичного взаимодействия реального романа и натуралистической прозы, предлагает возможность для органического включения художественного натурализма в систему романного повествования. По его словам: «Термин натурализм, засоренный, к сожалению, в последнюю фазу развития романа реального направления, слишком узок, но сам по себе не заключает ничего отрицательно действующего на новые принципы и задачи эволюции романа» [18, 318].

Как видим, в своём труде «Европейский роман в XIX столетии» П.Д. Боборыкин хоть и не предлагает системного разграничения натурализма на его художественную и нехудожественную, вульгарную разновидность, но достаточно отчётливо демонстрирует свою приверженность именно первому способу воплощения действительности. Собственно, определений «натуралистическая проза» или «натуралистический роман» у него не встречается. Оценивая эволюцию реалистического искусства, он оперирует термином «реальный роман». В общем, основные положения своей натуралистической концепции он реализует в рамках именно этого определения, тем самым ещё раз подчёркивая незамкнутость натуралистической поэтики, неправомерность её обозначения как автономного понятия. Реальный роман для него – крайне универсальное жанровое образование, находящееся на стыке беллетристического и публицистического повествования, в полной мере отражающее уникальность и красоту обыденной действительности. Он не воспринимал его как натуралистическое образование, а потому не считал сугубо натуралистическими и собственные произведения.

Вспомним, что сам термин «натурализм» Боборыкин считал достаточно «засорённым» в процессе развития реализма. Заметим, что и здесь писатель не выделяет натурализм из системы реалистического искусства. И в таком случае натурализм следует воспринимать уже не как сухое, техническое воплощение ряда фактических наблюдений, но как включённость в художественное повествование, наполненное оригинальными образами, эмоциональным фоном и эстетическими категориями. Иными словами, тот самый вульгарный, низкий, «плохой» натурализм, как угадывается по мысли Боборыкина, – это уже не реализм, так как он оторван от эволюции реалистического искусства, замкнут внутри себя и не способен полноценно отображать жизнь во всём её многообразии.

Расширяя таким образом свою концепцию реализма, изложенную в формулировании характеристик «реального романа», П.Д. Боборыкин закладывает основы для теории художественного натурализма, на практике воплощённой им в большинстве его романов и ставшей ключевым звеном устойчивой литературной традиции, элементы которой обнаруживаются позднее у А.П. Чехова, А.М. Горького, А.И. Куприна и др. Своё наиболее целостное воплощение она нашла в самобытных произведениях В.А. Гиляровского. И если применительно к П.Д. Боборыкину мы оценивали синтез различных форм отображения действительности, в основном исходя из его теоретических изысканий в этой области, то творческое наследие В.А. Гиляровского позволяет проследить эволюцию его писательской манеры на примере конкретных литературно-публицистических образцов.

В.А.Гиляровский, вошедший в историю русской литературы, прежде всего, как талантливый журналист и публицист, значительную часть своей творческой энергии реализовал, работая последовательно в трёх московских газетах: «Московский листок», «Русские ведомости» и «Русское слово». Отчёты о спортивных и общественных событиях, зарисовки театральных постановок, описания разнообразных городских происшествий – это составляет весомую долю его творческого наследия.

К сожалению, этот обширный и, несомненно, важный период журналистской деятельности Гиляровского на сегодняшний день не имеет достаточно полного освещения в научной литературе. Это не в последнюю очередь связано с тем, что большая часть его материалов публиковалась в газете анонимно, в колонке ежедневных происшествий, заменяя, по сути, сегодняшнюю ленту новостей. Б.И. Есин справедливо отмечает: «В рубрике «Московские вести» почти ежедневно идут сообщения о пожарах, происшествиях, рысистых бегах, но определить среди них материалы Гиляровского практически невозможно. Все отчеты о скачках и бегах, о пожарах, как и в «Московском листке», кратки, не несут в себе индивидуальных примет, характерных особенностей стиля и не имеют подписи» [70, 5]. И далее: «Несмотря на то, что Гиляровский проработал в «Русском слове» более десяти лет (с 1901 по 1913 г.), у нас до сих пор нет более или менее полной картины сотрудничества журналиста в газете Сытина, характеристики тематики и жанрового своеобразия его материалов. Многие публикации не выявлены и никем не собраны» [70, 6].

В повседневной публицистике, как традиционно принято считать, довольно сложно в полной мере проявить авторскую индивидуальность. Особенно если речь идёт о повседневной, «черновой» репортёрской работе – а именно ей большей частью занимался Гиляровский в период своего сотрудничества с московскими изданиями. «Я вел городские происшествия и в случае катастрофы, эпидемии или лесных пожаров командировался специальным корреспондентом» [47, 83] – вспоминал о своей работе Гиляровский. Он не выбирал себе темы сам – он писал по заданию редакторов. И вместе с тем, когда это было возможно, он старался не ограничиваться безликой подачей материала, простым перечислением фактов.

Репортажи, чья принадлежность перу Гиляровского несомненна, поскольку они подписаны либо собственным его именем, либо одним из доподлинно известных псевдонимов, представляют собой в свете концепции художественного натурализма довольно любопытное явление как в содержательном аспекте, так и с

точки зрения стиля и языка. Последнее особенно очевидно проявляется при сравнительном анализе репортажей, посвящённых одному и тому же событию.

Гиляровский носил почётное прозвище «Король репортёров», несмотря на то, что далеко не всегда занимался репортажами. Среди его работ большое место отведено очеркам, статьям, заметкам, отчётам. Однако репортёром Гиляровский был отнюдь не из-за строгого соответствия формальным требованиям жанра, а скорее, по духу, по тому положению, которое занимал в газете, по методам работы над материалом. Почти во всех его произведениях, даже в рассказах, не говоря уже об очерках или статьях, можно обнаружить черты репортажа. Они занимают в тексте разный объём, облекаются в вариативные формы, которые сливаются и комбинируются в зависимости от тематики и смысловой наполненности произведения: интервью с участником событий, фрагмент диалога между присутствующими, откровение самого автора о том, что он сам увидел и почувствовал на месте происшествия.

Возвращаясь к «чистому» репортажу Гиляровского, важно не упустить из виду, что основной темой для него были чрезвычайные происшествия разного рода, которые необходимо было описать и предоставить на обозрение широкой публики. «На мне лежала обязанность вести хронику происшествий,– должен знать все, что случилось в городе и окрестностях, и не прозевать ни одного убийства, ни одного большого пожара или крушения поезда» [51, 24].

Таковы почти все наиболее известные и обширные репортажи Гиляровского: «Страшная катастрофа на Курской железной дороге», «Катастрофа на фабрике Хлудова», «Катастрофа на Ходынском поле», «Ураган» и т.д. Схожесть названий говорит сама за себя. Лишь немногие из репортажей посвящены событиям более мирным, которые привлекают внимание за счёт своей исключительности или общественной значимости: «Солнечное затмение над Москвой», «Ловля собак в Москве», «Подземные работы в Москве».

Как было сказано выше, тематика репортажей чаще всего бывает продиктована естественным ходом событий и нуждами редакции.

Наиболее плодотворным представляется рассмотрение содержательного аспекта репортажей В.А. Гиляровского, посвящённых различным трагическим событиям: стихийным бедствиям, катастрофам на производстве, уголовным преступлениям и т.п. Данный выбор продиктован, во-первых, особым значением, которое этим материалам придавал сам Гиляровский, во-вторых, тем, что подобная тематика сопровождала его на всём протяжении журналистской деятельности, впервые прозвучав ещё в коротких заметках на страницах «Московского листка» в 1881 г.

Для анализа были выборочно рассмотрены материалы газет «Московский листок», «Русское слово» и «Русские ведомости» за период с 1881 по 1905 гг. Рассмотрение ряда репортажей на схожие темы позволит, как нам кажется, наиболее полно и глубоко проследить хронологию развития и изменения творческой манеры Гиляровского, его восприятие действительности и некоторые особенности мировоззрения; а также проанализировать особенности его языка и стиля, своеобразие приемов репортерской деятельности. Всё это в дальнейшем послужило широкой и плодотворной базой для формирования подлинно литературной натуралистической манеры Гиляровского.

Первый репортаж, взятый нами для рассмотрения, не имеет заглавия, зато имеет подпись - «Вл. Г-й». Он был опубликован в № 57 «Московского листка» 8 октября 1881 года, в разделе «По городам и селам. Из Троицкого посада» с уточняющим замечанием «От нашего корреспондента». Это одна из самых ранних публикаций Гиляровского, подписанная его именем.

Речь идёт о преступлении, которое совершила крестьянка Елена Алексеева, наёмная работница, топором смертельно ранив своего хозяина и нанеся серьёзные травмы его жене и детям. Однако Гиляровский не сразу раскрывает обстоятельства убийства. «Все в посаде теперь крайне заинтересованы страшным злодейством, виновником которого была крестьянка Елена Алексеева, а жертвами крестьянин Семен Филиппов, огородник, его жена и малолетний сын»[70, 49]— так начинается репортаж. Уже в этой вступительной фразе видны некоторые особенности публицистики конца XIX. Она призвана заинтриговать, создать

соответствующий эмоциональный фон, побудить к дальнейшему прочтению. Читатель уже понимает, что произошло нечто ужасное, но о том, что именно случилось, ему предстоит пока только догадываться. Гиляровский не раскрывает всех тайн до тех пор, пока не ознакомит читателя с обстановкой и деталями происшествия: «Чтоб подробнее и яснее объяснить факт, опишем место действия. Это обыкновенная небогатая крестьянская изба, в 2 сажени длины, полторы ширины и сажень с небольшим высоты. Направо, при входе в дверь, широкая кровать, сделанная из досок на козлах, дальше от нее до переднего угла идут широкие лавки и стол. Налево – русская печь с местом для спанья, между ним и потолком – пространство не более $3/4$ аршина, далее, за печкой, дверь и перегородка кухни, куда и выходит устье печи...»[70, 49] и т.д. При этом он старательно избегает даже слова «убийство», заменяя его неконкретными, обтекаемыми оборотами: «страшным злодейством», «злодейство было совершено», «задумавшая страшное дело»...

И только когда читатель проникся атмосферой последующего события, представил себе место, время действия и всех его участников, Гиляровский даёт эмоциональную и детальную картину страшного преступления, полную экспрессивно-оценочной лексики и личностных переживаний: «Уверившись вполне, что все спят крепко, она зажигает свечу, берет топор, которым днем рубила капусту, потихоньку подкрадывается к Филиппову, спящему беззаботно на печи, и ударом топора наносит ему рану в голову. Но удар смертельным быть не мог, потому что топор, во-первых, был тупой, а, во-вторых, размахнуться не было возможности, потому что вследствие высоты печки голова Филиппова была не более как на два аршина от потолка. Видя, что рана не смертельна, она продолжает наносить удары... В это время жена огородника, должно быть, разбуженная стоном мужа, просыпается и вскакивает с постели...»[70, 50]

Разумеется, автор не видел и не мог видеть всего этого. Между тем, едва ли можно предположить, чтобы Гиляровский с его склонностью к точному отображению событий, внимательностью и даже некоторой дотошностью попросту выдумал все эти подробности. Однако он воссоздаёт картину

произошедшего, не ссылаясь при этом ни на участников, ни на возможных свидетелей преступления. Это не попытка утаить источники информации. Это — дань традиции.

Уже на примере этой сравнительно небольшой публикации можно заметить, что репортаж Гиляровского на начальном этапе его творческого пути создаётся практически по театральным канонам: описание места и времени действия, представление персонажей с краткой характеристикой, затем собственно описание произошедшего. По большому счёту, здесь вполне выделяемы даже некоторые сюжетные элементы, хотя публицистические жанры в силу своей специфики сюжета обычно лишены. Завязка: «...крестьянка Елена Алексеева, работавшая на огороде у Филиппова поденно (рубили с гряд капусту), вечером, рассчитываясь с ним, увидела у него деньги...»[70, 49]; развитие действия: «Когда все рабочие ушли, она осталась ночевать у хозяев... Елене Алексеевой постлали между столом и перегородкой, на полу. Хорошо поужинав, наработавшись день, — а сам Филиппов даже немного подвыпивши, — все заснули крепким, спокойным сном...» [70, 49]; кульминация — сцена «жестокое злодеяние»; развязка: «Составлен был немедленно акт, и раненные отправлены в больницу»[70, 51]. Материал выстроен таким образом, что даже собственно репортажный элемент в классическом его понимании предстаёт как обширный эпилог, начиная со слов «Сегодня в 10 часов утра я был в больнице...» и заканчивая «В настоящее время она под арестом, и не только сохраняет полное присутствие духа, но даже дерзко отвечает на вопросы»[70, 51-52].

Как видим, Гиляровский, только начиная пробовать себя на журналистском поприще, стремится в полной мере соответствовать устоявшемуся на тот момент образу всезнающего, эмоционального репортёра, не упускающего ни одной детали. Хотя даже здесь, в ранних публикациях, его отличает отсутствие чрезмерной витиеватости.

Одним из самых известных и масштабных репортажей Гиляровского в «Русских ведомостях» был опубликован 13 января 1886 года под названием «Катастрофа на фабрике Хлудова». Повествует он о пожаре, вспыхнувшем на

четвёртом этаже сортировочного корпуса. Чтобы погасить воспламенившиеся кипы хлопка, их залили громадным количеством воды. Затем наверх были посланы несколько десятков рабочих, чтобы сбросить намокший хлопок вниз для просушки. По словам автора, «...в этот-то самый момент раздался страшный грохот от падающих масс, от которого, по словам очевидцев, «земля дрогнула», и все четыре потолка этажей с массой хлопка, намокшего во время тушения огня, и работавшими людьми рухнули вниз» [48, 440].

Гиляровскому вновь удалось проявить максимальную оперативность. Сразу после полученного известия о пожаре он отправился в путь, в подмосковный город Егорьевск, успешно преодолел препятствия, которые чинили сторожа и полиция, и оказался на месте происшествия. Он немедленно принимается за работу и собирает материал из первых рук, при этом стараясь как можно более точно передать мнения и впечатления очевидцев, чтобы объективно восстановить картину катастрофы. «В семь часов утра, во время разборки хлопка и спуска его сверху по особым деревянным трубам, слышались крики «пожар», и густой едкий дым от горевшего хлопка наполнил весь корпус и повалил из окон...» [48, 440]

Гиляровский мастерски создаёт эффект присутствия: страшное происшествие описано во всех подробностях, словно автор и читатели являются его непосредственными свидетелями. Гиляровский даёт исчерпывающие сведения, которые последовательно раскрывают все детали случившегося - начало пожара, тушение, поведение людей, обрушение потолков, жертвы, причины и следствия катастрофы.

«Тем не менее такие нашлись между рабочими: какой-то молодой парень привязал себя веревкой за пояс, перекрестился и прыгнул вниз. За ним другой, третий... Принялись кое-как с неимоверными усилиями освобождать несчастных, из которых некоторые лишились чувств, некоторые невыносимо стонали. Освобожденных или клали в корзины и в них вытаскивали наружу, или прямо привязывали подмышками веревками и вынимали» [48, 442].

Этот репортаж создан в русле избранного Гиляровским стиля и является ещё одним звеном формирования художественного натурализма в его дальнейшем литературном творчестве. От ранних материалов его отличает большее внимание к сугубо описательной составляющей, которая несколько выделяется из хода динамичного повествования, позволяя за счёт эффектности и красочности в некоторой степени смягчить атмосферу напряжённости и отчаяния. «Обрушившаяся внутренность здания представляет нечто ужасное, но вместе с тем эффектное: это громадные, высокие четыре стены, освещенные светом, падающим из закоптелых выбитых окон, усыпанных ледяными сосульками, горящими разными огнями при дневном свете... Половина здания до самого верха загромождена стоящими, лежащими и висящими переломанными балками, деревянными решетками, кусками железа, сплошь, как толстым слоем чистого стекла, покрытыми блестящей ледяной корой, переходящей на краях каждого предмета в каемку из ледяных сосуллек, между которыми сверкают обледенелые серебристые волокна белого хлопка» [48, 443].

Может показаться, что Гиляровский обращается к многословности или даже некоторой расплывчатости, которая не имеет отношения к событию и введена в репортаж исключительно «ради красного словца». Как указывалось выше, это было довольно распространено в журналистике XIX века.

Однако с учётом общих стилевых особенностей и контекста репортажей Гиляровского вполне справедливым представляется утверждение, что он никогда не тяготел к излишней сентиментальности. Он переносит описание как элемент репортажа на качественно новый уровень. С мастерством истинного литератора Гиляровский вводит в повествование данное подобие лирического отступления, которое у него в содержательном плане не только не оказывается лишним, но и добавляет документальности и эмоциональной окрашенности. Здесь Гиляровский находится под впечатлением разрушений, которое произвели удивительным образом соединившиеся стихии огня и воды. Такое он и сам видит впервые.

Не стоит забывать, что долгое время пожары были ведущей темой репортажей Гиляровского. У него есть богатейший материал для сравнения,

который способствует развитию его писательского мастерства. Так, полутора годами позже, делая репортаж о пожаре девятиэтажной вальцовой мельницы, он опишет пылающее здание следующим образом: «поминутно вырывался из окон и с чердака громадный столб пламени, а над ним выше облаков поднимался столб багрово-красного дыма с миллионами блестевших, как бриллианты, головней и кусков раскаленного листового железа крыши... Самая крыша, раскаленная, цвета расплавленного золота, эффектно переливалась огненными волнами и наконец рухнула вниз» [48, 465].

Поэтому он в состоянии оценить индивидуальные особенности каждого отдельного пожара и его последствий, сделать свои репортажи разноплановыми и информативными.

Постепенно Гиляровский приобретал всё большую популярность, завоёвывал уважение и авторитет среди коллег. Едва ли не с первого дня работы в редакции «Московского листка» он принялся обрастать всевозможными связями и знакомствами в самых разных сферах: от хитровских трущоб до канцелярии московского губернатора. Это немало способствовало развитию его репортёрской деятельности, позволяя получать информацию из первых рук. Благодаря одной из таких случайных встреч Гиляровский стал автором репортажа, который вскоре сделал его имя известным всей России.

Речь идёт об отчётах Гиляровского о знаменитой Кукуевской железнодорожной катастрофе. Обстоятельства её достаточно известны, поэтому не будем подробно останавливать на них внимание, напомним лишь, что Гиляровский, узнав о трагедии, нелегально проник в служебный поезд со следственной группой, отправленной для установления причин происшествия. Таким способом ему удалось оказаться на месте крушения почти на двое суток раньше других корреспондентов и предоставить своей редакции поистине уникальный материал. «Эти знаменитые репортерские отчеты о Кукуевской трагедии — первое крупное выступление журналиста в русской печати, которое сделало известным его имя. Он опередил все газеты» [70, 32].

«Московский листок» публиковал отчёты своего корреспондента на протяжении более чем двух недель, в течение которых тот практически жил на месте крушения, участвуя в разборе завалов, помогая раненым и извлекая из-под обломков трупы. Многие материалы шли анонимно, но некоторые всё же имели подпись «Вл. Гиляровский». Репортёр старательно и последовательно извещал редакцию практически о каждом шаге работ. В этой связи наиболее ценными представляются первая телеграмма, опубликованная 1 июля, и последняя, которая вышла из печати 17 июля 1882 года.

Первая корреспонденция, как видим, поступила в газету спустя всего сутки после трагедии. Иными словами, Гиляровскому понадобилось менее 24 часов, чтобы узнать о крушении, придумать, как добраться до места, закрытого для журналистов, осуществить свой план и подготовить публикацию. При этом его телеграмма вовсе не представляет собой несколько малоинформативных строк, набросанных в лихорадочной спешке. Это короткое, но очень содержательное сообщение под названием «Страшная катастрофа на Курской железной дороге» с целым рядом важных деталей и, более того, примерной оценкой общих обстоятельств и причин катастрофы. Даже в чрезвычайных условиях Гиляровский добросовестно относится к своему делу.

«Сильный дождь... 29 июня лил и в... Тульской и Орловской губерниях... Полотно Московско-Курской дороги было размыто... Это место, окруженное болотистой трясиной (285–86 верст от Москвы), одно из опаснейших на всей дороге. Ночью, в третьем часу, на этом месте встречаются почтовые поезда: идущий из Москвы, № 3, и из Курска, № 4. В эту ночь с 29 на 30 июня почтовый поезд, шедший из Курска, благополучно прошел над этой трясиной в 2 часа 32 минуты ночи; спустя лишь четверть часа подошел встречный ему почтовый поезд, шедший из Москвы. Машинист и поездная прислуга ни о какой опасности на предыдущей станции, Крестцах, предуведомлены не были, поэтому поезд шел очень быстрым ходом»[48, 436].

Гиляровский не изменяет себе. В ситуации, когда важна каждая секунда, у него просто нет времени на лишние описательные отступления и ненужную

экспрессивность. В короткий текст срочной телеграммы необходимо уместить как можно больше необходимых сведений. Представлены почти все обстоятельства трагедии: особенности погоды, направление движения поезда и его номер, расстояние по железной дороге от Москвы и время катастрофы с точностью едва ли не до минуты. Однако превращать материал в сухой протокольный отчёт тоже, конечно, не следует. В этом удивительном умении сохранить разумный баланс между двумя основными составляющими качественного репортажа и проявляется мастерство Гиляровского-репортёра. «...Здесь-то почтовый поезд потерпел страшное крушение. Десять вагонов с пассажирами разбились вдребезги, четыре вагона, в том числе и почтовый, оторвались и уцелели. Страшное зрелище представляли эти обломки поезда и массы убитых и тяжело израненных! Поездная прислуга убита почти вся. По первому исчислению, более 50 пассажиров убиты и до 80 человек искалечены так ужасно, что многие едва ли останутся в живых. К утру приехали врачи из Черни и из Тулы, а в 3 1/2 часа дня с почтовым поездом отправлены врачи из Москвы»[48, 436 - 437].

Обстоятельный подход к выбору и обработке материала позволяет Гиляровскому добиться высокого стилистического уровня практически в любой своей корреспонденции. Вместе с тем, было бы не совсем справедливо вовсе не делать никакого различия между срочными телеграммами и тщательно продуманными отчётами, написанными хотя и с места происшествия, но уже в гораздо более спокойной атмосфере, с возможностью всесторонне рассмотреть ситуацию, побеседовать с очевидцами и участниками события, с железнодорожными служащими, проводившими разбор завалов. Таковым является репортаж Гиляровского о катастрофе, датированный 17 июля.

Не обходится и без традиционной для Гиляровского тщательности в перечислении людей, замеченных им на месте происшествия: «При осмотре присутствовали: инспектор дороги г. Шуберский, тульский губернский инженер Иванов, инженер Б. Домбровский и Клемчицкий, товарищ прокурора Федотов-Чеховский, судебный следователь г. Висневский и местный исправник г. Козловский» [48, 437]. Однако в конкретном контексте эти люди не являются

героями репортажа, они лишь «присутствуют при осмотре». Это своего рода дополнительный штрих, использованный Гиляровским для большей точности и полноты картины.

В связи с вышесказанным следует подчеркнуть ещё один немаловажный аспект, касающийся содержательного уровня рассматриваемых репортажей. Гиляровский снова не останавливает своё внимание исключительно на событийной канве произошедшего, снова не ограничивается формальным отчётом о крушении как отдельно взятой катастрофе единичного характера. Ненавязчиво, буквально с помощью одной детали он превращает традиционный для репортажа приём – диалог участников события – в элемент обобщения и расширения внутренней составляющей материала, который формирует собственный внутренний подтекст.

Намёки Гиляровского подчас довольно прозрачны. Не стоит, конечно, переоценивать значение и роль подобных фрагментов в его материалах и видеть в них ключевой, центральный элемент организации репортажа. Однако совершенно особая трепетность, с которой Гиляровский относился к людям, его понимание скрытых причин трагедии и широкий взгляд на вещи едва ли могут быть подвергнуты сомнению.

Разумеется, не следует воспринимать наш сравнительный анализ как попытку умалить ценность коротких репортёрских отчётов Гиляровского. Они заслуживают внимания уже хотя бы потому, что появлялись в печати буквально через несколько часов после описываемого события. Их стиль, композиция и язык полностью оправданы и даже определены ситуацией, в которой они создавались, задачами, поставленными перед журналистом редакцией. Кроме того, именно то обстоятельство, что основная масса фактической информации была уже изложена в предыдущем материале, давала Гиляровскому возможность в дальнейшем более подробно и проработано остановиться на отдельных аспектах репортажа.

Подвод итоги, укажем, что В.А. Гиляровский, развивая и совершенствуя свой писательский талант на журналистском поприще, никогда не позволял себе недобросовестно относиться к своему делу. Поэтому даже короткие отчёты в его

исполнении всегда достоверны, точны, информативны. Кроме того, Гиляровский, дав в газету первоначальный отчёт о каком-либо происшествии, затем часто возвращался к этой теме, создавая уже большой, тщательно выстроенный в композиционном плане репортаж, с продуманной идейной и стилевой составляющей.

«Трагические» репортажи Гиляровского, кроме самых ранних, всегда содержат гуманистический пафос и социально ориентированы. Он довольно быстро отходит от традиционной театральности, крикливой экспрессивности и ненужных красивостей, избирая свой стиль, свою манеру повествования. В конечном счёте, В.А. Гиляровский приходит практически к тем же выводам о литературном труде, что за полвека до него декларировал П.Д. Боборыкин, рассуждая о тех задачах, которые должен ставить перед собой писатель-реалист. Они таковы: «Надо, чтобы писатель-художник все видел, сильно чувствовал, правильно и глубоко мыслил, обладал способностью превращать свои наблюдения в самобытные образы, чтобы из реальных подробностей жизни, схваченных автором, выделилось нечто особенное, чтобы возникло впечатление прекрасного» [18, 358]. Заметим, что положения эти довольно логичны и закономерны, последовательно соединяя в единой концепции принципы художественного и публицистического повествования. Призывая к тщательному накоплению точных фактов и жизненных впечатлений, едва ли не очерковости в писательском подходе, П.Д. Боборыкин в то же время явно перекликается с идеями В.Г. Белинского о «типизме» как неотъемлемой составляющей подлинного искусства [14, 173].

Итогом формирования писательской манеры П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского, как предполагается, явился художественный натурализм – плодотворно и универсальное ответвление реалистического искусства. Однако пути, которыми авторы пришли к нему, были различны. П.Д. Боборыкин в своей писательской деятельности опирался на обширный опыт западноевропейской и русской литературы, на богатую теоретическую базу, ряд положений которой сформулировал он сам. Иными словами, находя и обобщая самобытные приёмы

отображения действительности, свойственные художественному натурализму, он шёл от литературы к публицистике. В.А. Гиляровский, напротив, на самых ранних этапах своего творческого становления прошёл превосходную репортёрскую школу и потому в поисках новых путей реализации своего писательского таланта двигался обратным путём – из публицистики в литературу.

Но значит ли это, что они принижали художественную составляющую литературного произведения, сводя его до уровня бытописательных зарисовок? Едва ли. Скорее, следует говорить о противоположном процессе – обогащении публицистического начала и его органичном включении в художественную литературу современного авторов периода.

1.3.Специфика московской тематики в литературном процессе России конца XIX - начала XXвв.

Очевидно, что характеристика особенностей тематики, представленной в романе П.Д.Боборыкина «Китай-город» и книге В.А.Гиляровского «Москва и москвичи», едва ли возможна без учёта ряда концепций, принятых литературоведческой наукой. Поэтому важно уяснить, что именно входит в состав темы, с каких позиций следует её трактовать и какие подходы к восприятию и анализу темы способна предложить богатая и многоаспектная теория литературы.

Удивительно, но термин «тема», который широко используется в публицистической и научной литературе, до сих пор не имеет достаточно чёткого и однозначного определения. Так, Г.Л. Абрамович обращает внимание на то, что «...одни понимают под темой жизненный материал, взятый для изображения. Другие – основную общественную проблему, поставленную в произведении» [2, 122-123].

В.М. Жирмунский мыслил тематику как сферу семантики художественной речи: «Каждое слово, имеющее вещественное значение, является для художника поэтической темой, своеобразным приемом художественного воздействия» [72, 30].

Другое значение термина «тема» насущно для понимания познавательного аспекта искусства: оно восходит к теоретическим опытам прошлого столетия и связано не с элементами структуры, а напрямую с сущностью произведения как целого. Тема как фундамент художественного творения – это все то, что стало предметом авторского интереса, осмысления и оценки. Данный феномен Б.В. Томашевский назвал главной темой произведения. Говоря о тематике в этой ее стороне (не структурной, а субстанциальной), он называл темы любви, смерти, революции. Тема, утверждал ученый, – это «единство значений отдельных элементов произведения. Она объединяет компоненты художественной конструкции, обладает актуальностью и вызывает интерес читателей» [192, 186].

Ту же мысль поддерживают и некоторые другие исследователи: «Тема есть некоторая установка, которой подчинены все элементы произведения, некоторая интенция, реализуемая в тексте» [73, 150].

Наиболее полной и аргументированной представляется точка зрения отечественного учёного А.Б. Есина, который, опираясь на позицию Г.Н. Пospelова, предлагает понимать под темой литературного произведения «объект художественного отражения, те жизненные характеры и ситуации (взаимоотношения характеров, а также взаимодействия человека с обществом в целом, с природой, бытом и т.п.), которые как бы переходят из реальной действительности в художественное произведение и образуют объективную сторону его содержания» [69, 114].

Тематика представляет собой промежуточную составляющую, которая связывает между собой реальный мир и мир художественного произведения, отчасти обуславливая тем самым их сложное диалектическое взаимодействие. Иными словами, тема произведения не может быть выдумана автором от начала до конца, она обязательно тем или иным образом связана с реальной действительностью, которую автор переосмысливает, сегментирует и подвергает литературной обработке. В этой связи важно отличать тему произведения от объекта изображения. Последнее является не чем иным, как отдельно взятой, конкретной ситуацией, вписанной в общий контекст произведения и служащей в качестве средства для более полного раскрытия темы. В количественном отношении понятие это предстаёт более узким и гораздо более тесно связанным с художественным миром. Избранная писателем тема может обрести при воплощении в литературном произведении сразу несколько объектов изображения, которые могут как следовать друг за другом, формируя сюжетно-композиционную канву, так и проистекать друг из друга, соприкасаясь в большей степени уже скорее с внутренней, идейной составляющей.

Разумеется, перечисленные параметры не являются обособленными и тем более универсальными, если воспринимать их как замкнутые внутри себя единицы. Они представляют ценность именно в качестве комплексного единства,

в котором взаимно дополняют, детерминируют и поясняют друг друга. Исходя из предложенной методологии, логично вытекает необходимость при анализе произведения уделять внимание рассмотрению тех реалий и характерных примет времени, на которые указывает автор.

Особую важность в этой связи приобретает описание места действия, бытовое окружение, среда, в которой живут и действуют герои. Этот фактор может быть представлен в разной степени масштабности: начиная от комнаты, в которой обитает персонаж, и заканчивая целой страной, а порой и континентом. В первую очередь следует остановиться на звене, которое может быть названо в этом ряду центральным и в котором, как нам представляется, в наиболее оптимальной пропорции сочетаются как личностно-бытовые аспекты, так и глобально-социальные – на тематике города. Это позволяет с помощью грамотно выстроенной аналитической структуры глубоко и полномасштабно оценить произведение по целому ряду параметров. «Местом действия в литературе нового времени часто становится город. Более того, природа как место действия все больше и больше уступает в этом качестве городу, в полном соответствии с тем, что происходит и в реальной жизни. Город как место действия обладает теми же функциями, что и пейзаж; в литературе появился даже неточный и оксюморонный термин: «городской пейзаж». Так же, как и природная среда, город обладает способностью воздействовать на характер и психику людей. Кроме того, у города в любом произведении есть свой неповторимый облик, и это не удивительно, так как каждый писатель не просто создает топографическое место действия, но в соответствии со своими художественными задачами строит определенный образ города» [69, 118].

Одним из основных объектов анализа в русле исследуемой нами проблемы стал город, чью роль и значение в русской истории сложно переоценить. Речь идёт, конечно, о древней и сегодняшней столице нашего государства – Москве.

Выбор этот обусловлен целым рядом причин. Последние десятилетия могут быть заслуженно названы эпохой, когда многие исторические ценности и общественно-нравственные ориентиры меняют свой облик, переосмысливаются,

приобретают новые черты или возвращают то, что было когда-то утрачено. В этот переходный, неустойчивый период крайне важно отыскать нечто незыблемое, некий символ, в котором нашли своё средоточение основные черты российской ментальности, российской истории, российской культуры. Таким центром, как нам кажется, является Москва.

Москва пережила огромное количество эпохальных событий, которые так или иначе связывают её с российской историей, начиная едва ли не с момента основания. После того, как в XIV – XV веках Москва стала фактической столицей государства, с течением времени её положение среди русских городов практически не менялось. Даже после того, как столица была перенесена в Петербург, Москва продолжала оставаться душой России, центром, который носил неофициальное наименование «некоронованной столицы». Иными словами, этот город всегда выходил за формальные, официальные, бюрократические рамки, являясь местом, где хранится нечто большее, что следует понимать не только и не столько умом, но душой и сердцем.

Если учитывать, что русская литература в традиционном понимании начинает свою историю с рубежа XVII и XVIII веков, когда древнерусская словесность приобрела черты литературы современного типа, а именно: литературный труд становится авторским, появляются первые опыты книжной поэзии – то можно с уверенностью предположить что Москва издревле стала объектом художественного отображения для русских писателей. Так, в конце 70-х годов XVII века монах, просветитель и педагог Симеон Полоцкий (1629 – 1680) издал сборник собственных стихотворений «Рифмологион», состав которого был довольно пёстрым и включал в себя стихи, притчи, рассуждения, оды. Уже в этом сборнике обнаруживаются первые поэтические строки, посвященные Москве:

« Удобно да есть солнце состреляти,
нежели град сей богом храним взяти

Богопротивным...» [180, 53].

«Москва – великий город, первого рангу во всей Европе», – подтверждал позднее эту мысль другой знаменитый русский писатель и учёный М.В. Ломоносов [126, 270].

В XIX веке, с развитием русской литературы, с расширением жанровой и образной системы произведений, образ Москвы приобретает масштабность, выразительность, детализированность. Он становится не просто фоном, где происходит действие, но приобретает целый ряд черт, которые наполняют его глубоким символизмом и психологизмом.

Достаточно вспомнить здесь третью часть лермонтовской «Песни про купца Калашникова», которая повествует о поединке купца Калашникова с Кирибеевичем. Начинается она с удивительно тонкого, проникнутого лиризмом описания стольного града. Впрочем, в «Песне...» Москва предстаёт в разнообразных своих ипостасях, позволяет увидеть разные свои лики: это и «царская», богатая, властная Москва, и Москва разбойничья, темная, и Москва святая, православная, хранительница веры, чести, долга [194, 142].

Обращаясь к истории Москвы в русской литературе, разумеется, нельзя обойти вниманием крупнейшего нашего поэта – А.С.Пушкина. Москва занимала в его жизни и творчестве совершенно особое место. Именно в этом городе Пушкиным был создан ряд талантливейших произведений. Противоречивые моменты истории Москвы, разнообразие и неоднородность её быта, величественные пейзажи, пёстрые галереи образов – всё это так или иначе отразилось во многих произведениях Пушкина, среди которых можно назвать многочисленные стихотворения (напр. «Воспоминания в Царском Селе», «Всеволожскому» и др.), трагедию «Борис Годунов», повести «Гробовщик» и «Рославлев», очерк «Путешествие из Москвы в Петербург». И конечно, нельзя не упомянуть в этой связи одно из основных произведений Пушкина – роман «Евгений Онегин», в седьмой главе которого представлена обширная панорама города в самых разнообразных ракурсах: начиная от описания суетливых московских улиц и заканчивая ироничными зарисовками высшего городского общества:

Разнообразной и живой
 Москва пленяет пестротой,
 Старинной роскошью, пирами,
 Невестами, колоколами,
 Забавной, легкой суетой,
 Невинной прозой и стихами [171, 73].

Многочисленные упоминания о Москве представлены и в произведениях Л.Н. Толстого. Проведя здесь часть детских лет, писатель на всю жизнь сохранил трепетные воспоминания о городе. Многие события, происходящие в повести «Детство», основаны именно на московских впечатлениях.

Москва как место, где полностью или фрагментарно совершается действие, фигурирует и во многих более поздних романах Толстого, в том числе и в самом крупном – романе-эпопее «Война и мир». И вновь следует отметить, что автор избегает статичного, однолинейного изображения Москвы, создавая многогранный образ столицы в разные моменты её истории: в мирное время и в трагические дни наполеоновского нашествия. Традиционно придавая большое внимание деталям, Толстой тщательно следует топографической карте города, упоминая и дом Иогеля на Тверском бульваре, «...у которого были самые веселые балы...», и Слободской дворец – один из дворцов в Лефортове, Арбат, где Пьер Безухов собрался убить Наполеона, и Сухареву башню, у которой встречаются Наташа и Пьер, «Девичье поле», по которому ведут пленных и т.д. [191, 74].

По всей видимости, одним из самых «московских» произведений Толстого является его роман «Анна Каренина», где Москва стала одним из основных мест действия. Более того, в одном из вариантов вступительной части романа действие начинается с широкого описания московского пейзажа, а именно – Зоологического сада. В окончательной редакции Толстой не отказался полностью от этого эпизода, после некоторой переработки перенеся его вглубь повествования: «Левин слез с извозчика у Зоологического сада и пошел дорожкой к горам и катку, наверное зная, что найдет ее там, потому что видел карету Щербацких... У подъезда рядами стояли кареты, сани, ваньки, жандармы. Чистый

народ, блестя на ярком солнце шляпами, кишел у входа и по расчищенным дорожкам, между русскими домиками с резными князьками; старые кудрявые березы сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые торжественные ризы» [191, 246].

В целом же, заслуживает внимания тот факт, что в романе «Анна Каренина», кроме основных сюжетных линий, довольно широко и полно представлены пейзажи, нравы и быт Москвы и её жителей.

Из вышеизложенного ясно, что мы не отрицаем существования яркого, многоаспектного и колоритного образа Москвы, который на протяжении столетий находил своё воплощение в повестях, романах и поэмах известнейших русских писателей. Однако парадокс состоит в том, что, являясь бесспорным историческим и духовным центром России, Москва практически не становилась основной, центральной, сюжетообразующей темой крупных прозаических произведений русской литературы. Несмотря на кажущуюся категоричность данного суждения, оно отнюдь не лишено оснований. Дело в том, что при рассмотрении этой проблемы крайне важно разграничивать понятия темы и образа.

Г.Н. Пospelов предлагает следующую трактовку художественного образа: «...Образы всегда воспроизводят жизнь в её отдельных явлениях и в том единстве и взаимопроникновении их общих и индивидуальных черт, какие существуют в явлениях самой действительности. ... Они содержат обобщение жизни только в самих себе, выражают их своим собственным «языком» и не требуют добавочных пояснений» [35, 38]. В.Е. Хализев указывает, что специфика художественных образов заключается в том, что они «... создаются при явном участии воображения: они не просто воспроизводят единичные факты, но сгущают, концентрируют существенные для автора стороны жизни во имя ее оценивающего осмысления» [204, 112].

Уже на основании этих определений можно утверждать, что приведённые нами примеры художественных произведений иллюстрируют исключительно отображение образа Москвы, который при всей своей колоритности и изяществе

является лишь вспомогательным средством для развития основной сюжетной линии. Упомянутые нами отрывки из романа «Анна Каренина» позволяют довольно чётко увидеть, что московские зарисовки выполняют в повествовании целиком подчинительную функцию. Являясь органично вписанными в общий контекст произведения, они призваны стать дополнительным звеном для создания более полной психологической картины, для более детальной образной прорисовки и т.п. Однако считать их в полной мере самостоятельными мы, конечно, можем с большой долей осторожности.

Если говорить непосредственно о тематике, то в истории русской литературы XIX века можно назвать не так много произведений, которые были бы целиком посвящены Москве. В первой половине XIX века в этом плане можно отметить разве что малоизвестное произведение М.Н. Загоскина «Москва и москвичи», вышедшее в 1848 году. Несмотря на незначительную разработку в литературоведческой науке, книга представляет определённый интерес для более полного анализа путей появления и развития московской тематики в нашей литературе. Загоскин пишет: «Я изучал Москву с лишком тридцать лет и могу сказать решительно, что она не город, не столица, а целый мир – разумеется, русский... Как тысячи солнечных лучей соединяются в одну точку, проходя сквозь зажигательное стекло, так точно в Москве сливаются в один национальный облик все отдельные черты нашей русской народной физиономии» [75, 19].

Как видим, с течением времени Москва начинает постепенно обретать всё большее значение для литературы. В этом плане «Москва и москвичи» Загоскина – явление в достаточной степени показательное. Однако, приняв его во внимание, в силу ряда особенностей не станем делать данный текст предметом пристального анализа. Причин тому несколько, но основной, на наш взгляд, является иная идейно-содержательная направленность, а также недостаточная проработанность именно в масштабном социально-экономическом плане, с позиций анализа реальных перспектив и путей развития страны – а именно этот ракурс наиболее интересен и важен для общей концепции исследования.

Творческий подход Загоскина и способ воплощения избранной темы у него определяется временем написания – 1848 год, эпоха правления Николая I, традиционно связываемая с консерватизмом, усилением государственного давления на все сферы общественной жизни и застоём вообще. По линии художественного метода тоже видна довольно ясная тенденция – переходный период от романтизма к реализму. В «Москве и москвичах» Загоскина основу повествовательной ткани составляют лирические зарисовки и философско-эстетические рассуждения о нравах и обычаях московского общества, причём преимущественно дворянско-чиновничьей его составляющей. Иными словами, писатель во многом следует пушкинской традиции, хотя и с учётом гоголевских воззрений на литературу, в первую очередь, теоретической базы его «натуральной школы». Но стоит отметить, что сам замысел, само жанровое решение, предложенное Загоскиным, уже говорит о многом. В первую очередь, о назревшей необходимости отображать в литературе не только остродраматические коллизии и полемические характеры, но и среду в целом, причём не через типизированных персонажей, а путём охвата как можно большего числа эпизодически действующих лиц.

Очевидно, что с учётом всех приведённых факторов произведение Загоскина закономерно не могло являться полномасштабным, глубоким и детальным изображением глобальной картины московской жизни и тех значимых процессов, которые в ней протекали.

С течением времени общественная жизнь России развивалась и менялась всё возрастающими темпами. Либеральные реформы Александра II дали мощный толчок к становлению новых порядков, заставили пересмотреть всю систему экономических отношений. Произошло изменение соотношения сил на политической и общественной арене, стали размываться границы сословий и жёсткие рамки карьерных вертикалей.

Москва в этом плане оказалась более чуткой и податливой на изменения, чем холодный аристократический Петербург. Стало очевидным, что Россия переживает один из важнейших переходных периодов своей истории, отозваться

на который, обобщить и передать его суть стремились многие писатели, философы и общественные деятели. Принимая во внимание основные теоретические и эстетические концепции художественного натурализма, который интересует нас в первую очередь (и более подробный анализ которого представлен в соответствующем параграфе), вполне закономерным явилось то, что Москва перешла в категорию полноправной темы литературного произведения.

Русский беллетрист, литературовед и критик Пётр Дмитриевич Боборыкин одним из первых это почувствовал и воплотил в жизнь. Сам будучи весьма высокообразованным человеком, он всегда отдавал должное возможностям дворянства и интеллигенции, однако прекрасно понимал, что и практическая финансовая деятельность, традиционно связываемая с купечеством, играет в государстве весьма значительную роль, которая со временем только возрастает. В условиях пореформенной России прежние дворянские привычки, уклад жизни, мировоззренческие взгляды начали терять актуальность. Вместе с ними подверглись небезосновательной критике прекраснодушные, устремлённые к светлым, но неосуществимым идеалам, литературные герои первой половины XIX века, при всём своём благородстве неизмеримо далёкие от практической действительности.

Это не значит, что художественный натурализм (и Боборыкин как один из главных его последователей) совершенно отрицал эстетическую составляющую искусства. Напротив, внутреннюю красоту человека, благородство души и устремление сил на совершение благих поступков писатель признавал главным объектом художественного изображения. Однако он считал неотъемлемым качеством всякого благородного и просвещённого человека умение воплотить эти внутренние способности в жизнь, применить на практике, причём полем реализации должны стать не отвлечённые умозрительные философствования, а конкретная общественная и финансово-экономическая деятельность. По словам С.И. Щерблыкина, данную особенность следует оценивать «...не как апологию «буржуазности», а как стремление автора, не чуждого гражданским идеалам,

отыскать в бушующем море промышленной цивилизации и прогресса твердые основы человеческого благополучия. Соединение прагматизма со «здравым смыслом», а здравого смысла с красотой и благородством – такова этико-мировоззренческая и эстетическая позиция Боборыкина человека, гражданина и писателя» [210, 11].

Чтобы избежать дальнейших затруднений, вызванных смешением понятий, представляется нелишним дать чёткое толкование определениям «тема» и «тематика», а также пояснить, почему в ряде высказываний эти понятия используются в качестве взаимозаменяемых. Собственно, разница между ними зачастую бывает трудноуловимой, и потому оба термина и без того воспринимаются большей частью в качестве синонимов.

Однако некоторые различия всё же есть. Как отмечает А.Б. Есин: «Совокупность всех тем произведения и называется обыкновенно тематикой» [69, 38] – то есть тематика представляет собой более широкую, обобщающую категорию. В таком случае, при анализе избранных нами произведений – «Китай-город» и «Москва и москвичи» – целесообразно говорить о московской тематике. Она, разумеется, состоит из более мелких тем, среди которых можно выделить, скажем, купеческую или дворянскую тему, тему культурной жизни московского общества, тему богатства и бедности и т.д. Несомненно, что каждая из этих тем имеет собственную значимость и достойна, возможно, отдельного рассмотрения, однако, в общем контексте произведения все они играют вспомогательную функцию и направлены на раскрытие главной, объединяющей темы – темы Москвы – призваны обогатить её звучание, представить её во всей полноте. Поэтому в случаях, когда речь не идёт о выделении какого-либо конкретного тематического аспекта, мы, во избежание путаницы и излишних многословных пояснений, предлагаем использовать выражение «тема Москвы» в качестве универсального обозначения всевозможных проявлений московской тематики.

Важно, что с учётом обозначенных общественных, экономических и теоретико-литературных факторов произошли качественные изменения в сюжетно-композиционной организации художественного текста. Оказалась

значительно снижена сюжетная напряжённость, ослаблены драматические коллизии, несколько сглажено чёткое разграничение композиционных элементов. «Напряженность сюжетного развития, столь традиционная для классического романа намеренно ослабляется в целях более широкого и целостного охвата изображаемых «массивов» жизни» [210, 64]. В связи с этим закономерно возросла роль тематики произведения, которая ввиду отсутствия ярко выраженной сюжетной линии взяла на себя функции смыслообразующего стержня произведения, скрепляющего разнообразные композиционные элементы в единый блок. Таким стержнем в рассматриваемых произведениях, на наш взгляд, стала тема Москвы.

Характеризуя значимость этой *темы*, которая, несмотря на свою уникальность, неразрывно связана с рядом произведений и имеет солидную хронологическую протяжённость, приведём слова Владимира Алексеевича Гиляровского: «И минувшее проходит предо мной. Уже теперь во многом оно непонятно для молодежи, а скоро исчезнет совсем. И чтобы знали жители новой столицы, каких трудов стоило их отцам выстроить новую жизнь на месте старой, они должны узнать, какова была старая Москва, как и какие люди бытовали в ней» [50, 4]. Из этого высказывания ясно, что в новом времени тема Москвы приобрела новое звучание и была использована для нескольких иных целей, однако осталась удивительно гибким, точным и самостоятельным инструментом для верной характеристики целой эпохи, для масштабной панорамы общества и социальных процессов, протекающих в нём.

Чтобы обеспечить более чёткое ориентирование в разнообразных аспектах многофункциональной московской тематики, следует сразу оговориться, что собственно Москву необходимо трактовать достаточно широко и понимать под ней не только город как географический объект, но и людей, его населяющих, особенности их жизнеустройства и быта – словом, то, что формирует особый облик города как в предметном, так и духовном смысле. Однако даже в такой расширенной трактовке город является в некотором смысле камерной категорией, поэтому в данной главе сделана попытка оценить московскую

тематику с позиций литературной преемственности и в то же время с учётом специфики её постановки, в сочетании с вопросами экономического и социального развития государства в целом.

Подобный подход важен ещё и по той причине, что позволяет на фоне общей значимости и закономерной детерминированности московской тематики отследить характерные особенности, формирующие индивидуальный подход каждого из рассматриваемых нами писателей к художественному воплощению избранной темы. Основные его положения, касающиеся избранного социально-экономического ракурса, возможно проследить уже на примере первого из двух интересующих нас произведений – романа Боборыкина «Китай-город».

Позиция Боборыкина по отношению к Москве и те аспекты, которые он считал наиболее важными, представляются здесь крайне интересными, ибо, расходясь с традиционным восприятием города, явились провозвестником новой, экономической трактовки, о которой уже упоминалось выше. В своих «Письмах о Москве» Боборыкин пишет: «...Теперешний город получил свою физиономию. Типу столицы он не отвечает, как бы его ни величали «сердцем России», в смысле срединного органа. Москва не центр, к которому приливают нервные токи общественного движения, высшей умственной культуры...» [22]. Однако это касается лишь отдельных сторон московской действительности: чиновничества, дворянства, великосветских нравов и традиций – иными словами, «верхушки айсберга», под которой скрывается истинная сущность Москвы. Именно поэтому, переходя к сути своей концепции и обосновывая свой интерес к теме Москвы, Боборыкин отмечает: «Но эта Москва составляет только одну пятую «первопрестольной столицы». Рядом, бок о бок с ней и, так сказать, под ней, развилось другое царство — экономическое. И в этом смысле Москва — первенствующий центр России, да и не для одной России имеет огромное значение» [22].

«...Моя беллетристическая вещь такого рода, что служит как бы художественным преддверием к «познанию Старой столицы» [79, 143], –сообщал П. Д. Боборыкин в письме редактору «Вестника Европы» А. Н. Пыпину от 31

декабря 1880 года, и уже по этому, первому из дошедших до нас свидетельств о работе над «Китай-городом» можно судить о том, какой смысл вкладывал писатель в свое произведение.

Определённо, что одной из главных содержательных черт романа «Китай-город», если рассматривать его в комплексном единстве всех основных параметров художественного произведения, является продуманная концепция исторического смысла и исторического предназначения Москвы в пореформенную эпоху. О тщательности разработки темы свидетельствует тот факт, что свои взгляды по этому поводу Боборыкин излагал не только в романе, но и в уже упоминавшихся «Письмах о Москве», выстраивая, таким образом, своего рода систему логически выверенных и аргументированных воззрений на процесс стремительной капитализации России и роль торговой столицы в этом процессе.

«Вот в чем Москва настоящая столица! Не город вообще, а «город» в особом, московском значении, то есть тот, что обнесен стеной и примыкает к Кремлю, – центральный орган российской производительности. Он питает собой и городское хозяйство; но его значение исчерпывается не пределами этого губернского города, а пределами всей империи. Это – громадный мир, приемник многомиллионной производительности, проявившей собой все яркие свойства великорусского ума, сметки, мышечной и нервной энергии... Он-то впоследствии и выльется в особого рода столицу всероссийской промышленности и торговли, как Нью-Йорк стал по этой части столицей Американских Штатов» [22]. Как видим, Боборыкин весьма высоко оценивал роль и перспективы Москвы в плане финансовой, производственной, торговой жизни России, вполне обоснованно сопоставляя эти факторы со всё возрастающими темпами роста капиталистического переустройства отечественной экономической деятельности. Однако он отнюдь не сосредотачивался на изображении безликих финансовых операций и сделок. Особое внимание писатель всегда уделял людям, которые стояли за этими процессами, своей волей, сметливостью и образованностью продвигая вперед российскую экономику.

Подобная система взглядов, лежащая в основе тематической теории художественного натурализма Боборыкина, оказалась довольно устойчивой и продуктивной на протяжении довольно длительного периода.

Своё наиболее яркое воплощение на позднем этапе она нашла в творчестве Владимира Гиляровского. Параллели между Боборыкиным и Гиляровским весьма заметны и ощутимы практически на всех уровнях литературоведческого анализа, но, что касается интересующей нас сейчас тематической линии, то отметим, что Гиляровский, избрав тему Москвы, был также весьма далёк от простого безыскусного бытописательства. Однако, если Боборыкин, обращаясь к московской теме, стремился реализовать вполне определённую, логически выстроенную концепцию, то Гиляровский в этом плане преследовал несколько иные цели. Не стоит забывать, что его «Москва и москвичи» создавались спустя полвека после выхода романа Боборыкина, что не могло не наложить отпечаток на конкретное воплощение темы.

Возвращаясь к социально-экономическому ракурсу рассмотрения московской тематики, отметим, что Гиляровский, изображая Москву в свойственной ему очерковой манере, как правило, избегает масштабных обобщений и прямых выводов о роли и предназначении Москвы на фоне остальной России. Для него Москва – хоть и невероятно своеобразное, но всё же некое локальное средоточение пёстрых и колоритных типажей и характеров, а не развёрнутых теоретических и практических концепций и путей их воплощения.

Иными словами, если Боборыкин раскрывает тему Москвы, в основном, по линии *люди – город (материальная, предметная его сторона) – деятельность*, то Гиляровский избирает несколько иную позицию: *город – деятельность – люди*. Эту мысль легко проиллюстрировать примерами из текста, наглядно демонстрирующими реализацию данной модели построения. Боборыкин представляет свою модель следующим образом: «Первый ранний визит сделал Нетов своему дяде, Алексею Тимофеевичу Взломцеву, старому человеку, по мануфактурному делу — главе крупнейшей фирмы. От него кормилось целое население в тридцать тысяч прядильщиков, ткачей и прочего фабричного

люда» [23, 242]. У Гиляровского же подобные фрагменты представлены в несколько ином ракурсе: «На Тверской, против Леонтьевского переулка, высится здание бывшего булочника Филиппова, который его перестроил в конце столетия из длинного двухэтажного дома, принадлежавшего его отцу, популярному в Москве благодаря своим калачам и сайкам... Их завел еще Иван Филиппов, основатель булочной...» [50, 103].

При этом указанная последовательность вовсе не подразумевает качественное превалирование какого-то одного из её компонентов. Скорее, это обусловлено большей частью внешними факторами. Гиляровский попросту преследует иные задачи. Если Боборыкин, полный социального оптимизма, из весьма перспективного настоящего стремится в ещё более совершенное будущее, черты которого, по мысли писателя, уже вполне угадываются, то Гиляровский из наступившего «завтрашнего дня» ностальгически оглядывается на прошлое.

Впрочем, данная детерминированность вызвана целым рядом причин, которые связаны как с внутренней, проблемной, так и с внешней, сюжетно-композиционной стороной обоих произведений.

На основании предложенных выше литературных примеров и теоретических обоснований можно с большой долей уверенности утверждать следующее:

- несмотря на достаточную «популярность» Москвы в русской литературе, московская тематика как центральный, сюжетообразующий элемент произведения авторами практически не используется;

- в этой связи избранные нами «Китай-город» и «Москва и москвичи» предстают уникальными произведениями уже в свете специфики темы и аспектов её раскрытия;

- реализация московской тематики происходит в традициях художественного натурализма, что накладывает определённый отпечаток на её воплощение;

- литературная категория «темы» приобретает в русле художественного натурализма несравненно большее значение, ввиду ослабленности других элементов организации произведения;

- при анализе московской темы данных произведений наиболее продуктивным представляется социально-экономический аспект, позволяющий органично соединить конкретные реалии эпохи с мировоззрением, идейным замыслом писателя и общей направленностью произведения.

**II. Особенности жанра и проблематики
«Китай-города» и «Москвы и москвичей»
как отражение художественной преемственности
П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского**

2.1. Проблема жанровой принадлежности произведений художественного натурализма

На протяжении всей истории исследования творческого наследия В.А. Гиляровского литературоведы при рассмотрении самого значимого его произведения – «Москвы и москвичей» – вынуждены были обходиться разного рода описательными формулировками, вроде «собрание очерков», или использовать обтекаемое наименование «книга». Подобные примеры обнаруживаются в широко известных и уже упоминавшихся нами трудах В.В. Гура, Е.Г. Киселёвой, Б.И. Есина, А.Г. Митрофанова. Однако такой подход, как нам представляется, ни в коей мере не может соответствовать растущей литературоведческой тенденции к точности описательных наименований.

Необходимо указать, что вопрос жанра в литературной теории традиционно является весьма спорным и неоднозначным по многим параметрам. Прежде всего, заметно отсутствие вполне чётких и определённых параметров для жанрового наименования того или иного произведения. Б.В. Томашевский справедливо замечал, что, будучи «многообразными», жанровые признаки «не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию» [191, 207]. Кроме того, разноречивые литературные концепции зачастую входят в противоречие и с собственно авторской трактовкой жанровой принадлежности своего творения (пьесы Чехова, романы Тургенева). Эта же мысль находит отражение и в работах В.Е. Хализева: «К тому же авторы нередко обозначают жанр своих произведений произвольно, вне соответствия привычному словоупотреблению. Так, Н.В. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; «Дом у дороги» А.Т. Твардовского имеет подзаголовок «лирическая хроника», «Василий Теркин» – «книга про бойца» [204, 362].

Все это становится одной из причин формирования в литературоведении крайне неоднозначного и полемичного аспекта. Отнесение того или иного произведения к какому-либо жанру (а порой даже жанровой области) уже многие десятилетия служит основанием для самых масштабных и горячих полемик в научных кругах.

Современные российские и зарубежные [219] учёные всё чаще сходятся во мнении, что мировая литература на всех этапах своего развития предлагает произведения, которые зачастую лишены явной и однозначной жанровой определённости, не укладываются в рамки каких-либо жанровых классификаций. Этот факт, на наш взгляд, свидетельствует о том, что методология жанрового определения не является да и не может являться раз и навсегда застывшей системой готовых шаблонов. Постоянное развитие литературного процесса на протяжении всей его истории побуждает исследователей обращаться к новым поискам, в том числе и терминологического характера. С.И. Щеблыкин при рассмотрении данного вопроса справедливо полагает, что «...сама проблема жанрового образования еще не решена в нашей науке, да и собственно чистых жанров не существует» [210, 45].

Впрочем, повторимся, всё перечисленное отнюдь не обозначает, что стоит вовсе отказаться от попыток жанровой классификации произведений. Напротив, подобная пестрота и многомерность теорий указывает на необходимость при анализе произведения с вышеобозначенных позиций уделять самое пристальное внимание не какому-либо одному фактору, а целому ряду параметров, из которых формируется многоступенчатое, сложное и структурированное понятие жанра.

По мысли выдающегося литературоведа М.М. Бахтина, который значительное внимание уделял рассмотрению жанровой теории, жанры должны рассматриваться как «ведущие герои» [12, 167] литературного процесса. В этой связи стоит сделать некоторую корректировку, заметив, что с развитием литературной мысли роль жанра как догматического, определяющего компонента неуклонно снижалась. И если в эпоху классицизма и сентиментализма жанр, по сути, целиком определял и формировал облик литературного произведения, то

позднее, в веке XIX, на первый план, безусловно, выходит авторская индивидуальность, стилевые особенности и творческая инициатива. Жанр в некотором смысле перестаёт быть центральной категорией, но отнюдь не утрачивает при этом своего значения.

Согласно мнению большинства исследователей, литература знает два рода жанровых структур [204]. В первую очередь, выделяются жанры канонические с их устоявшимися, завершёнными, твёрдыми формами, которые не меняются на протяжении столетий, оставаясь носителями определённой литературной концепции. Ярким примером такого жанра может служить сонет, известный едва ли не с античных времён. Вторая группа – неканонические жанры, которые обладают достаточной гибкостью и универсальностью, что позволяет им непрестанно подвергаться разного рода дополнениям, изменениям, трансформациям. К таковым могут быть отнесены элегии или новеллы. По сути, жанровые формы такого рода подчас предстают настолько пластичными и текучими, что дают некоторым исследователям повод отнести их даже к внежанровым образованиям. Однако определённый набор характерных черт всё же наблюдается у любого жанра, что позволяет говорить о жанровой структуре в целом.

Этой же позиции придерживается известный отечественный литературовед В.Е. Хализев, который, прослеживая типологию жанровых наименований в мировой литературе, отмечает следующее: «Литературные жанры – это группы произведений, выделяемые в рамках родов литературы. Каждый из них обладает определенным комплексом устойчивых свойств». Исследователь указывает, что многие жанры уходят корнями в фольклор, иными словами – нынешнее состояние жанровой структуры представляет собой не что иное, как «плод совокупной деятельности начинателей и продолжателей» [204, 359].

Так, В.М. Жирмунский, исследовавший лиро-эпическую поэму в творчестве Дж. Байрона, А.С.Пушкина, М.Ю.Лермонтова, указывал, что развитие и упрочение этого жанра в мировой литературе «следует связывать не только с именами великих авторов, но и с их менее заметными последователями» [71, 203].

Именно они подхватывают и развивают характерные черты того или иного произведения, претворяя их постепенно в литературную традицию. Таким образом, жанры в диахроническом аспекте предстают образованием надындивидуальным, обретая более широкий, культурно-социальный масштаб.

Согласно концепции представителей формальной школы жанры следует рассматривать лишь в совокупности с обращением к организации, структуре, форме литературных произведений. Б.В.Томашевский, например, в основе всякого жанра видел специфическую группировку приёмов, особым образом сочетающихся друг с другом, устойчивых и зависящих «от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений, от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции» [192, 161]. В противовес распространённой традиции, учёный и при рассмотрении современных ему жанров считает их структурные признаки доминирующими и определяющими его организацию.

Ещё одной причиной, по которой жанры тяжело поддаются систематизации и классификации, является крайне большое их количество, причём, сопряжённое с весьма пёстрой спецификой целого ряда художественных культур. Некоторые жанры бытуют на протяжении многих веков, другие обусловлены и замкнуты какой-либо локальной временной эпохой.

Наследуя традиции формальной школы, а вместе с тем и пересматривая некоторые ее положения, ученые обратили пристальное внимание на смысловую сторону жанров, оперируя терминами «жанровая сущность» и «жанровое содержание». Огромный вклад в этом вопросе вновь внёс М.М. Бахтин, который говорил, что жанровая форма неразрывными узами связана с тематикой произведений и чертами мирозерцания их авторов: «В жанрах... на протяжении веков их жизни накаплиются формы видения и осмысления определенных сторон мира» [13, 332]. Жанр составляет значимую конструкцию: «Художник слова должен научиться видеть действительность глазами жанра». И еще: «Каждый жанр... есть сложная система средств и способов понимающего овладения действительностью» [13, 149]. Тем самым подчёркивалось, что жанровые

свойства произведений составляют нерасторжимое единство. Бахтин, вместе с тем, разграничивал формальный (структурный) и собственно содержательный аспекты жанра.

Он отмечал, что такие укорененные в античности жанровые наименования, как эпопея, трагедия, идиллия, характеризовавшие структуру произведений, позже, в применении к литературе Нового времени, «употребляются как обозначение жанровой сущности» [13, 335].

Однако, несмотря на значительные достижения литературоведов в вопросах жанровой структуры, эта область по-прежнему остаётся одной из самых сложных и неоднозначных. По мысли Ю.В. Стенника, «установление систем жанровых типологий будет всегда сохранять опасность субъективизма и случайности» [183, 173].

Тем не менее, неизменным и ключевым остаётся наблюдение, что жанры в своей совокупности и взаимодействии представляют собой, пожалуй, основное связующее звено между разными эпохами, странами и авторами. Именно благодаря этому фактору появляется возможность говорить о литературном процессе как едином, развивающемся и преемственном. В этой связи стоит вспомнить слова С.С.Аверинцева, который указывал, что «фон, на котором можно рассматривать силуэт писателя, всегда двусоставен: любой писатель – современник своих современников, товарищей по эпохе, но также продолжатель своих предшественников, товарищей по жанру» [204, 361]. «Память жанра» (М.М. Бахтин), «груз консерватизма» (Ю.В.Стенник), «жанровая инерция» (С.С. Аверинцев) – все эти понятия указывают на преемственность и стабильность в развитии литературы.

Если рассматривать своего рода литературный генезис «Москвы и москвичей», то становится вполне ясно, что при всей своей неординарности, оригинальности и сложности жанрового отнесения, произведение это также возникло отнюдь не на «пустом месте». И, что может показаться парадоксальным, как раз творческий метод и стал той связующей нитью, делающей «Москву и москвичи» неотъемлемым и органично сформированным звеном литературного

процесса, истоки которого обнаруживаются уже в трудах ведущего русского критика XIX века В.Г.Белинского.

Так, в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» им была высказана мысль о том, что «искусство... обогнало теорию» [15, 178]. И далее: «Гоголь принадлежал к числу немногих, совершенно избегнувших всякого влияния какой бы то ни было теории. Умея понимать искусство и удивляться ему в произведениях других поэтов, он тем не менее пошёл своей дорогою, следуя глубокому и верному художественному инстинкту, каким щедро одарила его природа, и не соблазняясь чужими успехами на подражание» [15, 179]. Иными словами, критик утверждает, что истинные литературные шедевры всегда опережают литературоведческие концепции. К числу таких явлений литературы в полной мере можно отнести книгу В.А.Гиляровского «Москва и москвичи», выполненную в форме очерков чрезвычайно высокого художественного качества.

Невероятная популярность этой книги, не уменьшающаяся на протяжении уже почти сотни лет, обусловлена явным литературным талантом Гиляровского, его особой индивидуальной манерой изложения, восходящей к известной художественной методологии, сформированной ещё в середине XIX века. Ассоциируется эта манера, прежде всего, с принципами натуралистического повествования или, если быть более точным, художественного натурализма, которые ранее нашли своё яркое воплощение в романе «Китай-город» П.Д. Боборыкина – теоретика русского художественного натурализма, крупного писателя и публициста, в чьём творчестве натуралистические черты проявились особенно ярко.

Художественный натурализм, получивший развитие и масштабное распространение в последней четверти XIX века и непосредственно предшествовавший опыту Гиляровского, явился той необходимой основой, на базе которой сформировались основные аспекты творческой манеры писателя.

Почти во всех его произведениях, даже в самых ранних, не говоря уже о зрелом периоде творчества, к которому относится «Москва и москвичи», можно обнаружить черты натурализма. Они занимают в тексте разный объём,

облекаются в вариативные формы, которые сливаются и комбинируются в зависимости от тематики и смысловой наполненности произведения: внимание к деталям, тщательная проработка описательной составляющей, фрагмент диалога между присутствующими, откровение самого автора о том, что он увидел и почувствовал.

В данном разделе исследования преследуется цель выявить традиции натуральной школы, которая, трансформируясь в элементы художественного натурализма, нашла своё воплощение непосредственно в книге «Москва и москвичи».

Мы опираемся на следующие основные положения:

1. Ряд положений Белинского о «натуральной школе» и вообще о ведущей роли принципа соответствия действительности является базовыми в системе представлений критика о «натуральной школе» в теоретическом смысле.

2. «Натуральная школа» Гоголя была непосредственно связана с развитием художественного натурализма, на базе которого, в свою очередь, сформировалось творчество Гиляровского.

В указанном контексте представляется немаловажным оценить произведения Гиляровского в свете прозвучавшей ранее «натуралистической» теории В.Г. Белинского, по возможности показать структуру художественного натурализма, то есть тех компонентов, которые входят в содержание этого понятия, дать анализ писательской манеры и творческой культуры Гиляровского с позиций преломления в его книге положений Белинского, выявить, по возможности, тенденции, закономерности, механизмы формирования художественного натурализма как практического воплощения литературоведческих концепций Белинского. Разумеется, весьма непросто глубоко и всестороннее охватить эту проблему в рамках одного исследования, поэтому внимание обращено лишь на некоторые её аспекты.

Книгу Гиляровского следует считать в высшей степени художественным произведением. Это не просто сборник репортажей и воспоминаний, это тесная, логически выстроенная и взаимосвязанная повесть. Безусловный талант

Гиляровского-репортёра, с которым он вступил в литературу в начале восьмидесятых годов XIX века, со временем перешёл в другую ипостась – подлинного литератора и художника. В «Москве и москвичах» очевидна уже не газетная передача информации о будничной жизни большого города при помощи грамотно подобранного и выстроенного материала, но талантливая литературная обработка, работа над словом, выстраивание не только формального, но и идейного уровня. Нельзя не заметить характерную черту очерковой манеры Гиляровского, о которой упоминают многие исследователи: осторожное, умелое и уместное применение литературных приёмов и изобразительно-выразительных средств разного рода. Б.И. Есин в этой связи отмечает следующее: «Гиляровский не избегает поэтических сравнений, пейзажных зарисовок. Однако подобные поэтические приемы используются им крайне сдержанно, с чувством меры» [70, 94]. Этот процесс протекал, разумеется, в атмосфере творческой преемственности и избирательного восприятия традиций русского художественного натурализма. Поскольку по замечанию Белинского: «...в сфере искусства, во-первых, никакое направление гроша не стоит без таланта, а во-вторых, самое направление должно быть не в голове только, а прежде всего в сердце, крови пишущего, прежде всего должно быть чувством, инстинктом, а потом уже, пожалуй, и сознательною мыслию...» [15, 184].

Гиляровский никогда не следовал слепо каким-либо литературным принципам и установкам. В своей книге он ни в малейшей степени не пользуется случаем поразить читателя ужасными фактами, литературно приукрасив их и эффектно подав. Напротив, он часто умалчивает о самых страшных подробностях. Неправомерным было бы утверждать, что Гиляровский отступает от натуралистической манеры своих очерков. Но он отделяет вульгарный натурализм от художественного, отлично понимая, что вульгарный натурализм далеко не всегда бывает уместен и некоторые подробности порой лучше опустить. Это продиктовано не только эстетическими понятиями, но и гуманизмом, разумным и взвешенным чувством гармонии, необходимым всякому писателю-натуралисту. За годы репортёрской и писательской деятельности Гиляровский,

став опытнее и мудрее, окончательно отошёл от стремления поиграть на чувствах читателей.

Впрочем, «Москва и москвичи» любопытна не только в идейном, но и композиционно-структурном плане. В этой связи стоит вспомнить статью Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя», где критик пишет о жанре повести как о важнейшей единице прозы переходного характера, которая, развиваясь и переосмысливаясь, приводит к более крупной форме – роману. «Это очень верно; да, повесть – распавшийся на части, на тысячи частей, роман; глава, вырванная из романа» [15, 408].

Аналог подобного процесса, отмеченного Белинским, наблюдается и при рассмотрении произведения Гиляровского. Собрание очерков, лежащее в основе «Москвы и москвичей», в совокупности представляет собой особый очерковый жанр, который, в своём цельном выражении может считаться самостоятельной повестью о Москве, чья важность заключается, прежде всего, в огромном патриотическом значении.

В уже упоминавшейся работе «Взгляд на русскую литературу 1847 г.» стоит отметить также целый ряд высказываний критика о значимости натуральной школы в формировании не только литературного процесса в России, но также становлении самобытности, особой духовности, поиске своего пути. «Это могло совершиться только через исключительное обращение искусства к действительности помимо всяких идеалов» [15, 187]. Впрочем, это вовсе не означает, что Гиляровский начисто лишает своё произведение эстетической составляющей. Просто она у него совершенно особого рода.

Эстетизм этот проявляется в книге даже несмотря на кажущуюся неприглядность, а порой едва ли не отталкивающий характер описаний городских трущоб, рынков, кабаков: «Оставив извозчика, пешком пошли по грязной площади, окутанной осенним туманом, сквозь который мерцали тусклые окна трактиров и фонарики торговых-обжорок. Мы остановились на минутку около торговых, к которым подбегали полураздетые оборванцы, покупали зловонную пищу, причем непременно ругались из-за копейки или куса прибавки, и, съев,

убегали в ночлежные дома... Здесь жили профессионалы-нищие и разные мастеровые, отрubbившиеся окончательно. Больше портные, их звали «раками», потому что они, голые, пропившие последнюю рубаху, из своих нор никогда и никуда не выходили. Работали день и ночь, перешивая тряпье для базара, вечно с похмелья, в отрепьях, босые» [50, 25-26].

Важно понимать, что в основе всех очерков, составляющих книгу «Москва и москвичи», лежит восхищение стариной, уважение и почтительное отношение к своему прошлому, каким бы оно ни было. Эта старина обладает для автора подлинной исторической святостью, и потому ценна в самых разных своих проявлениях, подобно тому, как повергнутые колонны древнегреческих храмов и по сей день вызывают благоговейный трепет. Поэтому концепция Гиляровского, реализованная в его книге, ни в коей мере не противоречит положениям Белинского об эстетической стороне натурализма.

Указывая на определённую эстетическую составляющую произведений натуральной школы, на поэтическое чувство всякого истинного писателя, Белинский отмечал и основную цель искусства: «Искусство есть воспроизведение действительности, повторённый, как бы вновь созданный мир: может ли же оно быть какою-то одинокою, изолированную ото всех чуждых ему влияний действительностию? Может ли поэт не отразиться в своём произведении как человек, как характер, как натура, – словом, как личность? Разумеется, нет...» [15,180]

В «Москве и москвичах» мы, безусловно, обнаруживаем тщательное, подробное и детализированное отображение действительности. Гиляровский создаёт большое, тщательно выстроенное в композиционном плане произведение, с продуманной идейной и стилевой составляющей. Он выводит литературную обработку материала на новый уровень, позволяющий внести в произведение дополнительные экспрессивные оттенки, углубить детализацию, скорректировать эмоциональный фон. «Публика, метнувшаяся с дорожек парка, еще не успела прийти в себя, как видит: на золотом коне несется черный дьявол с пылающим факелом и за ним – длинные дроги с черными дьяволами в медных шлемах...

Черные дьяволы еще больше напугали народ... Грохот, пламя, дым...» [50, 102] – таким предстаёт в очерке «Пожарный» выезд на тушение огня Тверской пожарной части.

Может показаться, что Гиляровский обращается к многословности или даже некоторой расплывчатости, которая не имеет отношения к событию. Однако с учётом общих стилевых особенностей и контекста очерков Гиляровского есть все основания утверждать, что он никогда не тяготел к излишней сентиментальности. Он переносит описание как публицистический и художественный элемент на качественно новый уровень. С мастерством истинного литератора Гиляровский вводит в повествование подобие лирического отступления, которое у него в содержательном плане не только не оказывается лишним, но и добавляет документальности и эмоциональной окрашенности.

Зачастую в литературе читателю предлагались образы несколько отвлечённые, типизированные, описанные будто бы с некоторой дистанции. Гиляровский же воспроизводит действительность в такой манере, что художественный образ оказывается максимально приближен к читателю. Для этого, по всей видимости, нужен был талант совершенно особого рода. «Дети в Хитровке были в цене: их сдавали с грудного возраста в аренду, чуть не с аукциона, нищим. И грязная баба, нередко со следами ужасной болезни, брала несчастного ребенка, совала ему в рот соску из грязной тряпки с нажеванным хлебом и тащила его на холодную улицу. Ребенок, целый день мокрый и грязный, лежал у нее на руках, отравляясь соской, и стонал от холода, голода и постоянных болей в желудке, вызывая участие у прохожих к «бедной матери несчастного сироты». Бывали случаи, что дитя утром умирало на руках нищей, и она, не желая потерять день, ходила с ним до ночи за подаянием. Двухлетних водили за ручку, а трехлеток уже сам приучался «стрелять» [50, 14-15].

Совершенно очевидно, что Гиляровский обладал несомненным литературным дарованием и, когда считал это нужным, мог ввести в повествование фрагменты художественных описаний, наполненных разнообразными тропами. «Москва и москвичи» в полной мере демонстрирует

это умение. Гиляровский продолжает реализовывать избранную стилевую манеру на всём протяжении книги. Нельзя сказать, чтобы он чрезмерно сгущает краски, наполняет текст искусственными художественными изысканиями, пытается придать ситуации излишнюю напряжённость. Он как всегда сдержан, избегает пустословия и апеллирует к чувствам читателей лишь при передаче фактической информации, подвергая её литературной обработке.

Нельзя не упомянуть и о том, что, несмотря на несомненные художественные достоинства, художественный натурализм и сегодня зачастую обвиняют в чрезмерном погружении в самые тёмные стороны жизни, в отсутствии общепризнанных «высоких» идеалов и даже в клевете на общество и умышленном его унижении. Лучший ответ на эти притязания содержится в работах Белинского: «Гораздо вернее всех этих обвинений тот факт, что в лице писателей натуральной школы русская литература пошла по пути истинному и настоящему, обратилась к самобытным источникам вдохновения и идеалов и через это сделалась и современной и русскою» [15, 309].

Это утверждение едва ли подлежит сомнению. Акцент неслучайно сделан на художественной преемственности П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского. Очевидно, что на фоне масштабных и многочисленных произведений теоретика русского художественного натурализма отчётливо видна богатая литературная традиция этого направления, которое стало основой для появления и развития самобытного таланта Владимира Гиляровского. Рассмотрение его книги «Москва и москвичи» сквозь призму теоретических концепций В.Г. Белинского позволяет, как нам кажется, не только более объективно и глубоко оценить основные литературные аспекты конкретного произведения, но также рассмотреть хронологическую преемственность и эволюцию идей натуральной школы в рамках единого литературного процесса.

Таким образом, тесная связь «Москвы и москвичей» с натуральной школой и, как следствие, с реализмом и его модуляцией – художественным реализмом, может считаться во многом доказанной и обоснованной. На это указывает как общая тематика произведения, так и ряд характерных особенностей стиля и

композиции. Отметим, что осмысление литературно-теоретической базы, на которой строится произведение, является, вне всякого сомнения, немаловажным не только для характеристики частных проявлений того или иного художественного метода, но служит кроме того неотъемлемой составляющей полной и системной жанровой характеристики произведения.

Итак, поскольку в вопрос места «Москвы и москвичей» в масштабной системе литературных школ и направлений внесена некоторая ясность, закономерно перейти теперь к уже обозначенной выше проблеме жанра. Если принять как аксиому мнение В.Е. Хализева о том, что бывают жанры канонизированные (с чёткими наименованиями, набором характерных черт и большой протяжённостью во времени) и неканонизированные (чьи границы и временные рамки в значительной степени размыты и трудноопределяемы) [204, 363], становится вполне оправданной наша попытка сформулировать определение жанра «Москвы и москвичей», исходя из ряда параметров, учитывающих одновременно литературную преемственность произведения и набор его уникальных, характерных особенностей.

Укажем здесь, что эволюция жанровых форм (особенно в случае их содержательной и социальной значимости) во многом зависит и от сдвигов в собственно социальной сфере, что показано, например, Г.В. Плехановым на материале французской драматургии XVII-XVIII вв., проделавшей путь от трагедий классицизма к «мещанской драме» эпохи Просвещения.

Логично предположить, что в жанровом наименовании произведения, явившемся закономерным этапом поступательного развития теории натуральной школы, ключевым звеном должно стать всё же традиционное, устоявшееся определение одного из эпических жанров. Следуя в русле формальной логики, мы приходим к закономерному выводу, что разумных вариантов в обозначенной нами области всего три: рассказ, повесть и роман. Рассказ следует исключить из рассмотрения уже хотя бы потому, что он слишком мал и узок, чтобы вместить в себя содержание такого масштабного произведения, как «Москва и москвичи».

Роман обладает несомненно большим количеством необходимых жанровых элементов. Среди наиболее значимых и характерных следует назвать и значительную хронологическую протяжённость, и большое количество действующих лиц, и широкие масштабы места действия. Однако с полной ответственностью назвать «Москву и москвичи» романом также не представляется невозможным. Даже если не рассредоточивать внимание и не погружаться в разнообразные субъективные теории (по некоторым из которых в романе, например, обязательно должна присутствовать любовная линия), всё равно нельзя не признать, что в произведении Гиляровского недостаёт глубины традиционной романной проблематики – философской, социальной и т.п.

Разумеется, подобная расстановка акцентов не должна быть отнесена к недостаткам произведения. Это скорее особенность, та характерная черта, которая явила собой художественное воплощение одной из основных задач автора: изобразить протянувшееся во времени и пространстве полотно московской жизни. Получившееся сочетание широкого хронотопа, детальности и многомерности образной структуры с нероманной тематикой и проблематикой и делает, на наш взгляд, «Москву и москвичи» произведением во многом уникальным.

Повторяя уже прозвучавшую выше мысль в новом контексте, отметим, что, на наш взгляд, книга В.А.Гиляровского «Москва и москвичи» является *повестью*. Однако для более полной и многосторонней характеристики произведения нам представляется необходимым внести некоторые дополнения в трактовку этого традиционного жанра.

Чтобы более детально обозначить понятие хронотопа в жанровой специфике «Москвы и москвичей» целесообразно отметить ещё два определения, являющихся своего рода проекциями двух компонентов хронотопа – пространства и времени. С учётом этих факторов «Москва и москвичи» может быть охарактеризована как *городская мемуарная повесть*. Это тоже вполне объяснимо. С позиций рассмотренной тематики произведения роль города видится в нём едва ли не ведущей на всех уровнях построения – в этом плане хронотоп не является уникальным звеном. Правомерность же вынесения определения «городская» в

жанровое наименование видится нам оправданной по ряду причин. Собственно, история городской литературы насчитывает уже несколько столетий – начиная с произведений средневековья. Вполне закономерно, что литературоведение рано или поздно должно было дать адекватное обозначение этому явлению. К числу самых монументальных работ по данной проблеме относится, например, монография А.Д. Михайлова «Старофранцузская городская повесть фавлю и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры» (1986). Термин «городская повесть» был использован и при характеристике произведений советской литературы – достаточно вспомнить цикл городских повестей Юрия Трифонова («Обмен», «Предварительные итоги», «Долгое прощание» и др.)

Кроме того, в поддержку нашего предположения относительно жанрового своеобразия «Москвы и москвичей» может выступить и возможность сопоставления «городской» литературы с «сельской», чья история в русском литературном процессе также глубока и берёт начало с пасторальных историй сентиментализма. К сельским повестям могут быть отнесены и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя. Среди европейских писателей, прибегавших к этой жанровой разновидности, можно отметить Жорж Санд, создавшую цикл сельских повестей, к которому традиционно относят «Чёртово болото», «Франсуа-найдёныш» и «Маленькая Фадетта». Но, пожалуй, своё вершинное воплощение эта литературная традиция (и жанровые ответвления, ей свойственные) нашла у авторов «деревенской прозы» середины XX века – В. Белова, В. Шукшина, В. Распутина и др. Сравнительный анализ практически любого произведения этих писателей с повестью Гиляровского представляет разграничение по параметру «сельская – городская» вполне закономерным.

На мемуарности также можно остановиться более подробно, ибо эта составляющая, как нам кажется, может способствовать не только более чёткому жанровому обозначению произведения, но и раскрыть некоторые особенности сюжетостроения «Москвы и москвичей». Произведение обращено к прошлому, основано целиком на личном опыте, информации и ощущениях автора, которые

тот непосредственно получал в течение своего долгого и разнообразного взаимодействия с Москвой и её обитателями.

Жанровое своеобразие книги Гиляровского «Москва и москвичи», как указывалось, во многом определяется как раз оригинальным совмещением в рамках одного произведения разнообразных форм беллетристики и публицистики. В некотором смысле можно говорить здесь о так называемых «очерках-обзорах» [3, 84], которые и формируют основную массу повествовательного материала повести. В качестве отличительных признаков данного сегмента «Москвы и москвичей», да и творчества Гиляровского в целом, целесообразно в первую очередь выделить такие критерии, как мемуарность и несомненную сюжетообразующую роль анекдота, небольшого рассказа «к случаю». Именно мемуарность, постоянные отсылки к реально происходившим событиям и реально жившим людям вносят в повесть несомненную публицистическую линию, одновременно с тем, как основанный на занимательных происшествиях сюжет служит прекрасной иллюстрацией к публицистическим высказываниям и рассуждениям Гиляровского на ту или иную тему.

При анализе подобного жанрового образования нельзя не учитывать ряд несомненных достижений отечественных и зарубежных литературоведов, исследовавших мемуарно-публицистическую литературу с позиций вполне оригинальной и самобытной проекции художественной документалистики, представленной в виде особого вида писательской манеры.

Так, пристальное внимание данной проблеме уделяется в исследованиях Л.Я. Гинзбург. Анализируя творческую работу на различных её уровнях (в т.ч. место деятельности и её границы) она приходит к такому результату: «Эстетическая деятельность совершается в сознании человека непрерывно, искусство только предельная, высшая ее ступень, как наука – предел логически-познавательной деятельности, также совершающейся непрерывно. Непрерывная связующая цепь существует между художественной прозой и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете – бытовыми «человеческими

документами» [52, 4]. Разумеется, подобное взаимодействие не может быть замкнуто в пределах какого-либо одного хронологического периода, а потому представляется явлением чрезвычайно масштабным и динамичным. Влияние разнообразных исторических факторов приводило к тому, что художественные произведения по своим стилевым и идейным особенностям могли как отдаляться от реальной жизни, так и тесно взаимодействовать с ней.

Представленный ракурс важен тем, что способствует более чёткому разграничению мемуаристики с прочими формами художественной литературы. Именно за счёт большой дифференциации эстетических слоёв образуются многочисленные разновидности в жанрах. Причём, обозначая диалектическое единство литературы и истории, Л.Я. Гинзбург делает ряд интересных выводов касательно отношений документальности и вымысла, традиции и уникальности в литературе. Так, она полагает, что в наибольшей степени художественный потенциал мемуарной прозы раскрылся именно на рубеже XIX-XX вв.

Стоит обратить внимание также на ряд основополагающих тезисов Л.Я. Гинзбург о некоторых ведущих критериях мемуарной прозы в различные эпохи. Одним их самых характерологических качеств признаётся ориентирование на истинность, достоверность изображаемого. Оговоримся, впрочем, что достоверность в понимании учёного порой расходится с фактической точностью. «Некий фермент недостоверности, – пишет автор, – заложен в самом существе жанра. Всякий мемуарист (в особенности – большой художник) стремится перестроить материал, восполнить его пробелы. Эстетическая организация документального материала порождает качество художественного образа»[52, 7].

Иными словами, жизненный факт преображается в самом своем выражении. Гинзбург формулирует суть различий творческого метода в мемуаристике и собственно художественных жанрах: «... в сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему ее единичному, в литературе документальной – от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли.

Это разные типы обобщения и познания и тем самым построения художественной символики... В документальной литературе художественный

символ имеет особую структуру. Он как бы содержит независимое знание читателя о предмете изображения. В соизмерении, в неполном совмещении двух планов, плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования, — особая динамика документальной литературы» [52, 9].

На основании вышесказанного закономерным представляется вывод о том, что мемуарные очерки В.А. Гиляровского отразили самую суть его творческого метода. С одной стороны, это обращение к историческому прошлому в большинстве его произведений, что представляет память писателя в виде некоей «парадигматической доминанты» (согласно концепции О.В. Евдокимовой) [66, 117-121]. С другой же, как раз память автора и может служить той самой разграничивающей линией, которая попеременно отделяет и соединяет в творческом сознании сферу литературного творчества и сферу реальной жизни. Творческий метод Гиляровского, утверждающего свою субъективность на этом рубеже, может быть определено нами как метод, наделенный чертами некоей неопределённости, смежности.

Именно с данной особенностью творческого сознания следует соотносить многие отличительные черты писательской манеры «Москвы и москвичей», в том числе — характерное для Гиляровского объединение документалистского, репортёрского подхода и подлинно художественного таланта в изображении исторических реалий.

Продолжая рассмотрение очерковости как одного из ведущих художественных аспектов «Москвы и москвичей», стоит отметить и особенности стилевой манеры изложения, которая, согласно жанровой теории Бахтина, также является неотъемлемой составляющей жанра. Здесь важно учитывать, что Гиляровский начинал свою литературную деятельность, прежде всего, как репортёр. Общероссийскую известность и уважение он получил тоже как репортёр. Поэтому нет ничего удивительного, что при всех несомненных литературных достоинствах и художественной ценности «Москвы и москвичей» в её авторе без сомнения угадывается публицист, автор знаменитых репортажей и очерков.

Именно на очерки и следует обратить особое внимание. Вот развёрнутое определение литературного очерка, представленное в Литературной энциклопедии: «Очерк—литературный жанр, отличительным признаком которого является художественное описание по преимуществу единичных явлений действительности, осмысленных автором в их типичности. В основе очерка, как правило, лежит непосредственное изучение автором своего объекта. Основным признак очерка—писание с натуры. В других литературных жанрах типизация создается путем обобщения отвлекаемых автором характерных черт множества единичных явлений; типическое конструируется здесь при помощи вымысла, фантазии, опирающихся на наблюдения этих явлений. В очерке вымысел играет значительно меньшую роль, чем в других жанрах. Типизация в очерке достигается, помимо выбора типичных явлений, отбором особенно типичных для явления черт.

Из описательного по преимуществу характера очерка вытекает и композиционное его построение. В очерке может совсем отсутствовать сюжет, или он, во всяком случае, ослаблен. Автор очерка часто переходит от одного характеризуемого явления или его стороны к другому, лишь в общей форме намечая их зависимость. Не связанный необходимостью наглядно, в образной форме показывать развитие действия, автор очерка чаще, чем авторы других жанров, вмешивается в ход описываемых событий от первого лица. Это дает очеркисту возможность более свободной группировки материала, возможность многообразных сопоставлений, аналогий и пр. В очерке гораздо большее значение, чем, например, в рассказе, имеют публицистические рассуждения, научные обобщения, иногда даже статистический материал. Язык очерка в большей мере, чем язык любого другого литературного жанра, включает элементы языка публицистического и научного. Черты очерка как жанра не остаются постоянными. В разные исторические периоды и у разных классов выступают и усиливаются то одни характерные стороны жанра, то другие; меняется само положение очерка среди прочих жанров.

Очерк встречается в истории литературы в самые разнообразные эпохи. Но в определенное время очерк получает особенно важное значение, выдвигаясь на передний план литературной жизни. Это бывает, прежде всего, в период формирования пробуждающимся классом своей литературной идеологии, когда активная позиция класса требует безотлагательного вмешательства в новые жизненные условия. Те же обстоятельства обуславливают выдающееся значение очерка и у класса укрепившегося, но резким поворотом истории поставленного перед необходимостью по-новому осознать мир» [119, 536-537].

Мы склонны полагать, что данное широкое определение практически идеально соотносится с целым рядом факторов структурной организации «Москвы и москвичей», в достаточной степени характеризую особенности очерка как жанра не только публицистического, но и в полной мере литературного.

С учётом вышесказанного следует немедленно прояснить закономерно возникающий здесь вопрос: поскольку определение очерка и набор его характерных черт так удачно сочетаются со структурой и содержанием «Москвы и москвичей», не выглядит ли термин «повесть» применительно к жанру произведения излишним и надуманным? Возможно, стоит остановиться на более простой трактовке жанрового своеобразия книги и взять за основу именно очерк?

Едва ли. Во-первых, «Москва и москвичи» включает в себя крайне обширный информационный пласт, хотя и относительно локальный в географическом плане, но охватывающий вместе с тем значительный промежуток времени и большое количество действующих лиц. Подобные масштабы для очерка неприменимы. Во-вторых, тематика произведения, как было указано в соответствующей главе, весьма широка и многопланова – очерк, как правило, более узок в этом плане. В-третьих, надо отдать должное и авторской организации материала – а значит, речь идёт, как минимум, о цикле очерков. Таким образом, сводить жанровое определение «Москвы и москвичей» целиком к очерку – значит, не учитывать целый ряд весомых факторов, что, безусловно, обедняет разнообразие художественного рисунка произведения.

Кроме того, если в литературоведческой науке признаётся существование романов очеркового типа (к числу которых многие исследователи относят, например, целый ряд произведений М.Е. Салтыкова-Щедрина), то вполне закономерным представляется и выделение повести очеркового типа как самостоятельного жанрового образования. Здесь стоит учитывать и отзывы о своём произведении самого Гиляровского, не раз указывавшего на стилистическое, композиционное и идейное единство «Москвы и москвичей».

Согласимся, что данный авторский подход может вызвать у исследователей ряд вопросов. С одной стороны, восприятию «Москвы и москвичей» как единого, законченного произведения несколько противоречит явная склонность Гиляровского к цикличности своего творчества. С другой же – это заметная композиционная особенность, позволяющая каждой главе восприниматься обособленно, едва ли не как самостоятельному произведению. Кроме того, в разрез с традиционной трактовкой повести идёт и ярко выраженное публицистическое начало, и незначительность психологической составляющей.

Однако все эти особенности в полной мере соответствуют концепции художественного натурализма. Гиляровский, так же, как и Боборыкин, был убеждён, что новые реалии времени вынуждают художников слова реализовывать в своём творчестве новые эпические формы. Жизнь общества стала настолько активной и примечательной, что внимание литературы к личным вопросам отошло на второй план. А потому очерковая повесть Гиляровского, вслед за произведениями Гоголя, Салтыкова-Щедрина и др. призвана сместить акценты в традиционных жанровых характеристиках, не лишая их основополагающих, стержневых черт.

Подводя итог и суммируя все обнаруженные нами факторы, получаем следующее многоаспектное (и, возможно, в силу этого несколько громоздкое), но, как нам кажется, полное, последовательное и достаточно логичное жанровое обозначение произведения Гиляровского «Москва и москвичи» – *городская мемуарная повесть очеркового типа*.

Мы не утверждаем, что определение это является абсолютным и универсальным. С учётом выведения на первый план тех или иных жанровых характеристик произведения В.А. Гиляровского, оно может быть подвергнуто определённой корректировке. Однако в русле нашего исследования данное жанровое наименование представляется достаточно уместным и обоснованным, с одной стороны, подчёркивая уникальность и художественную ценность «Москвы и москвичей», с другой – более чётко определяя её место как в общем литературном процессе, так и в системе традиций русского художественного натурализма. Поэтому допустимо предположить, что наряду с устоявшимися описательными формулировками «книга» или «книга очерков», применительно к «Москве и москвичам» может быть успешно использовано и обозначение «городская мемуарная повесть очеркового типа», в ряде случаев замещённое более кратким «повесть».

2.2. Особенности социальной проблематики «Китай-города» и «Москвы и москвичей»

Под проблематикой художественного произведения в литературоведении традиционно принято понимать «область осмысления, понимания писателем отраженной реальности» [35, 18]. Развивая это определение, А.Б. Есин отмечает также, что проблематика – «...это сфера, в которой проявляется авторская концепция мира и человека, где запечатлеваются размышления и переживания писателя, где тема рассматривается под определенным углом зрения» [69, 44].

Едва ли подлежит сомнению, что основная, центральная проблема почти всегда является организующей составляющей, которая так или иначе отражается во всех остальных аспектах художественного произведения. Из приведённых утверждений вполне очевидно то крайне важное значение, которое проблематика имеет для общей организационной структуры художественного произведения и, как следствие, формирует собой едва ли не основополагающий аспект литературоведческого анализа. Более того, зачастую проблематика, расширяясь, превосходит контекст конкретного произведения, выходит за его пределы и потому может быть решаемая уже на ином, метатекстовом уровне.

Неслучайно, что первые научные труды, где представлены обширные размышления по вопросам типологии художественной проблематики, относятся ещё к концу XVIII – началу XIX века. Среди основных работ, в которых представлены первые попытки разграничения некоторых типов проблематики, а также их детальное описание, стоит назвать произведения Гегеля, Шиллера, Белинского, Чернышевского и других литературоведов и философов.

Впрочем, системный научный подход к этому вопросу начал реализовываться только в первой половине XX века, когда М.М. Бахтин сформулировал свою теорию, заключающуюся в разграничении романной и нероманной концепций действительности. Согласно типологии, предложенной Бахтиным, они различались в зависимости от подхода автора к пониманию и изображению человека. Но при дальнейшем анализе выяснилось, что обе

выделенные группы также не являются целостными и однородными по своей структуре. Это послужило толчком для дальнейшего исследования типологии художественного содержания, дабы достичь большей точности и последовательности в дифференциации выделяемых компонентов литературной проблематики.

Особое значение в этом вопросе приобретают труды известного отечественного литературоведа Г.Н.Поспелова. В своём труде «Проблемы исторического развития литературы» он предложил разграничивать четыре типа проблематики: «мифологическую», «национально-историческую», «нравоописательную» (иначе – «этологическую») и романную (в терминологии Г.Н. Поспелова – «романическую») [164]. По замечанию А.Б. Есина, «...эта типология... не свободна от существенных недостатков (неточности терминологии, излишняя социологизация, произвольное и неправомерное связывание типов проблематики с литературными жанрами)» [69, 48], но мы, тем не менее, находим её достаточно структурированной и логически обоснованной, чтобы использовать в качестве теоретической основы для последующего рассмотрения необходимого литературного материала. Однако в первую очередь необходимо более чётко представить себе внутреннее содержание компонентов предложенной типологической классификации. В этой связи видится нелишним последовательно обозначить все выделенные Поспеловым позиции, более подробно останавливаясь на истолковании тех аспектов, которые кажутся нам наиболее продуктивными для дальнейшего исследования:

- **мифологическая проблематика** – это «фантастико-генетическое осмысление» «тех или иных явлений природы или культуры» [69, 54]; объяснение, которое дает автор произведения возникновению тех или иных явлений;

- **национально-историческая проблематика** – Г.Н.Поспелов относит к этому типу те произведения, авторы которых «интересовались, в основном, историческим становлением и судьбой целых народностей... национальной судьбой» [166, 56]. При этом к произведениям, в которых воплощается данный

тип проблематики, Пospelов относит только те, что были посвящены важнейшим, переломным моментам истории. Подобный подход воспринимается некоторыми литературоведами как некоторое сужение восприятия национально-исторической проблематики, поскольку более существенным, глубоким её аспектом представляется вопрос о сущности национального характера, который, очевидно, может быть раскрываем в произведениях гораздо более многочисленных;

– **нравоописательная, этологическая** (в иной терминологии – **социокультурная**) проблематика – данный вид имеет для нас, пожалуй, наиболее важное значение. Сам Г.Н. Пospelов определял его следующим образом: «Этологическая литература заключает в себе... осмысление гражданско-нравственного уклада социальной жизни, состояния общества и отдельных его слоев» [166, 56]. Данный подход явился крайне необходимым для теории литературы и значительно обогатил методологию анализа художественного произведения.

Итак, наблюдаемый автором сегмент действительности, рассматриваемый в произведении в ракурсе социокультурной проблематики, представляет собой комплекс устоявшихся социальных отношений, традиции, быт и условия жизни определённой части общества, – словом, как можно более полный и широкий пласт общественного сознания в самых разных его проявлениях, включая привычки, мнения и организацию быта. По замечанию Есина, одним из самых существенных признаков произведений с данной тематикой является то, «...что в них осмысляются, как правило, такие свойства и качества, которые характерны для очень широкой группы людей, иначе говоря, осмысляется состояние среды, множества, а не индивидуальная неповторимость отдельной личности» [69, 49];

- **романная** («романическая» в определении Пospelова) **проблематика** – заключается в идейных интересах писателей к «личностному началу и в себе самих, и в окружающем их обществе» [166, 62]. Уже не вызывает сомнения тот факт, что важнейшей проблемой диалектического романного мышления является проблема человеческой личности – в этом заключена одна из характернейших особенностей данного типа проблематики. Кроме того, отличительной чертой,

разграничивающей романную проблематику и проблематику социокультурную, является расстановка внутренних акцентов повествования. В произведениях с романной проблематикой на первый план выходит динамика, а не статика. Практически обязательным условием является череда изменений, через которые проходит герой, причём изменения эти могут быть самыми различными – как во внешнем, социальном положении человека, так и в его внутреннем, философском состоянии, мировоззренческой позиции, оценивании действительности.

Однако в чистом виде выделяемые типы проблематики встречаются крайне редко. Обычно они взаимодействуют и параллельно функционируют в рамках одного произведения, что особенно примечательно для объёмных романов и романов-эпопей. Более того, указанное взаимодействие является немаловажным фактором формирования идейно-художественного своеобразия произведения. Здесь, впрочем, важно учитывать, что различные типы проблематики, как правило, сосуществуют неоднородно, различаясь по своей значимости и степени реализации.

Косвенным подтверждением этому служит тот факт, что мы, например, не можем полностью применить социокультурную проблематику в том виде, в котором она определена в трудах Г.Н. Пospelова и А.Б. Есина, для анализа «Китай-города» Боборыкина. Прежде всего, по той причине, что исследователи в ряду ключевых её особенностей называют следующие: «... исключительность их [героев – А.Ю.] носит, так сказать, количественный характер: качества, присущие в принципе всем представителям данной среды, в характере героя возводятся в некую степень, гиперболизируются... Однако при этом герою никогда не свойственны такие качества, которых нет в массе, в людях той социальной среды, которую он представляет» [69, 54].

Между тем, при рассмотрении романа «Китай-город» становится ясно, что главный герой произведения – Палтусов – напротив, имеет ряд характерных черт, которые выделяют его из дворянской среды, сближают с купечеством, то есть – ставят на некую промежуточную позицию, которая едва ли может быть обозначена как свойственная всем представителям среды. Логично предположить,

что в данном случае речь идёт уже о романном типе проблематики, где особое внимание уделяется личности персонажа.

Частично используя рассмотренную классификацию типов проблематики, предложенную Пospelовым, мы предлагаем отказаться от её унифицированного применения к тексту произведения в целом. Вместо этого представляется целесообразным интегрировать данную классификацию в рассмотрение произведений по ряду проблемных линий: социальной, исторической, культурной, бытовой. Данный подход не претендует на новую интерпретацию литературоведческих устоев и концепций и призван лишь внести некоторую последовательность и упорядоченность в рассмотрение произведений. Кроме того, есть основания полагать, что подобное диалектическое взаимодействие двух методологий литературоведческого анализа позволяет более детально раскрыть ряд аспектов разноуровневой проблематики произведений.

Прежде чем приступить к предметному рассмотрению собственно социальной проблемной линии, отметим, что под ней понимается совокупность общественных взаимодействий разного уровня масштабности, общественные процессы в их пространственном и хронологическом ракурсе и социальные общности, осуществляющие эти процессы. В пореформенной России второй половины XIX века данные процессы, как уже упоминалось, приобрели особую значимость, расширившись и вобрав в себя целый ряд новых общественных сил. Речь идёт о купеческом сословии и многочисленных выходцах из бедных слоёв, так называемых разночинцах.

Очевидно, что П.Д. Боборыкин с его пристальным вниманием к действительности просто не мог не учитывать новые веяния и в современной ему русской прозе. Самые знаковые его произведения посвящены сложным взаимоотношениям разных общественных сил в период перемены социальных, политических и экономических условий. Так, роман «Дельцы» повествует о попытках укрепляющейся буржуазии заявить о себе на реформаторском поприще, роман «Солидные добродетели» демонстрирует образ прозревшего Крутицина,

сумевшего преодолеть дворянское высокомерие и по достоинству оценить либеральные реформы.

Пожалуй, наиболее полно и ёмко сложившуюся переломную ситуацию П.Д. Боборыкин охарактеризовал в «Письмах о Москве». Свои размышления он сосредоточил на рассмотрении ведущих, как ему мыслилось, движущих сил московского (и российского) общества – дворянства и купечества, а также оценке их дальнейших перспектив в сложной и разветвлённой системе взаимодействий: «До шестидесятых годов нашего века читающая, мыслящая и художественно творящая Москва была исключительно господская, барская... Купец, промышленник, заводчик и хозяин амбара за все это время стоял там где-то; в «общество» не попадал, кланялся кому нужно, грамоте знал еще плохо и не далее как двадцать пять лет тому назад трепетал не только перед генерал-губернатором, но и перед частным приставом. В последние двадцать лет, с начала шестидесятых годов, бытовой мир Замоскворечья и Рогожской тронулся: детей стали учить, молодые купцы попадали не только в коммерческую академию, но и в университет, дочери заговорили по-английски и заиграли ноктюрны Шопена. Тяжелые, тупые самодуры переродились в дельцов, сознававших свою материальную силу уже на другой манер. Хозяйство города к половине семидесятых годов очутилось уже в руках купца и промышленника, а не в руках дворянина.

...Нетрудно предвидеть, что далее пойдет таким же образом: обыватель-коммерсант все больше будет прибирать Москву к рукам и сам волей-неволей будет поддерживать и высшую культурную жизнь города, между тем как сословные обитатели Поварской, Арбата, Сивцева Вражка и других дворянских местностей, если они останутся все с тем же духом сословной реакции, обесцветят себя до полного вырождения...» [22].

Исходя из данного высказывания, вкупе с общими положениями концепции Боборыкина, вполне очевидной становится позиция писателя. Боборыкин убеждён, что в пореформенную эпоху новыми вехами для успешного экономического и социального развития России становятся пути сближения,

взаимодействия наиболее талантливых, инициативных и предприимчивых представителей родового дворянства, буржуазии, чиновной, инженерно-технической и гуманитарной интеллигенции. Эта же мысль отражена и в работе С.И. Щеблыкина, который утверждает, что «...в «Китай-городе» выражена мечта о компромиссе между либералами-дворянами и активной прослойкой народной среды. Конечно, при этом изображены и частные конфликты – семейные, личные и прочие. Но главным и важнейшим остается конфликт социальный» [210, 34].

Роман «Китай-город» особенно ценен как раз тем, что являет собой попытку автора продемонстрировать, каким образом умный, сметливый и предприимчивый дворянин стремится найти своё место в практической деятельности, включиться в кипучую жизнь торговой и культурной Москвы. Герой, Андрей Дмитриевич Палтусов, резонируя мысли автора, осознаёт, что прежние времена миновали, что дворянство в своём консерватизме и устойчивой приверженности к старой организации быта медленно, но верно теряет свои позиции. Отставные генералы вынуждены служить надзирателями на табачной фабрике, а дворянские дочери, чтоб хоть как-то вырваться из нищеты, мечтают начать карьеру актрисы. Из многочисленной диаспоры на плаву пока остаётся только некий Куломзов, да и то лишь потому, что превратился в мелочного и скупого человека, не брезгующего ростовщичеством. «Время прежних Титов Титычей кануло. Миллионные фирмы передаются из рода в род. Какое громадное влияние в скором будущем! Судьба населения в пять, десять, тридцать тысяч рабочих зависит от одного человека. И человек этот — не помещик, не титулованный барин, а коммерции советник или просто купец первой гильдии, крестит лоб двумя перстами. А дети его проживают в Ницце, в Париже, в Трувилле, кутят с наследными принцами, прикармливают разных упраздненных князьков» [23, 209].

Иными словами, движение со стороны купечества к дворянству развивается всё возрастающими темпами, обратный же процесс – от дворянства к купечеству – практически не осуществляется. Более того, прежнее понимание дворянского звания как неопременного атрибута власти, влияния и утончённости

постепенно лишается актуальности. Набирающее влияние и авторитет образованное купечество постепенно осознаёт, что для продуктивной деятельности и культурного образа жизни вовсе необязательно иметь звучную фамилию или громкий титул. В романе этот процесс показан неявно, персонажи, представляющие купеческую среду, ещё ассоциируют дворянство с более высоким уровнем социального и культурного благополучия, однако отголоски намечающегося процесса уже слышны в ряде эпизодов:

«— Однако, André,— заговорила она с усмешкой, — все эти ваши коммерсанты только и думают о том, как бы чин получить... или крестик... Их мечта... добиться дворянства...

— Да, кто потщеславнее...

— Есть уж и такие, которые стали сознавать свою силу. Я знаю молодых фабрикантов, заправляющих огромными делами... Они не лезут в чиновники... Кончит курс кандидатом... и остается купцом, заводчиком. Он честолюбив по-своему» [23, 202].

В этой многоликой деятельной массе особое место принадлежит не только чиновникам, купцам и промышленникам, но и собственно производящей силе — рабочим. И в количественном, и в качественном плане им уделено несравнимо меньше внимания, в силу ряда мировоззренческих концепций Боборыкина. Однако для отображения всей полноты социальной картины, развёрнутой в романе, следует всё же рассмотреть рабочий класс в том объёме, в каком он представлен в произведении.

Боборыкин, как указывалось, в качестве основных движущих общественных сил видел практическую деятельность представителей купечества и дворянства. В связи с этим изображение рабочей среды в «Китай-городе» призвано, с одной стороны, дать более широкое и многостороннее изображение производственного процесса, с другой же, представляет собой конкретное воплощение предпринимательской хватки того или иного промышленника, его отношение к производству и людям, занятым на нём — иными словами, является дополнительным звеном в образной характеристике персонажа.

Скажем, будничный труд на мануфактурной фабрике Анны Петровны Станициной представлен следующим образом: «Запах масла, гари, особый жар, смешанный с парами, обдали ее. Рабочие смотрели на них добродушно своими широкими потными лицами. У одного кочегара ворот рубашки был расстегнут и ноги босые... ». И далее: «Они вошли в помещение, где лежали груды грязной шерсти. Воздух был пресыщен жирными испарениями. Рядом промывали. В чанах прела какая-то каша и выходила оттуда в виде чистой желтоватой шерсти. Рабочие кланялись хозяйке и гостям. Они были все в одних рубашках. Анна Серафимовна хранила степенное, чисто хозяйское выражение лица» [23, 385-386].

Как видим, Боборыкин здесь также не отступает от принципов художественного натурализма. Он не выписывает картин идиллического труда в угоду более выгодного представления купеческого сословия, его умения вести дела и осуществлять прогрессивную созидательную деятельность. Вместо этого в произведении описана повседневная работа, трудная и грязная, изображенная такой, какая она есть и, что не менее важно, такой, какая она должна быть. При всей своей возможной неприглядности, она не вызывает отвращения – это необходимый труд, неременная основа той самой масштабной прогрессивной деятельности. Рабочие тоже включены в активное созидательное развитие, более того, являются его неотъемлемой частью. Это, по мысли Боборыкина, и является источником того взаимного уважения, которое должно стать залогом продуктивного взаимодействия «верхов и низов» в рамках производственного процесса. Боборыкин в силу избранной тематики и проблематики своего романа не стремится проникнуть в глубинные аспекты взаимоотношений внутри рабочей среды – это означало бы отклонение от изначально выбранного вектора. Вместо этого он предлагает ряд кратких и точных картин, которые формируют общее, но оттого не менее правдивое представление о самом «нижнем», но оттого не менее важном ярусе формирующегося в России капитализма.

Данный аспект социальной проблематики важен ещё и потому, что позволяет провести чёткие параллели с книгой «Москва и москвичи» и, в целом, с художественным и публицистическим творчеством Гиляровского. Если у

Боборыкина рабочая, «низовая» среда представлена неявно, в нескольких штрихах, то Гиляровский уделял ей куда большее внимание. Нельзя сказать, чтобы она занимала в ткани его повествования какую-то особую роль, однако, в силу своего воспитания, характера, образа жизни, Гиляровский всегда чутко и внимательно относился к самым разным слоям общества, справедливо признавая за ними право на честный труд и достойный заработок.

Подобная манера сформировалась у автора «Москвы и москвичей» ещё на ранних этапах его творчества, когда он совершал первые шаги в писательской практике, выступая как журналист и очеркист в различных московских газетах, среди которых можно упомянуть «Русские ведомости», «Московский листок» и «Русское слово». «Трагические» репортажи Гиляровского, которые являлись его основной специализацией и были посвящены различного рода катастрофам, крушениям и пожарам, всегда содержат гуманистический пафос и социально ориентированы. Он довольно быстро отходит от традиционной театральности, крикливой экспрессивности и ненужных красивостей, избирая свой стиль, свою манеру повествования. Описание катастрофы для него – не самоцель, а способ привлечь внимание широкой общественности к той или иной проблеме.

Можно отметить также традиционную для Гиляровского дифференциацию экспрессивной составляющей репортажей: широкая палитра чувств при описании собственно трагедии и взвешенный, рациональный, тщательно продуманный рассказ о её результатах и последствиях. Экспрессивность Гиляровского направлена на вполне конкретные цели, почти всегда имеющие явный социальный подтекст: «В больнице лежат трупы. Михаила Титова, 45 лет, оставившего после себя жену, мать и восемь человек детей. По словам знающих эту семью, «у них нет денег на фунт восковых свечей для панихиды». Затем трупы крестьян деревни Голубевой: Михаила Петрова, 20 лет, Егора Петрова, 20 лет, оставившего жену и двоих детей, Василия Алексеева, 23 лет, мещанина города Егорьевска Василия Яковлева, лет 35, и Василия Степанова из деревни Ширяевой, оставившего в крайней бедности троих детей. По случаю катастрофы в

Егорьевск приехал из Зарайска товарищ прокурора и приезжал 11 января чиновник из Рязани от губернатора, но уехал в тот же день...» [48, 180].

Это не эмоции ради эмоций, не попытка сыграть на чувствах и «выдавить слезу» у сердобольного читателя и даже не забота о тираже газеты. Это стремление обратить на ужасное происшествие внимание как можно большего числа людей; стремление не только описать трагедию, но и предотвратить её повторение. Обстоятельный подход к выбору и обработке материала позволяет Гиляровскому добиться высокого стилистического уровня практически в любой своей корреспонденции.

В связи с вышесказанным следует подчеркнуть ещё один немаловажный аспект, касающийся содержательного уровня газетных очерков и репортажей. Гиляровский никогда не останавливает своё внимание исключительно на событийной канве произошедшего, не ограничивается формальным отчётом о какой-либо трагедии как отдельно взятой катастрофе единичного характера. Ненавязчиво, буквально с помощью одной детали он превращает традиционный для репортажа приём – диалог участников события, короткое описание, собственные размышления – в элемент обобщения и расширения внутренней составляющей материала, который формирует собственный внутренний подтекст. Автор неизменно обращает внимание читателей на судьбы простых людей, порой не скрывая своей неприязни по поводу неприкрытого равнодушия официальных властей, заводчиков и купцов.

Разумеется, не стоит переоценивать значение и роль подобных фрагментов в его материалах и видеть в них ключевой, центральный элемент организации репортажа. Однако совершенно особая трепетность, с которой Гиляровский относился к людям, его понимание скрытых причин тех или иных событий и широкий взгляд на вещи едва ли могут быть подвергнуты сомнению.

Подобное отношение к простому народу Гиляровский переносит и в свою книгу «Москва и москвичи». Однако подход к построению и идейной составляющей текста здесь несколько иной. Это связано с тем, что «Москва и москвичи» – произведение в гораздо большей степени художественное, чем

публицистическое. Являясь закономерным результатом развития художественного натурализма на позднем этапе, оно преследует вполне определённую цель – дать правдивое, масштабное и яркое описание Москвы конца XIX века, чтобы сохранить безвозвратно уходящий образ старой столицы. При такой постановке вопроса было просто невозможно сосредоточить основное внимание не только исключительно на каком-либо одном сословии, но даже на одной только социальной проблематике. Требовалась куда более широкая, всеохватная картина московской жизни. Кроме того, в отображённую в «Москве и москвичах» эпоху рабочие, откровенно говоря, не являлись значимой общественной силой. Это вполне объясняет тот факт, что Гиляровский со своей постоянной склонностью к правдивости и жизнеподобию, справедливо переместил акцент на более масштабные и колоритные слои московского общества.

Впрочем, некоторое противопоставление «верхов и низов» всё же есть. Но представлено оно в достаточной степени завуалированно, порой на уровне общей атмосферы авторской неприязни к резкому и несправедливому социальному неравенству, прорываясь наружу только в моменты своего апогея, когда контраст становился особенно отталкивающим: «И ходили солдаты полураздетые, в протухлых, плешивых полушубках, в то время как интендантские «вась-сияси» «на шепоте дутым» с крашеными дульцинеями по «Ярам» ездили... За счет полушубков ротонды собольи покупали им и котиковые манто...И кушали господа интендантские «вась-сияси» деликатесы заграничные, а в армию шла мука с червями»[50, 79].

Заметим, впрочем, что в приведённой цитате в качестве «низов» выступают солдаты, чьё положение всегда оказывалось значимым индикатором для отображения политического, экономического и духовного состояния общества. Это как раз тот нечастый случай, когда Гиляровский практически напрямую указывает на острые социальные противоречия, рассматривая их с позиций, близких критическому реализму. Большей частью он стремится отойти от этого, занимая позицию объективного наблюдателя, чуткого и внимательного в

личностном плане, но избегающего в то же время каких-либо далеко идущих социальных обобщений.

Показательно, что даже при описании жутких хитровских трущоб и сухарёвских трактиров с сомнительной славой Гиляровский не погружается в обличительный пафос, ограничиваясь лишь короткими актуальными комментариями, дабы отдать дань новому времени, в которое создавалась «Москва и москвичи». В остальном же «дно» московского общества предстаёт вполне сформированным социумом со своими законами, обычаями, образом жизни. Воры, лоточники, шулера, нищие, беглые каторжники, половые и т.д. контекстуально верно вписаны в многоцветное полотно московской жизни, органично уживаясь со всеми остальными общественными слоями и формируя вместе с ними общую картину.

Характерно также, что отсутствует какая-либо кастовость, обособленность, замкнутость социальных групп внутри себя. Постоянно взаимодействуя друг с другом, представители самых разных слоёв включаются в сложный и непредсказуемый круговорот социальных перемещений. Именитые члены общества и владельцы дворянских особняков порой вынуждены обитать в самых дешёвых ночлежках: «Проживал там также горчайший пьяница, статский советник, бывший мировой судья... Рядом с ним на нарах спал его друг Добронравов, когда-то подававший большие надежды литератор»[50, 18]. И, напротив, кому-то из мелкой трактирной прислуги порой выпадает шанс пробиться вовлиятельные торговцы, стать меценатом и почётным гражданином: «Подъезжает в день бала к подъезду генерал-губернаторского дворца какой-нибудь Ванька Кулаков в белых штанах и расшитом «благотворительном» мундире «штатского генерала», входит в вестибюль, сбрасывает на руки швейцару соболью шубу и, отсалютовав с вельможной важностью треуголкой дежурящему в вестибюле участковому приставу, поднимается по лестнице в толпе дам и почетных гостей»[50, 94].

Косвенным подтверждением сложных социальных взаимоотношений является и тот факт, что собственно рабочая среда представлена в книге

Гиляровского необособленно, выходя за границы традиционного определения «пролетариата». Гиляровский предлагает более простую трактовку: рабочий, в его понимании, – это человек, занятый повседневным трудом, преимущественно физическим. Степень организованности этого труда может быть различна, однако, неизменными остаётся отношение рабочего к своей деятельности как трудному, но справедливому и, что особенно важно, объективно законному источнику дохода.

Подводя промежуточный итог, заметим, что рассмотренная нами социальная проблематика представлена в романе «Китай-город» и книге «Москва и москвичи» довольно широко, особенно по отношению к другим типам проблематики. В этом нет ничего удивительного, поскольку такое распределение акцентов в значительной степени обусловлено спецификой и задачами художественного натурализма, которые заключаются в как можно более полном изображении среды.

Показательным представляется и тот факт, что если всё же соотносить с традиционной классификацией Г.Н. Пospelова избранное нами рассмотрение проблематики произведения по отдельным линиям, то стоит отметить, что, применительно к «Москве и москвичам» Гиляровского, социальная линия почти идеально вписывается в рамки социокультурного аспекта, выделяемого Пospelовым. Причины этого вполне ясны: соответствующий авторский замысел, очерковость повествования, общая статика и масштабность зарисовок.

В отношении Боборыкина данное положение нельзя представить столь однозначно. В первую очередь, это связано с тем, что «Китай-город» – произведение вполне определённое в жанровом отношении – роман. Поэтому даже при всех особенностях художественного натурализма, присущих ему (своеобразие композиции, ослабленность сюжетных линий, практически полное отсутствие конфликта), достаточно весомую роль играет личность. А это значит, что есть место и для романной проблематики. Более того, в романе весьма широко и полномасштабно представлена вполне определённая эпоха, имеющая

важное значение для российской истории, – иными словами, угадываются отголоски национальной проблематики.

Сопоставляя рабочую среду в «Москве и москвичах» с купеческой, вновь отметим, что, как и у Боборыкина, две этих социальные общности, хоть и существуют бок о бок, хоть и вписаны неразрывно в общую картину московской жизни, но в то же время существуют словно параллельно, независимо друг от друга. Здесь можно повторить прозвучавшую выше мысль о том, что в обоих рассматриваемых произведениях ведущее положение принадлежит именно купечеству. В романе Боборыкина оно занимает центральную позицию как в количественном, так и в качественном отношении, целиком доминируя на социальной арене. В книге Гиляровского роли распределены более равномерно, однако купечество вновь предстаёт самой колоритной, самой масштабной и значимой силой. Именно купечество строит дома, содержит лавки и трактиры, выделяет деньги на благотворительные и прочие нужды – словом, осуществляет ту деятельность, которая хотя далеко не всегда является исключительно правильной, справедливой и даже логически оправданной, но которая в конечном итоге формирует столь милый сердцу Гиляровского облик старой Москвы. «С одной стороны близ Хитровки – торговая Солянка с Опекунским советом, с другой – Покровский бульвар и прилегающие к нему переулки были заняты богатейшими особняками русского и иностранного купечества. Тут и Савва Морозов, и Корзинкины, и Хлебниковы, и Оловянишниковы, и Расторгуевы, и Бахрушины...» [50, 87].

Здесь стоит отметить ещё одну любопытную деталь. Рассматривая социальную линию проблематики произведений с точки зрения авторского замысла, мы закономерно приходим к выводу о том, что купечество, являясь центральным персонажем, всё же представлено у Боборыкина и Гиляровского в разных ракурсах, выполняет разную художественную задачу. В «Китай-городе» это динамичная, движущая, прогрессивная сила, которая, обобщив собственные достижения и переняв европейский опыт, стремительно развивается во всех направлениях, увлекая в этом порыве едва ли не всю мыслящую Россию.

Гиляровский же видит в купечестве, прежде всего, хранилище национального духа в разнообразных его проявлениях, с присущими русскому человеку щедростью, хлебосоольностью, бесшабашностью и умением ощущать жизнь во всей её полноте. Если у Боборыкина купечество – это уверенное прогрессивное развитие, то у Гиляровского – средоточение русских нравов и обычаев, явившееся неотъемлемой частью уходящей эпохи и представляющее ценность именно в этом качестве.

2.3. Специфика бытописательной и культурно-исторической составляющей произведений в проблемном аспекте

Повторимся, что оба рассматриваемых произведения принадлежат к одной из модуляций реализма – художественному натурализму. Это в значительной степени определяет авторский подход к ряду тех или иных аспектов произведения. Особая роль принадлежит изображению быта, так как он традиционно является именно тем фактором, который, с одной стороны, представляет собой одно из самых обширных полей для применения детализации, призванной конкретизировать какой-либо объект, придать ряд индивидуальных черт персонажу и т.п. С другой стороны, бытовые зарисовки служат также средством обобщения, типизации в том случае, если они применяются для отображения жизни кого-либо из типичных представителей своей среды, в контексте широкого охвата различных сторон общественного существования.

Что же представляет собой бытовая проблематика? Целесообразно ли вообще, рассматривая бытовую сторону повествовательной ткани, определять её в рамках проблематики? В поисках ответа на эти вопросы нужно определить функцию бытовых зарисовок в «Китай-городе» и «Москве и москвичах», её место среди прочих проблемных линий.

Согласно Советскому энциклопедическому словарю, быт – это «уклад повседневной жизни, внепроизводственная сфера, включающая как удовлетворение материальных потребностей людей..., так и освоение духовных благ, культуры, общение, отдых, развлечения. Складывается и изменяется под влиянием материального производства, общественных отношений, уровня культуры, а также географических условий и оказывает огромное влияние на другие стороны жизни людей...» [181, 183]. Более узкое определение представляет быт как совокупность связей и отношений по удовлетворению материальных потребностей человека и обеспечению его душевного комфорта в повседневной жизни.

Таким образом, рассматривая быт в качестве литературной категории, с одной стороны, нельзя не отметить его широкую обусловленность различными сторонами жизни, с другой же, быт также оказывает заметное влияние на человека в его разнообразных личностных проявлениях. Являясь своего рода диалектически взаимообусловленной инстанцией, бытовой аспект неизменно предстаёт в качестве важного средства характеристики того или иного персонажа, а если подходить шире – то среды, общества, эпохи. Нам, во всяком случае, важен именно такой ракурс.

Что касается «Москвы и москвичей» с её ностальгической атмосферой, трепетным отношением к прошлому, стремлением сохранить в национальной памяти как можно больше безвозвратно уходящих реалий, то бытовым зарисовкам отведено здесь исключительно важное место. Это вызвано как общей творческой задачей автора, так и его особой, очерково-публицистической писательской манерой. Если стараться быть до конца объективным, то на уровне массового читательского восприятия (а это, как нам кажется, не самый последний критерий качества литературного произведения) «Москва и москвичи» любима именно за красочные описания, выдержанные в подобном стиле: « Меню его было таково: порция холодной белуги или осетрины с хреном, икра, две тарелки ракового супа, селянки рыбной или селянки из почек с двумя расстегаями, а потом жареный поросенок, телятина или рыбное, смотря по сезону. Летом обязательно ботвинья с осетриной, белорыбицей и сухим тертым балыком. Затем на третье блюдо неизменно сковорода гурьевской каши. Иногда позволял себе отступление, заменяя расстегаи байдаковским пирогом — огромной кулебякой с начинкой в двенадцать ярусов, где было все, начиная от слоя налимьей печенки и кончая слоем костяных мозгов в черном масле. При этом пил красное и белое вино, а подремав с полчаса, уезжал домой спать, чтобы с восьми вечера быть в Купеческом клубе, есть целый вечер по особому заказу уже с большой компанией и выпить шампанского» [50, 170].

В отсутствие актуального действия, которое характерно для многих очерков «Москвы и москвичей», разного рода бытовыми описаниями и отступлениями

выполняется задача по смысловому скреплению текста, приданию ему композиционного и сюжетного единства. Иными словами, быт у Гиляровского является важнейшим инструментом, зачастую выполняющим далеко не вспомогательную (как в классических романах), а едва ли не основную функцию. Описание среды немыслимо без подробного отображения быта среды (вспомним в этой связи социокультурную проблематику, выделяемую по классификации Пospelова), а значит, некоторая статичность повествования, в той или иной мере характерная для всех произведений художественного натурализма, вполне оправдана общими стилистическими принципами метода.

Именно с помощью бытовых зарисовок Гиляровским большей частью формируется сложный и неоднозначный московский мир, конструируются те смысловые уровни, взаимодействие между которыми в общем контексте произведения создаёт разноплановые модусы восприятия, что с учётом теоретических положений художественного натурализма вполне может быть представлено как один из аспектов проблематики.

Дабы в большей степени аргументировать нашу мысль, приведём ряд характерных примеров. Скажем, вот какими штрихами Гиляровский рисует Москву дворянско-купеческую – солидную, богатую, представительную, – словом, подлинный центр русской культуры и экономики:

«На этой «гитаре» ехали купчиха в салопе с кунным воротником, лицом и ногами в левую сторону, и чиновник в фуражке с кокардой, с портфелем, повернутый весь в правую сторону, к нам лицом» [50, 5].

«Роскошные гостиные, мягкая мебель, отдельные столики, уголки с трельяжами, камины, ковры, концертный рояль... Уютно, интимно... Эта интимность Кружка и была привлекательна» [50, 116].

«На мостовой перед палатками сновали пирожники, блинники, торговцы гречневиками, жареными на постном масле. Сбитенщики разливали, по копейке за стакан, горячий сбитень – любимый тогда медовый напиток, согревавший извозчиков и служащих» [50, 81].

Казалось бы, перед глазами читателя предстают картины городской жизни, преисполненные изобилия и благополучия. В какой-то степени данное суждение не лишено оснований. Гиляровский и в самом деле ничего не приукрашивает и не идеализирует. Описываемая им Москва конца XIX – начала XX века действительно была богатым и красивым городом с кипучей торговой жизнью.

Но в то же время была и другая Москва. Даже в рамках вышеупомянутой кипучей торговой жизни обнаруживаются картины, которые при всём желании сложно вписать в образ идеального города: «По углам на полу всюду набросан сор, перья, рогожа, мочала... колоды для рубки мяса избиты и содержатся неопрятно, туши вешаются на ржавые железные невылуженные крючья, служащие при лавках одеты в засаленное платье и грязные передники, а ножи в неопрятном виде лежат в привешанных к поясу мясников грязных, окровавленных ножнах, которые, по-видимому, никогда не чистятся...» [50, 82]. И далее: «В этом громадном трехэтажном доме, за исключением нескольких лавок, харчевен, кабака в нижнем этаже и одного притона-трактира, вся остальная площадь состояла из мелких, грязных квартир. Они были битком набиты базарными торговками с их мужьями или просто сожителями. Квартиры почти все на имя женщин, а мужья состоят при них. Кто портной, кто сапожник, кто слесарь. Каждая квартира была разделена перегородками на углы и койки... В такой квартире в трех-четырёх разгороженных комнатках жило человек тридцать, вместе с детьми...» [50, 36].

Может создаться ощущение некоторой противоречивости, эстетического несоответствия, возникающего при столкновении величавого и благополучного патриархального образа столицы с мерзостью её потаённых глубин. Однако на самом деле никакого конфликта не существует. Нужно лишь учитывать, что Гиляровский вовсе не стремится показать Москву идеальной. Он стремится показать её настоящей. Важно понимать также, что в основе всех очерков, составляющих книгу «Москва и москвичи», лежит восхищение стариной, уважение и почтительное отношение к своему прошлому, каким бы оно ни было. Эта старина обладает для автора подлинной исторической святостью, и потому

ценна в самых разных своих проявлениях, подобно тому, как повергнутые колонны древнегреческих храмов, превратившись в груды камней, и по сей день вызывают благоговейный трепет. Поэтому творческая манера Гиляровского в изображении бытовых сцен, реализованная в его книге, ни в коей мере не противоречит ни его собственному мироощущению писателя, ни общим эстетическим концепциям художественного натурализма.

Подтверждение этой мысли обнаруживается и у теоретика художественного натурализма – П.Д.Боборыкина. Выше уже упоминалась особая роль, отводимая им деятельному дворянству и купечеству, поиск новых идеалов в процессах формирующегося капитализма и общий социальный оптимизм, вызванный этими процессами. Однако эстетика «Китай-города», создаваемая с позиций практических ценностей, конкретной экономической деятельности и торговли, была бы неосуществима без изображения существующих материальных благ, вещественных доказательств пользы и разумной созидательной силы человеческого труда. «И, следовательно, натурализм П.Д. Боборыкина был направлен не столько на фиксирование окружающей конкретики, сколько на осмысление перспектив страны, как бы потенциально заключенных в многообразных связях единичных человеческих усилий»[210, 207], – замечает в этой связи С.И. Щерблякин.

Отсюда обилие описаний, бытовых зарисовок, которые, что характерно, вновь демонстрируют свою универсальность, ибо здесь, в отличие от «Москвы и москвичей», они исполняют роль провозвестников грядущих заманчивых перспектив. Органично вписываясь в общий контекст произведения, они формируют атмосферу города, общий колорит среды и эпохи, являясь средством отображения процессов современности в художественном ракурсе: «Нет конца телегам и дрогам. Везут ящики кантонского чая в зеленоватых рогожках с таинственными клеймами, везут распоровшиеся бурые, безобразно пузатые тюки бухарского хлопка, везут слитки олова и меди. Немилосердно терзает ухо бешеный лязг и треск железных брусьев и шин. Тянутся возы с бочками бакалеи, сахарных голов, кофе. Разом обдадут зловонием телеги с кожами. И все это

облито солнцем и укутано пылью. Кому-то нужен этот товар? «Город» хоронит его и распределяет по всей стране» [23, 7].

В дальнейшем тексте романа не раз встречаются обширные описания городских пейзажей, интерьеров купеческих и дворянских особняков, портретные характеристики тех или иных персонажей. Однако ни в коей мере не стоит считать их бездумным механическим фотографированием, заполнением «сюжетных пустот» или необоснованным затягиванием повествования. Данные бытовые зарисовки у Боборыкина всегда уместны, всегда художественно проработаны, всегда способствуют созданию более полной и развёрнутой характеристики эпохи.

Находясь на стыке двух традиционных типов проблематики — социокультурной и романической — бытовая линия в «Китай-городе» удачно сочетает в себе характерологические особенности обоих типов, в то же время взаимно обогащая их. Иными словами, она служит как для раскрытия некоторых черт личности и характера персонажей в их динамическом развитии, так и для формирования общей, типизированной картины среды в конкретных её проявлениях. «Хозяйская квартира помещалась в бельэтаже. Палтусов оглядел лестницу. Матовый, в виде чаши, фонарь, ковер с медными спицами, разостланный до первой площадки, большое зеркало над мраморным камином внизу — все так парадно и внушительно смотрело на него, вплоть до стен, расписанных в античном вкусе темно-красной краской с фресками. И в этой отделке парадного подъезда виднелся ловкий строитель из дворян, умевший все показать «в авантаже» [23, 179].

Отвечая на поставленные в начале раздела вопросы, отметим, что бытовая линия в её отвлечённом, традиционном, теоретическом понимании едва ли может быть отнесена к сугубо проблемной составляющей. Она, скорее, подчёркивает, иллюстрирует те или иные аспекты, скажем, романной или социальной проблематики. В значительной степени это справедливо и доказывается на примере многих произведений.

Однако в нашем случае, при анализе произведений художественного натурализма приходится неизбежно сталкиваться с тем, что проблемные линии, будучи рассмотрены с позиций бытового ракурса, представлены довольно своеобразно. Отсутствие чётко структурированного сюжета, фрагментарность повествования, отсутствие определённого круга постоянно действующих лиц (особенно в «Москве и москвичах») приводят к тому, что бытовые вставки обретают большой удельный вес, значительную самостоятельность как в идейном, так и в сюжетном плане. Это уже не просто «иллюстрации» – это крайне значимое, а подчас, в силу особой организации повествования, единственное свидетельство тех или иных общественных процессов, их внутренних движущих сил.

В этой связи представляется целесообразным говорить если не о бытовой проблематике в полном объёме этого понятия, то о весомом и заслуживающем пристального рассмотрения бытовом уровне, бытовой линии проблематики. В этой своей ипостаси бытовые зарисовки являются важными смысловыми категориями, чьё взаимодействие позволяет визуально представить целый ряд особенностей эпохи, её многообразные проявления, её внешнюю и внутреннюю оболочку – словом, её сущность.

Согласно высказыванию известного отечественного литературоведа В.Е. Хализева, «наряду с универсалиями вселенского, природного и человеческого бытия (и в неразрывной связи с ними) искусство и литература неизменно запечатлевают культурно-историческую реальность в её многоплановости и богатстве» [204, 65]. Это суждение представляется нам особенно справедливым применительно к произведениям художественного натурализма, чьими основными тематическими и сюжетными задачами как раз и являлось по возможности наиболее полное и всеохватное отображение действительности. И, разумеется, при данной постановке художественной задачи закономерно большое значение принадлежит упомянутым культурным и историческим ценностям – то есть, именно тем реалиям, которые позволяют эпохе сохраниться во времени во всей полноте своей индивидуальности.

Общеизвестно, что художественные произведения, постигая в динамике жизнь людей, народов, наций, зачастую делают предметом изображения самые разные города, страны и континенты, распространяют культурно-самобытное начало на общемировое пространство, не ограничиваясь только родиной автора. Подобный эффект присущ и ещё одному существенному звену художественной проблематики и тематики – историческому времени, которое может быть направлено как в глубину прошедших веков, так и устремлено в будущее.

Однако наиболее важной для искусства, приносящей ему самый обширный и самый ценный фактический и эстетический материал, традиционно признаётся современность автора. Так, поэт и критик В. Ходасевич утверждал, что «жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени» [201, 371]. Основатель и теоретик культурно-исторической литературоведческой школы И. Тэн также настойчиво подчёркивал связь литературного искусства «с общим состоянием умов и нравов окружающей среды» [195, 30]. Уже во второй половине XX века В.Е. Хализев вновь высказывал мысль о том, что «современность писателя – это своего рода художественная «сверхтема», которая «склонна создавать широкие художественные панорамы и при этом обращаться к насущнейшим вопросам своего времени, к его отличительным чертам и болевым точкам» [204, 49].

Предмет изображения книги «Москва и москвичи» в этом плане несколько отступает от традиционного понимания «современности» в художественной её трактовке, поскольку формально Гиляровский описывает не современную ему Москву (за исключением незначительного ряда вставных эпизодов и косвенных параллелей), а Москву конца XIX- начала XX века. Однако даже с учётом данного фактора нельзя не признавать удивительной достоверности и тщательности образов и деталей, включённых в контекст московской тематики.

Важно помнить, что подробное отображение описываемых фактов и событий с некоторой хронологической дистанции было отличительной чертой ещё Гиляровского-журналиста. Её в своей книге «Репортажи В.А.Гиляровского» отмечал Б.И.Есин: «В этом отношении интересна работа журналиста над двумя

сообщениями об урагане в Москве летом 1904 г. Первое из них было сделано тотчас после пережитого в необыкновенном воздушном потоке, а второе – спустя несколько часов, ночью и ранним утром следующего дня. Однако жанровые достоинства второго репортажа нисколько не слабее первого. И эффект присутствия, и эмоциональный строй, и живой диалог с людьми, пережившими катастрофу, – все признаки репортажа налицо» [70, 21]. Впрочем, нельзя в полной мере согласиться с предложенным утверждением, настаивая на прозвучавшей выше мысли о том, что не слишком правомерно не проводить никакой границы между репортажами, имеющими разную степень временной отстранённости. Если оценивать оба материала с позиций анализа художественных особенностей, то второй репортаж не только не уступает первому, но и превосходит его. Имея в своём распоряжении больше времени, Гиляровский обобщает и систематизирует информацию во всей её полноте, выстраивает репортаж композиционно, осуществляет литературную обработку и т.д.

В качестве ещё одного доказательства приведём фрагмент описания знаменитой Ходынской катастрофы, написанный Гиляровским на основе воспоминаний через несколько десятков лет после трагедии и впервые появившийся в его книге «Москва газетная»: «Трупов сотни. Лежат рядами, их берут пожарные и сваливают в фуры. Ров, этот ужасный ров, эти страшные волчьи ямы полны трупами. Здесь главное место гибели. Многие из людей задохлись, еще стоя в толпе, и упали уже мертвыми под ноги бежавших сзади, другие погибли еще с признаками жизни под ногами сотен людей, погибли раздавленными; были такие, которых душили в драке, около будочек, из-за узелков и кружек. Лежали передо мной женщины с вырванными косами, со скальпированной головой... хорошо одетая женщина с изуродованным лицом была на самом верху – лицо ногами измято...» [49, 284]. Сопоставляя этот отрывок с газетным репортажем Гиляровского, написанным непосредственно после Ходынской катастрофы, удаётся обнаружить, что острота и живость впечатлений, умение их художественно обработать и достоверно передать нисколько не потускнели у писателя с годами.

Таким образом, едва ли можно не согласиться с тем, что Гиляровский в силу особенностей своей писательской манеры и литературного дарования был способен с большой художественной силой воссоздать объективную картину Москвы спустя значительный промежуток времени после описываемых событий. К этому следует добавить также, что сама событийная канва «Москвы и москвичей» не замкнута в какой-либо локальной временной точке, но растянута на довольно большой хронологической дистанции, порою пересекаясь с современностью автора, двадцатыми годами XX века.

Кроме того, не стоит забывать и об изначальном замысле Гиляровского: запечатлеть и сохранить образ старой Москвы, сделать Москву центральной темой своего произведения, описать своеобразную и притягательную атмосферу города с предельной верностью и объективностью. Всё это в немалой степени предполагает большую тщательность в выборе материала и его большую культурно-историческую ценность. Создаётся уникальное художественно-документальное произведение, сочетающее в себе обе ипостаси таланта Гиляровского – писателя и журналиста. Отметим, что повествовательная канва книги практически целиком строится на документальных фактах, имеющих привязку к реальным людям и событиям. Они формируют своего рода «каркас» произведения, наполнением которого становятся уже рассмотренные бытовые сцены.

Касаясь собственно исторических событий, скажем, что они представлены в «Москве и москвичах» очень широко и разнообразно. Город имеет свою историю, свои легенды, своих героев и правителей. Практически каждое здание, каждая улица, попадающая в поле зрения Гиляровского-литератора, связаны в его восприятии с какими-либо вехами отечественной истории. Если остановиться только на многочисленных войнах и внутригосударственных конфликтах, упомянутых в произведении, уже выстроится весьма представительная галерея: стрелецкий бунт в правление Петра I, Отечественная война 1812 года, Крымская война, русско-кавказская война 1817-1864 гг., русско-турецкая война 1877-1878

гг., русско-японская война, Февральская и Октябрьская революции, Гражданская война и др.

Как видим, речь идёт о целом ряде масштабных событий, оставивших глубокий след в отечественной истории и, как следствие, в истории Москвы. Однако стоит отметить, что они крайне редко изображены во всём своём трагическом величии. Как правило, значимые вехи представлены достаточно отстранённо, преломляясь в ракурсе восприятия будничной городской жизни. Порой о каком-либо историческом факте напоминают только городские легенды (к числу которых относится, например, версия происхождения названия Сухарёвского рынка) или неявные отголоски, которые способен разглядеть только опытный глаз. Так, о русско-японской войне свидетельствуют лишь необычайно развернувшиеся ресторанные кутежи военных интендантов, наживающихся на поставках в действующую армию.

В основе повествовательной ткани большей частью лежит детальное отображение разнообразных событий городского масштаба, яркие зарисовки купеческого, дворянского и чиновничьего быта, колоритные сцены, разворачивающиеся в ночлежках, трактирах и магазинах. Вся эта пёстрая картина, если несколько сменить ракурс восприятия и рассматривать её не в русле бытовой проблематики, а с позиций историзма, представляет собой объективное и глубокое исследование жизни отдельного города в его неразрывной связи с историей всей страны. Важность его очевидна в силу того, что позволяет сформировать наиболее полную картину изображаемого периода, создать своего рода «абрис эпохи», без чего сухое перечисление знаменательных дат едва ли могло бы считаться подлинной историей.

Всё это приобретает ещё большее значение, если оценивать сцены повседневной московской жизни в намеченном документальном ракурсе. Сразу становится очевидным, что временные рамки своего повествования Гиляровский очерчивает не только с помощью упоминания войн, монархов и реформ, но и подробным и частым упоминанием конкретных деятелей искусства и литературы второй половины XIX–начала XX века. «Актеры могли еще видаться с

антрепренерами в театральных ресторанах: «Щербаки» на углу Кузнецкого переулка и Петровки, «Ливорно» в Кузнецком переулке и «Вельде» за Большим театром; только для актрис, кроме Кружка, другого места не было. Здесь они встречались с антрепренерами, с товарищами по сцене, могли получить контрамарку в театр и повидать воочию своих драматургов: Островского, Чаева, Потехина, Юрьева, а также многих других писателей, которых знали только по произведениям, и встретить знаменитых столичных актеров: Самарина, Шуйского, Садовского, Ленского, Музиля, Горбунова, Киреева» [50, 115].

Впрочем, подобные эпизоды, где концентрация реальных исторических и культурных деятелей необычайно плотна, в «Москве и москвичах» не столь многочисленны. Большей частью исторические личности равномерно распределены в произведении, сообразно с художественными задачами автора. Однако на примере данного текста отчётливо видно, что Гиляровский прибегает к упоминанию знаменитых современников как к ещё одному способу исторически «подкрепить» повествование, подтвердить непреходящее значение описываемых реалий и вновь доказать обоснованность выбора темы Москвы как истинного центра русской культуры.

Кроме того, в приведённом отрывке проявляется ещё один крайне важный аспект, который наряду с уже отмеченной связью с событиями Российской истории и рядом общественных и культурных деятелей, формирует подлинно историческую составляющую «Москвы и москвичей». Речь идёт о последовательном наименовании московских ресторанов, театров, клубов, трактиров и т.д. Именно там происходят события книги, именно там Гиляровским раскрываются особенности московского уклада жизни. Это не просто фон для основного действия «Москвы и москвичей». В значительной степени это и есть Москва.

Здания оказываются в руках разных владельцев, расширяются, перестраиваются, приобретают новый облик и новое назначение — и в совокупности являют собой галерею бесценных памятников, молчаливых свидетелей истории, которые служат напоминанием об ушедших днях. Москва

для Гиляровского немислима без Английского и Купеческого клубов, Дворянского собрания, Большого и Малого театра, ресторанов «Славянский базар» и «Эрмитаж», гостиниц «Дрезден», «Прага» и «Большая Московская», Охотного ряда, знаменитых Сандуновских бань, трактира Тестова, «Яра» и «Стрельны». «Роскошен белый колонный зал «Эрмитажа». Здесь привились юбилеи. В 1899 году, в Пушкинские дни, там был Пушкинский обед, где присутствовали все знаменитые писатели того времени» [50, 80].

Здесь уместно привести слова известного писателя Константина Паустовского, весьма высоко ценившего творчество Гиляровского именно за подробность и непреходящую важность его бытовых зарисовок как в литературном, так и в историческом плане: «Каждому времени нужен свой летописец не только в области исторических событий, но и летописец быта. Летописец быта с особой резкостью и зримостью приближает к нам прошлое. Чтобы до конца понять хотя бы Льва Толстого или Чехова, мы должны знать быт того времени. Даже поэзия Пушкина приобретает свой полный блеск лишь для того, кто знает быт пушкинского времени. Поэтому так ценны для нас работы такого писателя, как Гиляровский, – летописца быта и комментатора своего времени. К сожалению, таких писателей у нас почти не было...» [43, 218].

Однако стоит отметить любопытный факт: задолго до Гиляровского почётный титул «летописца» заслужил и П.Д. Боборыкин. Наименование это писатель получил, конечно, не случайно. Постоянное стремление наиболее полно и правдиво отобразить окружающую действительность придавало его романам необходимую, по мысли Боборыкина, объективность и натуральность повествования. К числу важнейших особенностей творчества Боборыкина в этом аспекте исследователи относят не только несомненное литературное дарование, но также огромный писательский труд: усидчивость, постоянную ориентацию не на то, что должно быть в жизни, а на то, что в ней есть. И то, что многие современники П.Д. Боборыкина считали его «летописцем» своего времени, следует воспринимать сегодня не как умаление достоинств его литературного труда, а как указание на специфику творчества, призванного запечатлеть «лик» эпохи наглядно и убедительно [210, 34].

Вышеперечисленные факторы обусловили особую специфику произведений Боборыкина, чьей неотъемлемой частью стало следование веяниям времени, стремление перенести в художественную литературу образ меняющейся эпохи. Подобная задача едва ли могла быть выполнена без обращения к реалиям времени, содержащими не только художественную, но и историческую значимость. В главе, посвящённой своеобразию московской тематики, уже указывалось, что само место действия неизменно накладывает определённый отпечаток на атмосферу произведения. И действительно, путешествуя с героем «Китай-города» по его разнообразным маршрутам, читатель последовательно знакомится со старой Москвой, составляет своего рода карту наиболее известных и популярных её мест, где видна подлинно русская жизнь во всех своих проявлениях: «Славянский базар», Ильинка, «Эрмитаж», Воскресенские ворота, Сретенка, церкви «Успенья в Печатниках», гостиница «Лоскутная», Никольская улица, Театральная площадь, трактиры «Московский» и «Большой Патрикеевский», Исторический музей, Александровский сад и др. «Куда ни взглянешь, везде воздвигнуты хоромы для необъятного чрева всех «хозяев», приказчиков, артельщиков, молодцов. Сплошная стена, идущая до угла Театральной площади, – вся в трактирах... Рядом с громадиной «Московского» – «Большой Патрикеевский». А подальше, на перекрестке Тверской и Охотного ряда, – опять каменная многоэтажная глыба, недавно отстроенная: «Большой новомосковский трактир». А в Охотном – свой, благочестивый трактир, где в общей зале не курят» [23, 27-28].

Однако всё это в равной степени может быть отнесено и к культурной составляющей «Китай-города», которая более подробно рассмотрена чуть ниже. Если же говорить собственно об историческом контексте, то стоит заметить, что Боборыкин не отказывается от упоминания ряда значимых для истории событий, но подходит к этому вопросу как художник, а не как учёный.

Чтобы более чётко сформировать и обозначить границы изображаемой эпохи, он порой обращается к реальным историческим фактам, органично вплетая их в ткань художественного повествования, дополняя и делая более достоверными колоритно выписанные детали времени и места, подробные описания быта и

привычек персонажей. Так, о главном герое романа – Палтусове – в ходе развития действия становится известно, что до своего появления в Москве и занятия коммерцией тот был участником русско-турецкой войны 1877-1878 гг, служил волонтером в кавалерийском отряде, действовавшем на территории Болгарии.

В этом же романе говорится о народничестве в момент его широкой популярности среди активной русской молодежи не только из разночинцев, но и дворянских слоев. Есть ряд упоминаний о деятеле начального периода пролетарского движения в Германии Фердинанде Лассале (1825-1864), о его экономической теории *Naereditas jacers* («лежащее наследство»), наиболее полно отраженной в известной книге «Система приобретенных прав» (1861). П.Д. Боборыкин касался и политических реалий описываемой в романе эпохи. В частности, один из персонажей романа иронически характеризует широко распространенную в последнюю треть XIX века в западноевропейских странах систему приобретения (покупки) сословных титулов и рангов в целях закрепления карьеры, а затем говорится, к примеру, о Биконсфильде Бенджамине, который, не имея родовых прав, был произведен в лорды, а затем стал премьер-министром Англии (1874-1880), известным вдохновителем британской колониальной политики, выступавшим, в частности, против освободительного движения славянских народов [210].

Обнаруживаются в «Китай-городе» и встретившиеся позднее у Гиляровского многочисленные упоминания о реальных выдающихся людях, деятелях науки и искусства, к числу которых можно отнести актёров С.В. Шумского (1820-1878) и М.П.Садовского (1847-1910), знаменитого драматурга А.Н. Островского (1823-1886), писателя В.А.Слепцова (1836-1878), художника К.Е.Маковского (1839-1915), архитектора М.Н.Чичагова (1837-1889) и др.

Укажем, впрочем, что «Китай-город» – это так называемый «реальный роман», а значит, историческая составляющая в нём хоть и присутствует, но занимает второстепенное положение и функции её во многом вспомогательны. Поэтому есть основания утверждать, что в этом плане «Москва и москвичи» – произведение более историческое (разумеется, если не трактовать историю только

в академическом, научном плане), то есть носит почти явно выраженный мемуарный характер. Вызвано это, как нам кажется, не столько замыслом данного произведения (хотя и его роль, безусловно, нельзя недооценивать), сколько общей писательской манерой, особенностями мировоззрения Гиляровского – жизнелюбивого, деятельного и наблюдательного человека. Однако как бы то ни было, с большой долей уверенности можно говорить о творческой преемственности между двумя авторами и сохранении традиций художественного натурализма в русле реалистического искусства.

Подтверждением служит и тот факт, что значительная роль в «Китай-городе» и «Москве и москвичах» отводится рассмотрению эстетической, культурной стороны, причём как с позиций театрального искусства (в описании постановок, архитектуры, самой атмосферы театра), так и в более камерном масштабе – частные гостиные, ресторанная программа, индивидуальное чувство вкуса и т.д.

Как отмечает профессор Н.Л. Васильев: «Создание нового редко возможно без «отрицания» старого или, наоборот, без его творческого усвоения. В процессе литературной эволюции – непрекращающегося диалога контекстов, авторских высказываний – одни художественные элементы устаревают, другие продолжают развиваться, функционально обогащаться, третьи вдруг актуализуются в новых социально-эстетических условиях, включаются в необычную для них идейно-художественную перспективу» [34, 25]. Поэтому необходимо отдать должное исторической и культурной значимости обоих рассматриваемых произведений, особенно в плане описания Москвы. Тесно переплетаясь, социальные, культурные, бытовые, исторические аспекты формируют сложное диалектическое единство, которое сочетает в себе несомненные художественные достоинства, писательскую объективность в отображении эпохи, а кроме того, широкий и ценный фактический материал. Целый пласт романа Боборыкина и книги Гиляровского не просто выхвачен из действительности – он и есть действительность. И в «Китай-городе», и в «Москве и москвичах» последовательно создаётся подробный, многоплановый, разноуровневый, пёстрый, детальный образ большого города, который в силу конкретности

описаний порой не претендует на масштабные обобщения, если расценивать его исключительно по литературоведческим канонам (особенно это касается «Москвы и москвичей» Гиляровского), но, тем не менее, сосредотачивает в себе особенности жизни всей пореформенной России – и это доказывается во многом уже историческими закономерностями.

III. Модификации повествовательной структуры произведений

П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского

3.1. Сегменты «московского текста» в формировании содержательного уровня «Китай-города» и «Москвы и москвичей»

В научных кругах широкий интерес к вопросу сверхтекста как особой общности отдельных литературных произведений, объединённых идейной и культурной связностью, был вызван, в первую очередь, полемичными трудами академика В.Н. Топорова, посвящёнными Петербургскому тексту. Другой авторитетный исследователь данного вопроса, профессор А.Г. Лошаков, предлагает следующую трактовку понятия сверхтекста: «Сверхтекст – это ряд отмеченных направленной ассоциативно-смысловой общностью (в сферах автора, кода, контекста или адресата) автономных словесных текстов, которые в культурной практике актуально или потенциально предстают в качестве целостного интегративного диссипативного словесно-концептуального образования, как составляющая ахронического культурного пространства – национальной текстовой концептосферы» [129, 102]. Иными словами, сверхтекст – это некая экстралингвистическая общность, которая формируется из произведений разных авторов и разных эпох на основе их сближения по символическому, гносеологическому, эмпирическому принципу. Некоторые его особенности закономерно рассмотреть как раз на примере «петербургского текста», который явился в некотором смысле первообразованием для исследователей проблемы сверхтекстов.

Петербург, по справедливому замечанию Ю.М. Лотмана, должен был одновременно являться и «...символическим центром России, переняв эту роль у Москвы, и анти-Москвой – как антитезой России» [131, 286]. Именно эта весьма противоречивая коллизия в большой степени предопределила неоднозначность Петербурга в его текстовом представлении – и, соответственно, петербургского текста в русской литературе, который своеобразно объединил жизнь и смерть, память и забвение, Европу и Россию. Петербург, как полагает В.Н. Топоров, по

сути своей неразрывно связан с вектором бытия. «Петербургский текст, представляющий собой не просто усиливающее эффект зеркало города, но устройство, с помощью которого и совершается переход *a realibus a drealiora* – пресуществление материальной реальности в духовные ценности, отчетливо сохраняет в себе черты своего внетекстового субстрата и в свою очередь требует от своего потребителя умения восстанавливать («проверять») связи с внеположенным тексту, внетекстовым для каждого узла Петербургского текста, – пишет учёный. – Текст, следовательно, обучает читателя правилам выхода за свои собственные пределы, и этой связью с внетекстовым живет и сам Петербургский текст, и те, кому он открылся как реальность, не исчерпываемая вещно-объектным уровнем» [193, 259].

Эффект лабиринтности усиливает в Петербурге постоянное ощущение его искусственности, созданности кем-то и для чего-то. При этом «...культурность лабиринта не делает его более рациональным, хотя и указывает на некий высший, но неведомо – злой или добрый, замысел, на его провиденциальность. Это совсем иной лабиринт, нежели московский, предстающий как более близкий к природе, обжитой, теплый, «свой» [137, 112].

Любопытно, что почти такую же трактовку соотношения Москвы и Петербурга предлагает в своём романе «Китай-город» П.Д.Боборыкин, вкладывая её в уста своего героя Андрея Дмитриевича Палтусова: «Славное житье в этой пузатой и сочной Москве!.. В Петербурге физически невозможно так себя чувствовать! Глаз притупляется. Везде линия — прямая, тягучая и тоскливая. Дождь, изморось, туман, желтый, грязный свет сквозь свинцовые тучи и облака. Едешь — всё те же дома, тот же «прешпект». У всех геморрой и катар. В ресторане — татары в засаленных фраках, в кабинетах темно, холодно, пахнет вчерашней попойкой; еда безвкусная; облитые диваны. Ничего характерного, своего, не привозного. Нигде не видно, как работает, наживает деньги, охорашивается, выдумывает яства и питья коренной русский человек... То ли дело здесь!» [23, 53].

В этой связи Боборыкин представляется не только главным теоретиком и последователем художественного натурализма, но и идеологом новой системы ценностей во взаимодействии двух столиц – «исконной» и «законной» – на ранних этапах формирования «московского» текста. Поэтому, хотя рассмотрение избранных произведений целиком в ракурсе «сверхтекста», со всей методологической полнотой этого понятия, не входит в наши планы и не является основной нашей задачей, однако совсем не упомянуть об этом тоже нельзя. Оставляя в стороне некоторые языковые, семиотические аспекты исследования сверхтекста, мы, тем не менее, обращаемся к ряду исследований по данной проблеме с тем, чтобы более полно и систематично представить уникальность и своеобразие московской темы, а также ещё раз обозначить идейный и содержательный уровень анализируемых произведений.

Вполне закономерно и объяснимо, что вслед за «петербургским» текстом вскоре появился и «московский», так что в этом смысле он также косвенно обязан своим возникновением В.Н.Т опорову. Правомерно здесь указать исследователей, которые рассматривали прежде этот литературоведческий аспект. Это, во-первых, участники регулярного семинара «Москва и «московский текст» в русской литературе» (место проведения – Московский государственный педагогический университет) и его руководитель, профессор Н.М. Малыгина. К этой группе относятся Т.А. Алпатова, И.А. Канунникова, И.И. Матвеева, Ю.С. Шапошников и многие другие. Во-вторых, это историки культуры, ряд работ которых в 1994 году сформировал обширный сборник статей «Иерусалим в русской культуре» (изд-во «Наука»): А.Л. Баталов, А.М. Лидов, Л.А. Беляев, И.Л. Бусева-Давыдова, М.В. Рождественская и др., специально изучавшие иерусалимские «отзвуки» в московской топографии, градостроительстве, архитектуре, фольклоре и прочих областях. В-третьих, авторы, участвовавшие в сборниках «Москва и «Москва» Андрея Белого» (1999; Вяч.Вс. Иванов, Н.А. Кожевникова и др.), «Москва и «московский текст» русской культуры» (1998; Г.С. Кнабе, писавший об «арбатской цивилизации и арбатском мифе», И.С. Веселова, изучавшая «логику московской путаницы», М.П. Одесский, говоривший о Москве как «граде святого

Петра» и о «столичном мифе в русской литературе»: весьма важные для Р. Рахматуллина моменты). Нельзя оставить без внимания и «Лотмановский сборник» (1997; Л.Ф. Кацис, М.Л. Спивак, Т.В. Цивьян, говорившая о «мифологической топографии»).

Названные авторы работали по московской теме самостоятельно, выпуская статьи и монографии. Нельзя не отметить С.О. Шмитда и его школу, работы Ю.М. Лотмана и Б.А. Успенского; В.Б. Муравьева, который, не занимаясь напрямую теорией города-текста, тем не менее создал в своих книгах уникальную базу для такого анализа.

Как видим, для историков и теоретиков литературы понятие «петербургский текст», а вслед за ним и «московский», давно стало привычным. Ещё раз повторимся, что, по мнению исследователей, это «некий синтетический свертхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» [193, 268]. Иначе, это общность литературных произведений, которая формирует не конструктивный, но эвристический образ города – так называемый «Петербургский миф». Первые его отголоски уже были слышны в литературе XIX века, в знаменитых произведениях Гоголя, Пушкина, Достоевского. Эта традиция была подхвачена и развита и позднее, в веке XX и XXI.

Популярность автора «Москвы и москвичей» косвенно связана, как нам кажется, как раз с этим обстоятельством. Дело в том, что полноценный «московский» текст, способный на равных конкурировать с петербургским, русская литература в полном объёме создала несколько позднее, и долгое время он не обращал на себя внимания исследователей. Его обязанности частично исполняли «Китай-город» П.Д.Боборыкина, а затем ставшая более известной в широких кругах «Москва и москвичи» В.А. Гиляровского, которые с учётом обозначенных особенностей вполне можно считать начальными этапами формирования «московского» текста. Позже появились «Москва» Андрея Белого, «Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова и др. На стыке веков, учитывая опыт истории и веяния современности, был сформирован и московский миф. Характерно, что он отнюдь не отменил широких и пёстрых зарисовок, ранее

созданных Боборыкиным и Гиляровским в русле художественного натурализма, а лишь по-новому обозначил их литературную и гносеологическую сущность.

Предисловие к «Москве и москвичам» Гиляровский начинает цитатой из «Бориса Годунова»: «Минувшее проходит предо мною...». Почти сразу он переделывает ее: «...Грядущее проходит предо мною...» [50, 4]. А в самом конце этого короткого вступления говорит о себе как о человеке, живущем «на грани двух столетий, на переломе двух миров». Благодаря этому, уже с первых страниц произведения определяется собственный взгляд писателя на изображаемое им. Гиляровский искренне рад новым веяниям, происходящим в Советском Союзе и непосредственно в Москве, и, в общем, во многом повторяет целый ряд клише тридцатых годов, порой несколько формальных, но преисполненных искреннего энтузиазма: «Там, где недавно, еще на моей памяти, были болота, теперь — асфальтированные улицы, прямые, широкие. Исчезают нестройные ряды устарелых домишек, на их месте растут новые, огромные дворцы. Один за другим поднимаются первоклассные заводы. Недавние гнилые окраины уже слились с центром и почти не уступают ему по благоустройству, а ближние деревни становятся участками столицы. В них входят стадионы — эти московские колизеи, где десятки и сотни тысяч здоровой молодежи развивают свои силы, готовят себя к героическим подвигам и во льдах Арктики, и в мертвой пустыне Кара-Кумов, и на «Крыше мира», и в ледниках Кавказа. Москва вводится в план. Но чтобы создать новую Москву на месте старой, почти тысячу лет строившейся кусочками, где какой удобен для строителя, нужны особые, невиданные доселе силы... Это стало возможно только в стране, где Советская власть» [50, 5].

Безусловно, автор приветствует происходящие изменения. Однако и старую Москву, в которой Гиляровский, не будучи коренным москвичом, прожил почти всю свою жизнь, которую многократно исходил вдоль и поперек, он тоже оценивает тепло и ностальгически. Это, на наш взгляд, служит достаточным основанием для автора, чтобы исключить как идеализацию Москвы, так и её обличение. Прошлое и будущее города, удивительным образом встретившись, не

стремятся взаимоуничтожить друг друга (хотя прошлое стремительно сдаёт свои позиции), а спокойно продолжают совместное существование в воспоминаниях автора, направляясь общей идеей прогресса, которая выражена несколько завуалировано.

Исключительной чертой «Москвы и москвичей», как нам кажется, можно считать особую, репортёрскую подачу материала. Причём репортёр в этом случае весьма своеобразен, поскольку ведёт он свой репортаж из прошлого.

Если вновь обратиться к определению репортажа как жанра, то становится ясно, что это не просто сообщение о событии, а некая документальная новость, известие, поданное через непосредственное восприятие журналиста с места действия, происшествия; это информационный материал, создающий «эффект присутствия». «Репортаж, особенно репортаж XIX века, почти всегда отличают широкое использование образных средств, живой эмоциональный язык, динамичное изображение событий. Он не столько сообщает о случившемся, сколько показывает его через восприятие автора – участника или свидетеля происходящего» [70, 54].

Предполагалось, что журналист должен являться не только и не столько проводником информации, но своего рода литератором, беллетристом, способным в живой и яркой манере переработать материал, дабы возбудить интерес читателя и повысить тираж. В силу этого сформировалась чрезвычайно распространённая манера письма, которая объединила в себе подробную детализацию и субъективную авторскую эмоциональность.

Гиляровскому-репортёру присуща ещё одна профессиональная черта: действие, случай он воспринимает и передаёт более живо и заинтересованно, чем статическое описание; а человека, в чём-то оригинального, примечательного, даже забавного – порой, подробнее, чем сановитого и влиятельного. Поэтому городская байка, слух, занимательная история – вот те краеугольные камни, на которых выстраивается «Москва и москвичи». Седовласый доктор на глазах студентов осматривает труп и авторитетно заявляет студентам, что не обнаруживает признаков убийства. Случайно рядом оказывается выдавший

многое сторож университета, который сразу замечает перелом шейного позвонка: «Нет уж, Иван Иванович, не было случая, чтобы с Хитровки присылали не убитых» [50, 14].

Другой эпизод повествует о забавном случае, когда богатая дама, мучительно сомневаясь, всё-таки решилась на покупку у пронырливого сухарёвского антиквара полотна Репина, заплатив десять рублей. Впрочем, предусмотрительно обещает вернуть покупку, если та окажется подделкой, и потребовать деньги назад. Вечером картину замечает сам автор, от души расхохотавшись, пишет на ней: «Это не Репин. И. Репин» – и полотно на этом же вечере продается уже за сто рублей [50, 31].

Быстро сменяющие друг друга мгновения, конкретные картины быта и нравов занимают Гиляровского гораздо больше, чем события глобально-исторического значения. Однако, исчезнув, эти мгновения тоже становятся историей, только историей гораздо более трудноуловимой. «Единственное место, которого ни один москвич не миновал – это бани. Каждое сословие имело излюбленные бани. Богатые и вообще люди со средствами шли в «дворянское» отделение. Рабочие и беднота – в «простонародное» за пятак. Вода, жар и пар одинаковые, только обстановка иная. Бани как бани! Мочалка – тринадцать, мыло по одной копейке. Многие из них и теперь стоят, как были, и в тех же домах, как и в конце прошлого века, только публика в них другая, да старых хозяев, содержателей бань, нет, и память о них скоро совсем пропадет, потому что рассказывать о них некому. В литературе о банном быте Москвы ничего нет. Тогда все это было у всех на глазах, и никого не интересовало писать о том, что все знают: ну кто будет читать о банях? Только в словаре Даля осталась пословица, очень характерная для многих бань: «Торговые бани других чисто моют, а сами в грязи тонут!» И по себе сужу: проработал я полвека московским хроникером и бытописателем, а мне и на ум не приходило хоть словом обмолвиться о банях, хотя я знал немало о них, знал бытовые особенности отдельных бань; встречался там с интереснейшими москвичами всех слоев, которых не раз описывал при другой обстановке» [50, 150-151].

Именно благодаря Гиляровскому современный читатель получил разнообразную, полную и крайне занимательную информацию о самых различных сторонах московской жизни на стыке XIX и XX веков: о стоимости тех или иных товаров, о меню в трактирах и ресторанах, о репертуарах московских театров, об ассортименте магазинов и т.д.

Для современного историка записки рядового солдата зачастую выглядят более значимыми, чем мемуары полководцев и императоров. Но едва ли они интересовали кого-то в начале позапрошлого века, когда были всего лишь сиюминутными мелочами. Предмет изображения Гиляровского – как раз подобная история повседневности, чья роль и влияние с каждым десятилетием только возрастают.

В редакции, которую изначально подготовил сам Гиляровский, «Москва и москвичи» завершалась «Олсуфьевской крепостью» — главой, которая описывала величественных доходный дом Олсуфьева, бывший своего рода городом в городе, пристанищем для сотен обитателей самых разных чинов и званий.

Заканчивалась повесть привычной для Гиляровского географической линией: ещё один заметный московский дом, ещё несколько историй, с ним связанных. Автор «Москвы и москвичей», как известно, описал ещё несколько московских историй, не вошедших в первоначальную редакцию. Лишь при поздних переизданиях они традиционно добавлялись составителями. Как правило, финальным эпизодом «Москвы и москвичей» становилась глава «На моих глазах», более чётко обозначая замысел автора и в некотором смысле осовременивая его для поколения тридцатых годов. Гиляровский выходит из дома, усаживается в подъехавший автомобиль и едет по хорошо знакомым московским местам, снова восстанавливая в памяти их историю. Мы, вместе с автором, наблюдаем, как милое сердцу прошлое на всех уровнях отступает перед напором молодого и восторженного настоящего: вместо пыльной булыжной мостовой – просторные заасфальтированные улицы, вместо скрипучих телег с сеном, дровами и углём – современные автомобили и трамваи, вместо воздушных змеев в небо взмывают самолёты.

Путешествие подходит к концу на Театральной площади, едва ли не на том же месте, где начиналась московская повесть Гиляровского. «Огибаем Большой театр и Свердловский сквер по проезду Театральной площади, едем на широкую, прямо-таки языком вылизанную Охотнорядскую площадь. Несутся автомобили, трамваи, катятся толстые автобусы. Где же Охотный ряд?» [50, 203].

Романтичный и прямолинейный Гиляровский, возможно, и не предполагал такого эффекта, но такой финал становится в глазах читателя многогранным и неоднозначным. Потому что понять этот последний вопрос можно не только как устремлённость в новое блестящее будущее, но и как искреннее сожаление по безвозвратно утраченному прошлому.

Жизнь Владимира Гиляровского была противоречивой и богатой на события. Но сильная, целостная натура писателя, его художественное дарование, сформировали из этих «клочков жизни» пёстрое и динамически выверенное полотно уходящей московской эпохи, дополнившее и развившее традиции, полвека назад заложенные П.Д. Боборыкиным.

Разумеется, нет оснований считать Москву Боборыкина и Гиляровского абсолютно равнозначной Москве Булгакова или Андреева. Несомненно, существуют внутри московского текста и иные интегративные субтексты. К числу таковых относится Москва «натуральной школы», Москва русского художественного натурализма, советская Москва и др. Этот тематический блок отмечен именами многих значительных русских писателей, поэтов и остается пока под интересующим нас углом зрения крайне слабо изученным. В этой системе могут быть раздельно либо в сопоставлении рассмотрены, например, образы города в поэзии и прозе или же, что более близко нашему исследованию, в очерке и романе.

Важно, что разнообразные в количественном и качественном отношении сегменты, составляющие ядро московского сверхтекста, вовсе не говорят о его внутренней раздробленности и непрочности. Напротив, всё вышесказанное подчёркивает целостность этого образования благодаря взаимодействию его структурных элементов, их динамике и большой взаимной связанности.

3.2. Фрагментарность композиции как способ художественного воплощения социально-исторической панорамы

Задаваясь вопросом о сущности и роли композиции в произведении, нужно прежде всего обозначить ряд характерных общетеоретических черт, традиционно соотносимых с этим понятием. Как указывают некоторые исследователи, «композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, – это взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» [150, 150]. Композиционные приёмы являются средством расстановки необходимых художественных акцентов, полнее и точнее раскрывающих авторский замысел, определённым образом формирующих и направляющих материал литературного произведения в целом.

В этом смысле композиция может быть рассмотрена как общеорганизующий регулятор единства и целостности художественного произведения, обладающий не только формальным, но и внутренним, смысловым уровнем эстетического воздействия. По утверждению П.В.Палиевского, всё это делает композицию «дисциплинирующей силой и организатором произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое... Ее цель – расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение идеи» [159, 125].

В контексте данного направления анализа ключевым для нас является вопрос о верной трактовке композиции и сюжета произведения, поскольку целый ряд интересующих нас литературных категорий не имеет строгой отнесённости и в различных источниках служит для наименования структурных частей и композиции, и сюжета. Исходя из сказанного выше, наиболее убедительным представляется мнение известного литературоведа А.Б. Есина, предлагающего рассматривать композицию в широком смысле и считающего, «...что понятие композиции является более широким и универсальным, чем понятие сюжета. Сюжет вписывается в общую композицию произведения,

занимая в нем то или иное, более или менее важное место в зависимости от намерений автора. Существует также и внутренняя композиция сюжета... В зависимости от соотношения сюжета и фабулы в конкретном произведении говорят о разных видах и приемах композиции сюжета» [69, 128]. Эта формулировка представляется нам наиболее гибкой и универсальной, позволяя рассматривать интересующий нас аспект в целостном единстве его компонентов, не дробя его на отдельные составляющие, часто формального толка.

Ю.М. Лотман также склонен оценивать композицию как универсальную структурную целостность, включающую в себя целый ряд относительно самостоятельных элементов: «Под композицией обычно понимают синтагматическую организованность сюжетных элементов. Таким образом, парадигматическое вычленение элементов данного уровня должно предшествовать изучению синтагматической их согласованности» [128, 171].

Однако, как и все другие элементы, формирующие литературное произведение, композиция в ходе литературного процесса неоднократно видоизменялась, адаптировалась для реализации тех или иных художественных задач, которые ставил перед собой писатель. В итоге композицию можно считать инструментом в значительной степени универсальным, способным успешно функционировать в рамках любого литературного направления, меняясь при этом подчас до неузнаваемости. Весьма уместным здесь выглядит суждение М.М. Бахтина, который полагал, что «...мы встречаем активного автора прежде всего в композиции произведения» [13, 403].

В рассматриваемых произведениях композиции также представляет собой довольно своеобразное явление. Здесь снова стоит вспомнить, что весомое (а то и ведущее) влияние в этом вопросе принадлежит жанровой типологии, о чём уже упоминалось выше. Именно с этим, как можно предположить, связан тот факт, что, хоть «Китай-город» и «Москва и москвичи» принадлежат к одному художественному течению и были созданы для решения сходных задач, отдельные аспекты их композиционного построения существенно отличаются друг от друга. Хотя общий принцип художественного натурализма, заметим,

остаётся и в этом плане неизменным: стремление наиболее полно, широко и многоаспектно отобразить современность в самых разных её проявлениях, что ведёт к ослаблению композиционной строгости. Более подробно данная особенность произведений будет продемонстрирована впоследствии. Впрочем, такое построение очевидно уже при беглом рассмотрении.

Необходимо вновь подчеркнуть, что особенности содержания «Москвы и москвичей» определили своеобразную и во многом новаторскую форму книги. Стремление Гиляровского дать широкую картину жизни, рассказать о своих наблюдениях, передать свои впечатления, искания, раздумья – все это обусловило особенности композиции «Москвы и москвичей», внешне нестройной, свободной, как будто разорванной, с нарушениями хронологической последовательности и непрерывности повествования, допускающей, скажем, постоянное перевоплощение рассказчика в героя, героя – в рассказчика. Такая композиция позволила Гиляровскому вместить и организовать столь разнообразный материал, избежать плавной, спокойной эпичности, которая противоречила бы бурному течению московской жизни.

Возвращаясь к жанровой соотнесённости, укажем, что относительно более строгой, стройной и структурированной композицией «Китай-город» обязан именно тому, что он – роман (даже «реальный роман», если опираться на подход П.Д. Боборыкина), т.е. единое, цельное произведение со всеми сопутствующими этому жанру характеристиками.

Однако строгость эта весьма непрочна и условна, проявляет она себя лишь в сравнении с ещё более своеобразной композицией «Москвы и москвичей» Гиляровского.

Обозначим здесь ещё раз, что при рассмотрении сюжета в избранном нами ракурсе закономернее понимать под ним свободное развитие изображаемых событий. При ином подходе неизбежно придётся столкнуться с рядом сложностей, касающихся несоответствия построения «Китай-города» и «Москвы и москвичей» с традиционными сюжетными схемами. Безусловно, оба произведения чрезвычайно обширны и насыщены событиями – однако, события эти развиваются произвольно,

без чёткой соотнесённости с такими элементами, как завязка, кульминация или развязка. Более того, порой они и вовсе представлены в статике, как картины, не имеющие прямого отношения к ходу повествования. Соответственно, с большой долей осторожности можно говорить и о наличии таких традиционных повествовательных компонентов, как пролог или эпилог, – в отсутствие чётко выраженного сюжета размывается и представление о внесюжетных элементах.

Наиболее неоднозначным представляется в этой связи вопрос о конфликте в произведениях художественного натурализма. Некоторые исследователи склонны вовсе отрицать конфликт при такой модели повествования, поскольку его роль оказывается практически низведённой до нуля. Однако более продуктивно всё же признавать существование конфликта в произведениях Боборыкина и Гиляровского, исходя из того, что конфликт является непрямым условием существования крупного прозаического произведения, особенно реалистического толка. Применительно к художественному натурализму он приобретает характерную особенность: уходя с ведущих позиций в плане общей организации текста, конфликт теряет и свою монолитность, перестаёт быть единым стержнем. Скажем, в «Китай-городе», несмотря на его пестроту и неоднородность, всё же можно наметить противостояние угасающего дворянства и набирающего силу купечества. Однако выражено оно настолько неявно, что в каждом конкретном эпизоде теряется в череде минутных противоречий и вопросов, важных в отдельный момент для отдельного персонажа.

Очевидно, в подобном своеобразном подходе, следует видеть не демонстративный отказ от традиционных схем и моделей и не стремление навязать полемику своим классическим современникам и предшественникам. Не идёт речи и о недостатке литературного таланта. Тогда в чём же дело?

Мы склонны считать, что сторонники художественного натурализма в силу стремления как можно более широко и объективно передать всё многообразие российских реалий, не считали себя вправе сосредотачиваться на какой-либо одной конфликтной линии, поскольку это неизбежно нанесло бы ущерб общей многоликой картине. Смело отодвигая в сторону литературную компактность и искусственное

изящество, натуралисты отказывались и от обращения к отдельным, пусть и типическим явлениям, ориентируясь больше на целостность и объективность изображаемых явлений. «... Нет конца телегам, дрогам, тянутся возы с бочками, мелькают бакалеи, чувствуется запах кофе и конфет. Множество парфюмерных магазинов, парадные подъезды, щеголеватые вывески — все движется, как на кинопанорамной ленте. Затем идет описание банка, потом известных московских трактиров, потом даны сцены встреч Палтусова с крупным деловым человеком Калакуцким, описан их достаточно пространственный диалог, представлено красочное описание «Славянского базара» со всем его колоритом и достопримечательностями. С тридцать первой страницы вводится новое лицо — приятель юных лет Палтусова Иван Алексеевич Пирожков. И только на сорок второй странице при описании семейных разногласий Виктора Мироновича Станицына, владельца мануфактурной фабрики, намечается некоторое подобие локального (в рамках одной семьи) конфликта, который не оказывает никакого воздействия на ход последующих событий. Описание конфликта прерывается в связи с тем, что Палтусов уезжает к другому своему знакомому. И так без конца — встречи, описания, разговоры деловых лиц, внутренние размышления персонажей, но — только в плоскости деловых соображений» [210, 219].

Пока же отметим ещё одну важную деталь, к которой мы, в конечном итоге, и стремимся вплотную приблизиться, излагая представленные выше аргументы: не будь в произведении Боборыкина Палтусова, который ездит из одного купеческого дома в другой, из Дворянского собрания в Большой театр, из банка на биржу и т.л. — и «Китай-город», вероятнее всего, перестал бы считаться романом в формальном определении этого жанра, рассыпавшись на ряд отдельных эпизодов, сцен и картин, которые в совокупности представляли бы собой явление, практически неотличимое от пестрой повести Гиляровского «Москва и москвичи». Вполне возможно смоделировать и обратную ситуацию: Гиляровскому достаточно было бы ввести в повествование некую условно-центрального фигуру, которая кочевала бы из очерка в очерк, объединяя их хотя бы чисто формально — и налицо были бы весомые причины

считать «Москву и москвичи» если не романом, то полноценной повестью без всяких оговорок и дополнений.

В этой связи стоит по-новому взглянуть на композиционную выстроенность «Москвы и москвичей», поскольку обозначенная объединяющая фигура в произведении существует, причём играет весомую роль как в количественном, так и качественном отношении. Этой фигурой является сам Гиляровский, повествователь, «я», который почти постоянно присутствует в произведении, являясь если не непосредственным участником, то свидетелем происходящего. И поскольку есть все основания считать «Китай-город» романом, который как целостное по форме и содержанию произведение в значительной степени существует благодаря Палтусову, то вполне вероятен подобный подход и применительно к «Москве и москвичам», особенно с учётом того, что центральная фигура здесь ещё колоритнее. Рассмотрение функции автора в русле образной парадигмы представлено несколько ниже, пока же отметим лишь его важную и, очевидно, главенствующую композиционную роль в «Москве и москвичах».

«Основной принцип сюжетостроения в романе «Китай-город... может быть охарактеризован как «схватывание» многообразных и разновременных «кусков» достоверной по сути действительности с последующей организацией этих, казалось бы, наскоро «схваченных» кусков, в определенные, продуманные писателем картины живой действительности. При этом принцип панорамности очень часто оказывается главенствующим в сюжетостроении прозы П.Д. Боборыкина»[210, 214], – справедливо утверждает С.И. Щеблыкин. Данные параметры вполне применимы и для характеристики «Москвы и москвичей». Сближая исследуемые произведения по данному принципу (а принцип этот в нашем случае является основополагающим), мы стремимся к решению двух смежных проблем: доказываем общность идей и методов художественного натурализма в разное время и у разных авторов, а с другой стороны, ярче и наглядней демонстрируем то важное отличие, о котором говорили выше, – образ главного героя как композиционный элемент произведения.

Продолжая основную линию анализа, заметим здесь, что композиционное пространство «Москвы и москвичей» заполнено сотнями разнообразных историй,

которые сохранила память Гиляровского. Однако автору, разумеется, необходимо было определённым образом упорядочить их, структурно организовать, иначе «Москва и москвичи» превратились бы просто в сборник занимательных историй о Москве и её обитателях. Гиляровский долго пытался разрешить эту проблему различными способами.

Известный общественный деятель, историк и публицист Николай Иванович Морозов вспоминает высказывания Гиляровского, относящиеся приблизительно к 1918 году, когда работа над «Москвой и москвичами» только начиналась: «...книга сложная, а с чего ее начать, в какой последовательности продолжать — не знаю. Намечаешь то один материал, то другой, но все не удовлетворяет. Наконец, не ясно: какое содержание в целом должно в нее войти». И вдруг, прямо на глазах мемуариста, Гиляровского осеняет идея: «У меня мысль блеснула... Наш переулок — центр Москвы, — сказал он. — У меня вот такая блеснула мысль. — Он показал рукой на дом Моссовета. — Сначала приступить к описанию правой стороны центра, описывать все подряд от Петровки до Арбата и дальше, а потом, — он указал по направлению к Петровским линиям, — описывать левую, начиная от Неглинки и уходя вглубь. В следующую очередь пойдут до Замоскворечья и окраины. Мне кажется, работа у меня теперь пойдет скорее» [143, 143].

«Много анекдотов можно было бы припомнить про княжение Долгорукова на Москве, но я ограничусь только одним относящимся к генерал-губернаторскому дому, так как цель моих записок — припомнить старину главным образом о домах и местностях Москвы» [50, 94], — указывает в этой же связи Гиляровский в главе «Под каланчой».

Таким образом, разноплановые, пёстрые и порой забавные истории у Гиляровского в определённом смысле нанизываются на географический (но не конфликтный!) стержень. Вследствие этого композиционная структура московской повести во многом определяется городской топографией. Повествование расширяется, следуя за автором по Москве, попеременно выделяя то одни, то другие фрагменты московской истории, культуры и архитектуры.

Однако «Москву и москвичи» нельзя на этом основании причислять к обычной краеведческой литературе или художественной переработке путеводителя. Слишком большую роль играет в ней личный опыт Гиляровского и его профессиональный репортёрский интерес не к памятникам и скверам (хотя и к ним, безусловно, тоже), а к людям, причем, как упоминалось, людям зачастую самым простым и, на первый взгляд, ничем не примечательным. Поэтому Сухарёвский рынок и хитровские трущобы вызывают у писателя больший интерес, чем признанные культурные центры: музеи и театры. По этой же причине гораздо большее внимание он уделяет, например, никому не известным начинающим авторам, справедливо полагая, что про таких корифеев, как Островский или Чехов, написано уже много, и ещё больше будет написано в будущем. И потому ключевые главы, формирующие основное действие в географическом плане («Лубянка», «Из Лефортова в Хамовники», «Вдоль по Питерской»), определённым образом «разбавлены» более детальным рассмотрением отдельных сторон московской жизни, когда Гиляровский останавливает взгляд на трактирах, клубах или парикмахерских, а также сословной принадлежности их обитателей.

Так выстраивается хоть и противоречивое, но единое композиционное целое «Москвы и москвичей». Соотнося его с моделью построения, представленной в романе «Китай-город», мы, безусловно, приходим к выводу о неидентичности этих составляющих. Более тесное взаимодействие глав и эпизодов «Китай-города», наличие «сквозных» персонажей, основным из которых является Палтусов, – всё это свидетельствует о планомерном следовании Боборыкиным своей изначальной теоретической концепции «реального» романа, сформулированной и обоснованной им в ряде критических книг и статей. Внутренние крепления подобных романов, к которым относится «Китай-город», оказываются в значительной степени размыты или вовсе утрачены – что и представляет их уникальным явлением в истории русской литературы. Однако чисто внешнее, традиционное оформление текста, его расположение по нумерованным главам без собственных заголовков создаёт впечатление

композиционной монолитности – стандартной, классической, свойственной большинству реалистических (и не только) романов.

Гиляровский в этом плане идёт дальше, отказываясь от традиционных жанровых форм и получая за счёт этого большую свободу в реализации самобытной композиционной схемы. Получившаяся в итоге повесть «Москва и москвичи» может быть охарактеризована как следующий этап эволюционирования художественного натурализма в условиях меняющихся общественно-политических реалий. Неудивительно, что и композиционная ослабленность литературного произведения, намеченная П.Д. Боборыкиным, получила здесь, пожалуй, своё вершинное воплощение, при котором соблюдается тончайший баланс между самодостаточными историко-публицистическими зарисовками и общей целостностью подлинно художественной повести о Москве.

3.3. Дифференциация системы персонажей в русле общей концепции художественного натурализма

В.Е. Хализев предлагает следующее толкование данного литературного термина: «Персонаж – это либо плод чистого вымысла писателя (Гулливер и лилипуты у Дж. Свифта; лишившийся носа майор Ковалев у Н.В. Гоголя), либо результат домысливания облика реально существовавшего человека (будь то исторические личности или люди, биографически близкие писателю, а то и он сам); либо, наконец, итог обработки и достраивания уже известных литературных героев, каковы, скажем, Дон Жуан или Фауст»[204, 270].

Совершенно очевидно, что уже исходя из данного утверждения можно наглядно представить одно из характерных различий в системе персонажей «Китай-города» и «Москвы и москвичей». Гиляровский отдаёт явное предпочтение изображению реальных исторических личностей, делая акцент на точном соответствии их со своими прототипами. Впрочем, и сам термин «прототип» здесь употреблён с большой долей осторожности, поскольку, по сути, Гиляровский привносит в характеристику своих действующих лиц минимум художественного вымысла, стремясь к наиболее точному воспроизведению действительности в мельчайших деталях.

Боборыкин при создании «Китай-города» имел больше простора для писательского воображения, был меньше привязан к конкретным людям и конкретным событиям, а потому его персонажи в этом плане гораздо более «литературны». «В «Китай-городе»... автор изображает представителей нового времени: «европеизированного» купечества и оскудевшего и «обуржуазившегося дворянства» (термины Н. Ашукина)»[215, 207], – справедливо замечает Т.С. Языченко в статье «Социальный роман П.Д.Боборыкина в свете теоретических высказываний В.Г.Белинского о жанре романа». Помимо этого, в романах П.Д.Боборыкина встречаются представители практически всех профессий и сословий, которые существовали в пореформенной России. Это удачливые биржевики и позабытые актёры; фабриканты и заводчики самого разного масштаба,

начинающие учёные и отчаявшиеся в жизни дворяне, офицеры, мануфактурщики и купцы, бесталанные литераторы, мелкие чиновники и т.д. Кроме того, отдельного упоминания заслуживает пестрая череда различных национальностей, представленная в романе – начиная от нижегородских и казанских торговцев и заканчивая маклерами из Германии или французскими гувернёрами и знатоками мод.

Однако не стоит упускать из вида, что в явной похожести персонажей (не говоря уже о событиях) на реальных прототипов, частично реализуется и документальность как неотъемлемое свойство художественной структуры натурализма. Поэтому даже «литературные» образы, которые создаёт П.Д. Боборыкин, созданы настолько естественными и понятными, что производят впечатление абсолютной реалистичности и схожести с настоящими людьми. Такой эффект, на наш взгляд, достигается и тем, что действие «Китай-города» стремительно перемещается от одного эпизода к другому, когда события быстро сменяют друг друга, и потому создаётся не полномасштабный психологический портрет персонажа, но лишь его мимолётная зарисовка, поражающая своей точностью и лаконизмом. Таких зарисовок сделано чрезвычайно много и, объединяясь, они создают колорит документальной фиксации московской жизни.

При анализе эпических и драматических произведений много внимания приходится уделять композиции системы персонажей, то есть действующих лиц произведения (подчеркнем – анализу не самих персонажей, а их взаимных связей и отношений, то есть композиции). Для удобства подхода к этому анализу принято различать персонажей главных (которые находятся в центре сюжета, обладают самостоятельными характерами и прямо связаны со всеми уровнями содержания произведения), второстепенных (также довольно активно участвующих в сюжете, имеющих собственный характер, но которым уделяется меньше авторского внимания; в ряде случаев их функция – помогать раскрытию образов главных героев) и эпизодических (появляющихся в одном-двух эпизодах сюжета, зачастую не имеющих собственного характера и стоящих на периферии авторского внимания; их основная функция – давать в нужный момент толчок

сюжетному действию или же оттенять те или иные черты персонажей главных и второстепенных) [204].

Впрочем, в нашем случае положение осложняется тем, что при рассмотрении обоих произведений не удастся следовать в русле традиционной методологии анализа системы персонажей, так как в обоих произведениях невозможно разделить героев на главных и второстепенных. Невозможно объективно, исходя из общих художественных задач натурализма, оценить место того или иного отдельного персонажа в общем идейном замысле писателя.

По этой причине, на первый взгляд кажется, что персонажи «Китай-города» и «Москвы и москвичей» заметно походят друг на друга, что им недостаёт яркости и уникальности характеристик. Внутри своего круга каждая социальная группа демонстрирует набор узнаваемых, но, в общем контексте, трудноотличимых друга от друга представителей того или иного сословия. Впрочем, едва ли это можно считать очевидным недостатком произведений художественного натурализма.

Персонажи Боборыкина и Гиляровского важны и необходимы именно в своей совокупности – как пёстрая многоликая масса, общественная сила, которая живёт и развивается в бесчисленных переплетениях и поворотах отдельных человеческих судеб, чьи индивидуальные отличия намеренно уведены авторами на второй план. А.Ф. Кони указывал: «Отсутствие ярких образов искупается у П.Д. Боборыкина блестящим и дышащим правдой изображением не отдельных лиц, а целых организмов, коллективные стороны которых оставляют целостное впечатление» [99, 337-338]. Это высказывание кажется нам особенно справедливым, обозначая не просто изменения в наборе поэтических инструментов автора, но и указывая на новый подход в плане представления среды, характеров и общества в целом. Типизирования здесь практически нет, во всяком случае, в традиционном его понимании. Вместо одного героя, вобравшего в себя характерные черты какого-либо сословия, группы, течения и т.п. (Печорин, Обломов, Рахметов) – здесь по возможности представлено всё сословие в лице крайне масштабного ряда своих представителей.

Это может быть связано и с тем, что общественные перемены XIX века как в России, так и во всей Европе привели к заметному росту влияния со стороны ряда социальных групп, которые ещё несколько десятилетий назад практически не заявляли о себе. Это и купечество, и всё более осознающий свою значимость рабочий класс, и либералы-разночинцы. Именно они, открыв себе дорогу во многие, прежде недоступные сферы политической и экономической жизни, начинали творить историю в глобальном масштабе. Нельзя сказать, чтобы дух времени начисто отвергал роль сильной личности как таковой – но коллективные стороны бытия неизмеримо усилились. Как следствие, возникла необходимость в их художественном осмыслении, в оценке их структуры и дальнейших перспектив.

По мысли большинства литературоведов, персонаж имеет двоякую природу. В.Я. Пропп в своей монументальной работе «Морфология сказки» оценивал литературный персонаж с позиций бытования его как субъекта повествовательного действия, стимулом последовательного развития действия, которое, в конечном итоге, и составляет сюжет произведения. Говоря, в основном, о сказочных героях, учёный рассматривал их как носителей ряда определённых функций в сюжете, отмечая при этом, что значимы они, прежде всего, в качестве факторов движения событийных рядов. Неслучайно Пропп нередко сам термин «персонаж» заменяет заимствованным из латинского определением «актант» («действующий») [168, 64].

В то же время, персонаж в произведении довольно часто имеет полноценную самостоятельность, слабо зависимую от внешнего событийного ряда или независимую от него вовсе. В данной ипостаси он выступает как носитель устойчивых, характерных, стабильных черт, свойств и качеств. Именно данная функция литературного персонажа приобретает в рамках художественного натурализма первостепенное значение.

Важно отметить также, что, когда речь идёт о системе персонажей, имеются в виду образы социальные, представленные как конкретные типажи того или иного сословия. В этом плане образные системы «Китай-города» и «Москвы и москвичей», безусловно, схожи. Это объясняется целым рядом причин

социального, политического и экономического характера, которые были уже достаточно подробно освещены нами в первых параграфах работы, касающихся проблематики исследуемых произведений.

Остановимся на конкретных представителях отмеченных слоёв общества, дабы на их примере более детально рассмотреть не только общественно-политическую составляющую произведений, но и художественные, литературные достоинства каждого из них. Нам представляется оправданным рассмотреть систему персонажей, дифференцируя её следующим образом:

1. **Купечество.** И у Боборыкина, и у Гиляровского оно играет ведущую роль. Однако система образов выстроена в зависимости от общей композиционной структуры: у Боборыкина наблюдаются разрозненные фрагменты целостного, стремительного и могучего процесса перестраивания и развития российской экономической жизни, в то время как у Гиляровского приоритет отдаётся рядовому случаю, запоминающемуся событию, едва ли не анекдоту, разумеется, в литературном понимании данного термина. Данный фактор может быть в равной степени значим и для рассмотрения сюжета и композиции. Здесь отметим лишь, что, несмотря на общую концепцию художественного натурализма, связанную с изображением среды в целом, и у того, и другого автора можно выделить целый ряд колоритных представителей купеческого сословия, выписанных с большим мастерством и знанием дела.

Для Гиляровского характерна именно типизация, что не противоречит отнесению «Москвы и москвичей» к ряду произведений художественного натурализма. Важно не упускать из виду тот факт, что вышеупомянутых типажей у Гиляровского на редкость много. По сути, каждый упомянутый автором представитель купеческого сословия – фигура запоминающаяся и во многом характерологическая. По московским трактирам и ресторанам бродит подгулявший купец, расталкивает прислугу, швыряет на пол посуду, разбивает зеркала бутылками дорогого шампанского, молча расплачивается за ущерб, и уходит. Другой богачей с шиком летит на рысаке к своему дому, однако, в ворота

заезжать наотрез отказывается: «Не хочу в ворота, ломай забор!» Но этого ему кажется мало, и на следующий день расторопные слуги бегут выполнять новый приказ чудака: превратить погреб в баню [50, 171].

Такого рода персонажи призваны, по мысли Гиляровского, исполнить целый ряд важных художественных задач. Как уже упоминалось, они не только являются рядовыми действующими лицами произведения, но и более полно отображают его тематическую составляющую, способствуют композиционной организации и, наконец, являются важнейшим фактором, который формирует в сознании читателя образ богатой, бесшабашной, разгульной и властной Москвы, умеющей и работать, и веселиться с небывалым размахом.

«Миша был притчей во языцех... Любимец отца, удалец и силач, страстный охотник и искатель приключений. Еще в конце шестидесятых годов он отправился в Среднюю Азию, в только что возникший город Верный, для отыскания новых рынков и застрял там, проводя время на охоте на тигров. В это время он напечатал в «Русских ведомостях» ряд интереснейших корреспонденции об этом, тогда неведомом крае. Там он подружился с генералом М. Г. Черняевым. Ходил он всегда в сопровождении огромного тигра, которого приручил, как собаку. Солдаты дивились на «вольного с тигрой», любили его за удаль и безумную храбрость и за то, что он широко тратил огромные деньги, поил солдат и помогал всякому, кто к нему обращался» [50, 58]. Это, пожалуй, пример классического для Гиляровского подхода к представлению своих быстро меняющихся персонажей. Краткая биография создаётся им в привычной репортёрской манере: не путём сухого перечисления дат и формальных событий, а обозначением лишь некоторых ёмких, колоритных вех жизни героя.

Умение верно схватить с натуры и в нескольких ярких штрихах передать всю полноту и глубину человеческого характера всегда отличало Гиляровского-репортёра, а затем было сохранено и развито Гиляровским-литератором. Вот ещё один показательный пример: «Бывал на «вторничных» обедах еще один чудака, Иван Савельев. Держал он себя гордо, несмотря на долгополый сюртук и сапоги бутылками. У него была булочная на Покровке, где все делалось по

«военногосударственному», как он сам говорил. Себя он называл фельдмаршалом, сына своего, который заведовал другой булочной, именовал комендантом, калачников и булочников – гвардией, а хлебопексов – гарнизоном» [50, 61].

Стоит отметить, что автор «Москвы и москвичей», рисуя портреты купцов, не останавливает своё внимание исключительно на бесшабашных удалцах, своенравных самодурах и разгульных прожигателях жизни. Столь же пристально и со знанием дела он обращается и к представителям купечества, формирующим иную сторону сословия, ту самую прослойку умных, деловых и сметливых людей, которым в равной степени не чужда предпринимательская хватка и благородное отношение к нуждающимся в помощи: «Николай уезжал по утрам на Ильинку, в контору, где у них было большое суконное дело, а старший весь день сидел у окна в покойном кожаном кресле, смотрел в зеркало и ждал посетителя, которого пустит к нему швейцар – прямо без доклада. Михаил Иллиодорович всегда сам разговаривал с посетителями... Главным образом это были студенты, приходившие проситься в общежитие» [50, 63].

Однако ни о какой идеализации речи не идёт. Продолжая рассмотрение различных представителей купеческого сословия, нельзя не упомянуть ещё об одной группе персонажей, своего рода антиподах представленным выше щедрым наследникам многомиллионных состояний, без счёта швырявших деньги. Гиляровский отлично знал и оборотную сторону купеческого быта – неимоверную, доведённую порой до абсурда скупость. «Таков был один из Фирсановых. За скупость его звали «костяная яичница». Это был миллионер, лесной торговец и крупный дисконтер, скарעד и копеечник, каких мало. Детей у него в живых не осталось, и миллионы пошли по наследству каким-то дальним родственникам, которых он при жизни и знать не хотел» [50, 59]. Это краткая биография и характеристика одного из известных московских богатеёв. А вот как он сам повествует о своих терзаниях по поводу «неоправданных» растрат: «Ну, вынешь из кармана кошелек, достанешь гривенник, думаешь дать, а потом мелькнет в голове: ведь я ему жалованье плачу, за что же ещё сверх того давать?

А потом опять думаешь: так заведено. Ну, скрепя сердце и дашь, а потом ночью встанешь и мучаешься, за что даром гривенник пропал» [50, 60].

«Китай-город» в плане изображения купеческих типажей – произведение не менее многоплановое. «Славное житьё в этой сочной и пузатой Москве!» [23, 53] – так в начале романа восклицает Боборыкин устами своего резонёра Палтусова. В «Китай-городе» купечество представлено как значимая общественно-экономическая сила, которая в значительной степени и формирует это «славное житьё». Боборыкин выводит целую галерею купеческих семей, родов, династий, в одних из которых на протяжении нескольких поколений ведётся успешная финансовая деятельность, в других же состояния, наживавшиеся предками, бесславно проматываются непутёвыми наследниками. Таков, например, Виктор Станицын, знатный любитель покутить за границей. Если бы не здоровая предприимчивость его супруги, Анны Серафимовны, – и фабрика, и дом, и земли пошли бы прахом.

Впрочем, продолжая намеченную линию характеристики персонажей-купцов, отметим, что Боборыкин при создании своего многопланового полотна также вводит в круг действующих лиц романа алчных и мелочных дельцов (брат Нетовой), и предпринимателей высоконравственных, благородных, умеющих вести финансовые дела в соответствии с моральными и этическими нормами.

В качестве одного из характернейших примеров такого типа уместно привести Вадима Павловича Осетрова, человека умного, проницательного и образованного, который, как отмечает Боборыкин, «...попал в дела из учителей гимназии, что он кандидат какого-то факультета и всем обязан себе, своему уму и предприимчивости. Разбогател он на речном промысле, где-то в низовьях Волги». И далее автор искренне восклицает устами одного из своих персонажей: «Вот это человек! Университетский кандидат, до всего дошел умом, знанием, безупречной честностью. Кредит по всему Волжскому бассейну; без документов наберет сколько угодно денег в Нижнем, Казани, Астрахани... в Сибири... «Вадим Павлыч», одно слово — и кубышки раздаются, и из них текут рубли в руки высокодаровитого предпринимателя» [23, 70].

Говоря о «благородных» купцах, стоит упомянуть ещё одну немаловажную деталь, которая, помимо прочего, является весьма значительной в плане характеристики целостной системы персонажей в обоих произведениях. У Гиляровского, при всей широте и пестроте изображаемой картины действительности, в ней практически не находится места для женских образов. Крайне сложно указать хотя бы один, разве что эпизодически (даже в рамках общей эпизодичности) упомянутые певицы из «Яра». Если же говорить исключительно о купеческой среде, так и вовсе следует отметить полное отсутствие представительниц прекрасного пола как полноправных участниц действия. Речь не идёт, конечно, о безымянных купеческих жёнах, удостоенных лишь беглого упоминания.

С чем это связано? По-видимому, со стремлением Гиляровского соответствовать той объективной реальности, которую он помнил и о которой имел вполне сформировавшееся представление. Купечество является в «Москве и москвичах» хранителем подлинного русского духа с его чёткой семейной иерархией и патриархальным укладом жизни. Одной из неотъемлемых составляющих «Москвы и москвичей» является подлинная история города и государства. А историю, по мысли Гиляровского, делают мужчины.

Боборыкин же имел задачи несколько иные. Их мы, в целом, уже перечисляли. Он, разумеется, тоже не отходит от реальности и реализма, однако, создавая роман, волен был избирательно отображать и художественно видоизменять те явления, которые в наибольшей степени соответствуют его замыслу. Капитализация страны, смена общественного уклада и вековых догм требует появления сильных личностей, умеющих отстаивать свои прогрессивные взгляды и уверенно идти к цели. Но необходимо помнить об основной идее художественного натурализма – первичен именно общий процесс, неизбежные общественные сдвиги, которые уже вследствие своего появления формируют сильные характеры и предоставляют им возможность для реализации своего потенциала.

Но разве носителями этих сильных характеров должны быть непременно мужчины? Боборыкин, продолжая традиции Островского, также ставит перед собой этот вопрос и отвечает на него вполне определённо. Поскольку «Китай-город» посвящён новым, глобальным веяниям в жизни российского общества, то они вполне могут затрагивать не только финансово-экономическую и общесоциальную сторону, но и внутренний, семейный уклад. В конкретный исторический период меняется система ценностей, меняются личностные ориентиры – вполне закономерно, что меняется и распределение ролей внутри семьи. На фоне общей демократизации общества женщина, если она обладает достаточной твёрдостью, предприимчивостью и целеустремлённостью, становится полноправным участником не только внутрисемейной, но и финансовой жизни.

Вот почему в «Китай-городе» представлен целый ряд женских образов, которые активно участвуют в самых разных сферах общественной деятельности. Одним из самых ярких является, безусловно, уже упоминавшийся образ Анны Серафимовны Станициной, авторское расположение к которой заметно уже в первоначальном портрете героини: «В этой «хозяйке» по костюму было много европейски живописного. Но овал лица, сановитость его, что-то неуловимое в движениях говорило о коренной Руси, о той почве, где она выросла и распустилась. Красавицей вряд ли бы ее назвали, но всякий бы остановился»[23, 108].

2. **Дворянство.** Здесь различия в составе персонажей более весомы. Это тоже обусловлено особенностями организации текста, отмеченными выше: действие «Китай-города» последовательно развивается в рамках строго очерченной исторической эпохи, когда общий упадок родового дворянства и потеря его общественной значимости были одной из главных примет времени. Семейство Долгушиных в этом плане – характернейшие (и, по всей видимости, единственные) представители своего сословия в романе, если считать Палтусова обособленным внесословным представителем «нового времени».

«Только в крайнем окне виден свет, он выходит из узенькой комнатки. В глубине ее поставлена кровать; часть левой стены ушла под лежанку, темную от печки. Горит лампочка с фарфоровым пьедесталом, от нее идет копотъ; зеленый, сверху обгорелый колпак усиливает темноту. На лежанке виднеется какая-то груда. К окну приставлены пальцы, завернутые в кисею. Другая стена почти вся занята сундуком, обитым жостью. Тут же ютится столик с шитым ковриком. На нем вазочка и колокольчик. Над сундуком вся стена увешана портретами: есть и литография, и дагерротипы, и черные силуэты. Комнатка оклеена серенькими обоями. В углах отсырело, и на потолке в двух местах пятна» [23, 153] – жилище Долгушиных.

«Военные, товарищи зятя, обеды на двадцать человек, игра, туалеты и мотовство детей, четырнадцать лошадей на конюшне. Все это держалось до эманципации и разом рухнуло. Зять вышел в отставку... Пришлось подвести итоги. Крестьянский выкуп пошел на долги. Земля осталась кое-какая... и ту продали... Именье продали!.. Деньги все ушли!.. Все, все... Остались чуть не на улице... Вот и этот домишко скоро пойдет под молоток. Платить проценты не из чего. А лошадей держат, двух кляч, кучера, дворника, мальчика, повара, двух девушек?.. Гибнет целый род! Все покачнулось, чем держалось дворянство: хороший тон, строгие нравы... или хоть расчет, страх, искание почета и доброго имени... расплозлось или сгнило... Так, видно, тому следовало быть... Написано свыше...»[23, 157] – история упадка семейства. Спустя двадцать лет А.П.Чехов опишет схожий процесс в «Вишнёвом саде».

У Гиляровского хронотоп более широк и неоднозначен, сюжет более фрагментарен, поэтому автор имеет возможность показывать дворянство в самые разные периоды его существования, со всеми взлётами и падениями, начиная с формирования дворянства как класса в правление Петра I и заканчивая Октябрьской революцией. Впрочем, если оценивать по количественному показателю, то дворян в произведении меньше и у Гиляровского. И, что характерно, дворяне у него почти всегда не субъект, а объект действия: сами они практически не вмешиваются в общественную жизнь, не являясь ни

экономической, ни производительной силой. Даже об их политической и административной роли, как правило, упомянуто вскользь, без всякой конкретики или перечисления каких-либо официальных заслуг и карьерных продвижений. Так, полновластного генерал-губернатора Москвы В.А. Долгорукова, на протяжении нескольких десятилетий бывшего истинным хозяином города, Гиляровский показывает милым забывчивым старичком, который целиком сосредоточился на светской жизни: «Старый холостяк, проживший огромное состояние и несколько наследств, он не был кутилой, никогда не играл в карты, но любил задавать балы и не знал счета деньгам, даже никогда не брал их в руки» [50, 95].

Зачастую дворяне выступают лишь обобщённо, как некогда важные и сановитые клиенты тех или иных заведений, с тем, чтобы подчеркнуть статусность и особое положение какого-либо трактира, ресторана, бани и т.п. «Агапов всем французам поперек горла встал: девять дамских самых первоклассных мастеров каждый день объезжали по пятнадцати — двадцати домов. Клиенты Агапова были только родовитые дворяне, князья, графы» [50, 112]. Упоминаются дворяне также в качестве бывших хозяев знаменитых московских домов и памятников архитектуры, которые, пусть давно уже сменили владельцев, однако в памяти москвичей по-прежнему ассоциируются с именами их основателей. «Полного расцвета клуб достиг в доме графа Шереметева на Воздвиженке, где долго помещалась городская управа» [50, 121].

Вывод Гиляровского можно обобщённо представить следующим образом: к концу XIX века купцы воспринимались как настоящая история, дворяне — как история бывшая. Они сохраняли своё положение и вес в обществе во многом за счёт прежних заслуг, регалий и особого антуража светскости, утончённости и образованности. Однако атмосфера эта утратила свою масштабность и авторитет, сосредоточившись теперь лишь в стенах великосветских гостиных, родовых поместьях и изысканных помещениях Дворянских собраний.

3. Палтусов. Этого персонажа романа П.Д. Боборыкина, как нам кажется, следует рассмотреть обособленно по целому ряду причин, среди которых – уже упоминавшаяся особая его роль в композиционной и содержательной структуре романа.

На фоне не самой радужной картины своего сословия и общего подавленного состояния дворянства Андрей Дмитриевич Палтусов совершенно справедливо мыслит себя первопроходцем и прогрессивно мыслящим человеком. Он ясно и отчётливо представляет себе будущность своего класса и, в соответствии с ней, выстраивает собственную систему ценностей, собственную «программу действий», которая, по мысли Боборыкина, должна стать предвестником новых векторов социального взаимодействия в русском обществе:

«– В обучение, – подсказал Палтусов и немного покраснел. – Ничего больше – как в обучение!.. Надо у них [купцов – А.Ю.] учиться.

– Чему же, André?

– Работе, сметке, кузина, уметь производить ценности.

– Какой у вас стал язык...

– Настоящий!.. Без экономического влияния нет будущности для нас» [23, 211].

Палтусов стремится как можно лучше ориентироваться в новой, быстро меняющейся экономической жизни, ему нужно понимать перспективы и ясно видеть цели. Это придаёт ему уверенность в собственных силах, наполняет энергией и готовностью к новым свершениям. Палтусов не хочет быть сторонним наблюдателем – он жаждет с головой окунуться в кипучую деятельность, чтобы принять непосредственное участие в происходящем на его глазах. Он видит, как на его глазах обустраивается, хорошеет и богатеет Москва. Отсюда и проистекает оптимизм, ощущение полноты жизни, обретение смысла бытия.

В целом же, если рассматривать личность главного героя «Китай-города» сквозь призму социальной проблематики, становится очевидно, что Палтусов в основе своего характера – истинный дворянин, со всеми достоинствами и

недостатками, традиционно приписываемыми этому сословию. Он достаточно благороден, чтобы не брать деньги у женщин и не пользоваться их расположением в собственных корыстных целях, – однако и попадает в долговую тюрьму, и выбирается из неё он не без участия капиталов купчих. Палтусов решителен и смел, способен волонтёром отправиться на войну или в числе первых взяться за сложное и новое дело, – и в то же время порой настолько авантюрен и неосмотрителен, чтобы слепо уповать на судьбу и бросаться в рискованное предприятие с выкупом доходного дома на чужие средства.

Кроме того, при всём уважении к купеческой прозорливости, финансовой грамотности и умению вести дела, Палтусов постоянно осознаёт свою принадлежность к дворянскому сословию и потому на купцов смотрит с некоторой высоты. Он не стремится к внесословному взаимодействию купцов и дворян, для него совместное ведение дел – всего лишь временная, едва ли вынужденная мера. Дворянство на протяжении десятилетий распоряжалось принадлежащими ему огромными средствами крайне неумело и нерационально, что и привело теперь к столь плачевному состоянию. Палтусов пытается на собственном примере доказать, что возрождение класса возможно, но уже в новых условиях, с новыми реалиями, с обретением новых умений и качеств: «Я стою за породу, если в ней есть что-нибудь, но негодую за прошлое нашего сословия... Одно спасение — учиться у купцов и сесть на их место» [23, 198].

Итак, Палтусов – не вполне идеальный герой в личностном плане. Чем это вызвано – желанием автора сделать образ более разносторонним, ярким и неоднозначным? Или стремлением утвердить новые практические идеалы, состоящие в мысли о том, что в зарабатывании денег нет ничего предосудительного, честный капитализм возможен, а законы денежного обращения в нём – большая игра, в которой каждый реализуется в силу своего ума, талантов и способностей? Недаром же лишённый ложных сантиментов Палтусов однажды искренне восклицает: «В такой стране не нажиться?.. Да надо быть кретином!» [23, 54].

Вероятнее всего, имеют право на существование оба предположения, однако в ракурсе общей концепции исследования нас более интересует второе. Как справедливо утверждает С.И. Щеблыкин: «С эстетической стороны данные персонажи никак не могут вызвать и не вызывают симпатии автора, но он поэтизирует само «дело», предпринимательскую жилку, «дух наживы», которым захвачена окружающая среда и через который, как это чувствуется по логике изображения, Россия может и должна обрести благополучие, в первую очередь, материальное» [210, 167]. В этом плане отдельно взятые персонажи, даже столь важные для композиционной организации текста, как Палтусов, не играют ключевой роли в замысле Боборыкина. Они важны как совокупность характеров – пёстрых, неоднородных, неидеальных – которые включены в созидательный процесс практической деятельности, по сути, формируя его и обуславливая перспективы дальнейшего развития. В этом смысле несомненного внимания заслуживают суждения Д.Н. Овсяннико-Куликовского о том, что основной интерес в романе «Китай-город» «сводится именно к психологии среды и ее отдельных представителей, к изображению и художественному истолкованию новых замоскворецких типов, явившихся на смену типам Островского» [153, 370].

4. Простой люд. Эта сословная категория представлена у Гиляровского, без сомнения, более широко. Причём в самых разнообразных своих проявлениях – от полных собственного достоинства фабричных рабочих до опустившихся пьяниц из хитровских трущоб.

«Много их попадало в Рукавишниковский исправительный приют, много их высылали на родину, а шайки росли и росли, пополняемые трущобами, где плодилась нищета, и беглыми мальчишками из мастерских, где подчас жизнь их была невыносима. И кто вынесет побои колодкой по голове от пьяного сапожника и тому подобные способы воспитания, веками внедрявшиеся в обиход тогдашних мастерских, куда приводили из деревень и отдавали мальчуганов по контракту в ученье на года, чтобы с хлеба долой!» [50, 21].

В книге Гиляровского создано особое пространство, которое носит название «трущобного мира». Именно там большей частью проживают реалистично

воссозданные писателем типы людей, «потерявших почву», опустившихся под влиянием «свинцовых мерзостей жизни», всеми забытых. Трущобы становятся у писателя не только приметой своего времени, но и неким символом жизни общества.

Прочувствовать положение нижних социальных слоёв со всевозможной полнотой и добиться того, чтоб его понял и ощутил каждый читатель, – одна из самых главных задач писателя. Вот почему для него так важно показать простого человека со всех сторон, на всех уровнях восприятия: визуальном (портрет, интерьер, пейзаж), психологическом (внутреннее состояние героя, речевая характеристика), слуховом (звуковая «материя» окружающего мира), чувственном (с помощью обонятельных и осязательных впечатлений) [173, 19-20]. Скажем, таким видится повествователю обычный трактир и его обитатели: «Нижняя половина трактира Бубнова и другого названия и не имела: «дыра». Бубновская «дыра». Благодаря ей и верхнюю, чистую часть дома тоже называли «дыра». Под верхним трактиром огромный подземный подвал, куда ведёт лестница больше чем в двадцать ступеней. Старинные своды невероятной толщины – и ни одного окна. Пьянство, гвалт и скандалы целый день до поздней ночи. Жарко от газа, душно от табаку и кухни. Песни, гогот, ругань...»[50, 178]. Немалая составляющая художественного своеобразия «Москвы и москвичей» направлена на исследование данной проблемы: «трущобный» человек, его прошлое, настоящее и будущее. Этот вопрос интересует Гиляровского не только как профессионального репортёра, публикующего социально-бытовые зарисовки в газетах, но и как человека, не понаслышке знакомого с представителями хитровского социума. «И что им делать в глухом городишке? «Работы» никакой. Ночевать пустить всякий побоится, ночлежек нет, ну и пробираются в Москву и блаженствуют по-своему на Хитровке. В столице можно и украсть, и пострелять милостыньку, и ограбить свежего ночлежника; заманив с улицы или бульвара какого-нибудь неопытного беднягу бездомного, завести в подземный коридор, хлопнуть по затылку и раздеть догола. Только в Москве и житье. Куда

им больше деваться с волчьим паспортом: ни тебе «работы», ни тебе ночлега»[50, 10].

Боборыкин в этом вопросе предстаёт едва ли не консервативным представителем высокословной литературы. У него народ (в либерально-демократическом толковании этого слова) представлен в куда менее значительном количественном отношении. Пожалуй, единственная вольность, которую он себе позволяет, – это изображение мануфактурного производства Анны Станициной, да и то знакомит читателя с рабочими, в некоторой степени, заочно – с помощью картин быта, а также рассказов управляющего и самой Анны.

Необходимо упомянуть и то, как в романе показан быт рабочего люда и труд, которым они заняты ежедневно. Это особенно важно потому, что позволяет провести чёткое сопоставление с другими авторами, рисующими в своих произведениях картины рабочей жизни. Но если у Д.Н. Мамина-Сибиряка, Г.И. Успенского или М. Горького рабочая среда представлена в крайне мрачных, пессимистичных тонах, где всеобщая нищета, пьянство и озлобленность полностью исказили человеческую природу, то П.Д. Боборыкин демонстрирует совершенно иное видение. Рабочие у него – люди довольно грамотные, понимающие толк в своём деле и способные этим гордиться. Да и в окружающем их мире находится место не только для почитания религиозных традиций, но также для разнообразных светских культурных заведений.

Что характерно, в этом плане П.Д. Боборыкин оказался во многом прав, подчеркнем – прав исторически. Его оптимистичные картины не менее реалистичны, чем мрачность сторонников критического реализма. Он не фантазировал, не пытался намеренно приукрасить и облагородить действительность – он просто показывал её с иных (не менее важных!) сторон, чем Д.Н. Мамин-Сибиряк или Г.И. Успенский. Это является ещё одной существенной отличительной чертой творчества Боборыкина как автора-реалиста, изображающего не только действительное состояние жизни, но и довольно логичные и детальные пути прогрессивного развития России.

Подводя итог, отметим, что, помимо пестроты и неоднородности, совокупное рассмотрение персонажей обоих произведений помогает сделать ещё один немаловажный вывод. В связи с вышеизложенным стоит признать, что фигура Палтусова – это не вполне то единственное, что отличает «Китай-город» и «Москву и москвичей» (хотя её роль, без сомнения, ведущая). Всё-таки структура последнего произведения заметно более неоднородна. Это видно и на примере системы образов (хотя здесь пестрота и не является категоричным показателем), и, что более важно, на примере сюжетно-композиционного построения. В конце концов, авторское деление «Москвы и москвичей» на ряд обособленных очерков с отдельными названиями также нельзя не принимать во внимание. Но это не отменяет нашу изначальную гипотезу относительно жанровой отнесённости книги Гиляровского: это городская мемуарная повесть очеркового типа. Пестрота представленных картин оправдана как писательским замыслом, так и общими тенденциями художественного направления.

3.4. Своеобразие функционирования образа автора в повествовательной системе «Китай-города» и «Москвы и москвичей»

В литературоведческой науке термин «автор» употребляется в нескольких отдельных друг от друга значениях, обладающих относительной долей самостоятельности. Рекомендуется проводить чёткую грань между автором как категорией литературоведческого рассмотрения и автором реальным, биографическим.

В первом случае автор предстаёт перед нами в роли носителя идейной концепции художественного произведения. Он, разумеется, всегда так или иначе связан с автором реальным, однако отнюдь не равнозначен ему, так как в художественном произведении закономерно отображается не вся полнота авторской личности, а лишь отдельные и часто наиболее характерные её грани. В силу этого автор, являющийся в художественном произведении, может кардинально отличаться от реальной индивидуальности писателя. Примеров тому может быть приведено немало: скажем, А.Грин или А.П.Чехов.

Поэтому, как отмечает А.Б. Есин, «... при рассмотрении категории автора в литературоведческом анализе мы абстрагируемся от биографии реального автора, его публицистических и иных внехудожественных высказываний и т.п. и рассматриваем личность автора лишь постольку, поскольку она проявилась в данном конкретном произведении, анализируем его концепцию мира, мировидение» [69, 17]. Это суждение при всей своей убедительности кажется нам несколько категоричным, поскольку отрицание роли биографии писателя в понимании идейных и художественных особенностей текста является не вполне оправданным при создании целостной картины системы образов в произведении.

Кроме того, в последние десятилетия отечественные и зарубежные исследователи не призывают полностью отказаться от изучения биографии писателя, но и не торопятся придавать ему главенствующее значение. Необходимо найти компромисс: учитывать не только факты биографии, но и рассматривать творчество писателя в контексте социально-культурного и

исторического развития. М.Б. Храпченко полагает, что «изъян метода заключается не в том, что подвергаются сомнению разнообразные соприкосновения жизни и творческой деятельности писателя, а в защите того положения, что все содержание, весь строй его произведений порождены фактами его биографии. Мир, изображаемый художником, не отделен от его личности, но он вместе с тем, и не сводится, если не считать крайне субъективных писателей, к совокупности его личных переживаний» [203, 161-162].

Б.И. Бурсов в предисловии к работе «Критика как литература» указывает, что игнорирование личности писателя приносит большой урон. Он пишет: «Внимание к личности художника отнюдь не влечет за собой уход от исторических условий, которые ее сформировали и в которых ей приходится действовать. Напротив, лишь такой путь обеспечивает нам подлинный историзм в изучении литературного процесса в целом, как и каждого большого писателя в отдельности» [29, 9].

Разумеется, не следует считать необходимым и оправданным полностью отказываться от обращения к биографии писателя, так же как и придавать ей ведущее, ключевое значение. Речь идет лишь о более внимательном и последовательном рассмотрении художественных средств и условий, в которых авторский образ формируется как неотъемлемая часть художественного произведения.

Соотнося данный раздел с общей концепцией исследования и обосновывая его значимость для более полного раскрытия темы, необходимо обозначить связующую линию между рассматриваемым аспектом и уже проанализированной композицией. Это особенно важно потому, что взаимосвязи между данными составляющими весьма ощутимы. О.Ю. Осьмухина обозначает комплексный подход к проблеме следующим образом: «...к XIX-XX вв. в повествование вносится «драматический» элемент – рассказ и показ событий сочетаются, присутствуют отступления, голос самого автора нередко устранён, демонстрируется усложнение повествовательной техники, когда в рамках одного произведения функционирует несколько нарраторов и происходит смена лиц повествования, соответственно,

читателю представляется свобода интерпретации не только самого текста, но и свобода реконструкции авторского образа на основе художественного произведения» [156, 53]. У Боборыкина авторская позиция представлена схожим образом, достаточно стандартно, когда автор-рассказчик находится в некотором смысле «за кадром» и степенно повествует о происходящих событиях, не вмешиваясь в их течение. Разве что время от времени вкладывает свои соображения общественно-политического характера в уста отдельных персонажей, в особенности главного резонёра – Палтусова. Это вполне закономерно, ведь «Китай-город» не является мемуарной прозой, да и в целом тяготеет к традиционному изображению повествовательной инстанции.

Но может ли это быть интерпретировано как полное отсутствие в произведениях художественного натурализма авторского проявления? Зачастую такая манера воспринимается читателями и критиками как намеренная отстранённость писателя от собственного произведения, равнодушие к изображаемой эпохе. Наверное, с этим нельзя согласиться уже потому, что само по себе демонстративное молчание по поводу отдельных событий уже, в некотором роде, определяет отношение к ним автора.

Кроме того, П.Д. Боборыкин, стремясь к истинности и объективности, не пытался подогнать изображаемые события под собственные лекала и ожидания. Каждый, даже случайный эпизод для него обладал несомненной исторической значимостью и исключительностью для общей картины действительности. С этих позиций он, как и В.А. Гиляровский, был отстранён от своей современности, глядя на неё с некоторой внутренней дистанции. И потому личностное вмешательство в ход событий он считал неприемлемым, способным исказить повествование и создать ложный эмоциональный фон.

Гиляровский же в плане повествовательной инстанции использует несколько неординарный подход. К подобному выбору отчасти подталкивает и мемуарная составляющая «Москвы и москвичей», в русле которой следует писатель, избирая ряд характерных приёмов, формирующих в произведении образ автора-героя-

повествователя. При этом он использует не только традиции и разработки художественного натурализма, но и опыт всей предшествующей мемуарной прозы.

Необходимо более подробно исследовать разные способы воплощения «авторского я» в «Москве и москвичах» Гиляровского, отношение его к объекту повествования, взаимоотношения между автором-повествователем и персонажами.

Автор мемуарного текста, к которому, без сомнения, относится «Москва и москвичи», традиционно присутствует во всех сегментах создания и реализации своей задачи – как в идейном, так и в формальном плане. Изначально Гиляровский осуществляет своеобразную репрезентативную выборку событий прошлого, черпая из глубин памяти лишь те факты, которые способны наиболее зримо отобразить образ старой Москвы. Уже на данном этапе можно отметить тщательную авторскую проработку материала. Критериев для включения того или иного эпизода в повествовательную ткань может быть несколько.

Здесь стоит отметить, что всякий мемуарный текст традиционно относится к одному из двух типов, согласно тому, кто находится в центре авторского внимания – сам создатель произведения или люди, его окружающие, события, которым он был свидетелем и т.д. Граница эта в достаточной степени условна, однако нельзя не признать, что «Москва и москвичи» очевидно тяготеет ко второму типу. Поэтому изначальная авторская установка здесь соотносится со способом подачи и комментариев мемуарного материала вполне определённым образом – с некоторой отстранённостью, стремлением как можно более широко и объективно представить изображаемое. Гиляровский старается не допускать преломления событий и фактов сквозь призму собственных взглядов, оставляя себе лишь функцию стороннего рассказчика.

Конечно, присутствуют в «Москве и москвичах» и такие эпизоды, где автор непосредственно вмешивается в действие или предлагает свою личностную оценку («Трактиры»). Подобным образом, как нам кажется, Гиляровский стремится сохранить художественное единство своего произведения, совмещающего субъективность мемуарной прозы и объективизм

художественного натурализма. Иными словами, автор «Москвы и москвичей» строит своё повествование так, что повествовательная инстанция совмещает в себе обе ипостаси – и Гиляровского-публициста, и Гиляровского-литератора. В этом смысле «Москва и москвичи» демонстрирует непосредственную ориентированность на читателя, которому она адресована – людям нового века, стремящимся не потерять интереса к безвозвратно уходящей старине. Именно у них находит Гиляровский понимание и поддержку, с ними ведёт свой диалог об истории и жителях Москвы.

Материализация незримого собеседника в лице Гиляровского происходит, пожалуй, самым оптимальным способом, когда авторское «я» и фигура повествователя объединяются в одно целое. Тем самым автор-повествователь получает необходимую возможность комментировать и оценивать написанное с различных позиций или вовсе воздерживаться от комментариев.

Снова и снова обращаясь к образам прошлого, Гиляровский пытается восстановить не только формальный, событийный ряд, но и связанные с ним эмоции, чувства и переживания. Однако, работая над повестью спустя несколько десятилетий после описываемых событий, писатель вынужден рассматривать воспоминания уже в русле современных своих воззрений. За счёт этого соединяются два уровня повествования, один из которых представляет автора как непосредственного свидетеля прошедших лет, а другой – как дистанцированного комментатора этих лет спустя значительный промежуток времени. Получается, что автор-мемуарист растворяет свою субъективную манеру в определённой переоценке событий, неизбежно произошедшей за период между реальными событиями и созданием «Москвы и москвичей».

Таким образом, субъект речи при всей своей многогранности и универсальности не дробится на множество персонажей, что позволяет выстроить единую повествовательную систему, совмещающую внутри себя изображение событий прошлого с учётом реалий и настроений настоящего. В обозначенном плане функционирования «Москвы и москвичей» в русле художественного натурализма этот факт приобретает особое значение.

В мемуарных произведениях, подобных «Москве и москвичам», автор нередко воплощается в лице главного героя. Есть ряд аспектов, которые подтверждают подобное постоянство в соотношении этих повествовательных инстанций. Стоит отметить, например, вполне определённую статичность образа автора-повествователя в хронологическом плане, поскольку на любом этапе повествования он находится в одном и том же, неизменяемом возрасте. Точную цифру, разумеется, назвать сложно, однако вполне очевидно, что Гиляровский-повествователь на всём протяжении действия обладает необходимой квалификацией и жизненным опытом, чтобы спокойно, профессионально и грамотно изобразить и структурировать происходившие события. Он обладает вполне сформированной мировоззренческой позицией, которая позволяет ему стать, в некотором смысле, отправной точкой для последующего читательского восприятия и оценивания как самих событий, так и места автора в них.

В этом плане мемуарная манера Гиляровского чрезвычайно отличается от множества других реализаций образа автора. Особенно это касается тех случаев, где повествователь, ведущий свой репортаж из другого времени, порой уже не просто беспристрастно комментирует происходящее, но и даёт оценку поступкам и эмоциям своего двойника – героя произведения.

Мы уже указывали, что значительное место в «Москве и москвичах» занимает отображение масштабных исторических событий и известных деятелей той или иной эпохи. Вполне естественно, что в подобных фрагментах книги автор как личность, в некотором смысле, отходит в тень, уступая место колоритным и многогранным картинам московской жизни. Повествователь же временами является заинтересованным наблюдателем, но в ряде эпизодов его нельзя назвать непосредственным свидетелем описываемых событий, и тогда он вынужден полагаться на мнения и рассказы очевидцев. В таких главах (а их в произведении большинство) нельзя чётко выделить фигуру повествователя и уж тем более речь не идёт о каких-либо биографических характеристиках Гиляровского, которые на протяжении всей книги стремятся к минимуму.

На основании представленных рассуждений можно сделать вывод о том, что мемуарная составляющая «Москвы и москвичей» вполне может быть подвергнута классификации по типу не только субъекта, но и объекта повествования. Это видно, например, в ряде эпизодов, где могут то описываться давно миновавшие события, то детально воссоздаваться образы московских жителей.

Подобный подход позволяет заметить, что выбор определённых повествовательных конструкций Гиляровский варьирует, соотнося его с тем или иным объектом повествования. Степень субъективности усиливается применительно к описанию событий, к которым Гиляровский был лично причастен, и, напротив, ослабевает при изображении общеизвестных и общезначимых исторических вех. Это же, повторимся, стало одним из основных критериев, которые определили модели выражения авторской позиции в тексте.

Однако, несмотря на несомненную историческую составляющую «Москвы и москвичей», наибольшее значение для Гиляровского имели не события и даты, а люди. Именно воспоминания о жителях столицы, с которыми так или иначе был знаком автор, формируют основу повествовательной ткани произведения. Стоит отметить, что в этом плане Гиляровский практически не производит никакой градации своих героев по социальному или политическому статусу, и потому в центре того или иного фрагмента могут с равной вероятностью оказаться выдающаяся политическая личность, представитель купеческого сословия или опустившийся пропойца из хитровских трущоб. Важно понимать, что все они важны для создания полной и общей картины и все они являются значимыми опорными точками в создании мемуарного сюжета «Москвы и москвичей».

Вообще же, исходя из анализа повествовательной составляющей «Москвы и москвичей», можно предположить, что произведение это находится в несколько пограничном положении между мемуарными произведениями биографического и автобиографического типа, вскользь затрагивая каждый из них. Временами внимание Гиляровского обращено преимущественно к конкретному герою, судьбоносным событиям в его жизни, заметным чертам характера или особенностям профессиональной деятельности (булочник Иван Филиппов). В

таких случаях роль главного героя переходит к описываемому персонажу, который обретает значительную долю самостоятельности и независимости. Авторское «я» в подобных фрагментах если и проявляется, то весьма факультативно и опосредованно.

Однако эпизодически на центральные позиции перемещается сам автор, и тогда его позиция становится основной, выражаясь ясно и безапелляционно. Остальные действующие лица в этих эпизодах служат лишь для более полного её раскрытия. Это касается, в основном, вступительных и заключительных глав, которые повествуют уже не столько об эпохе уходящей, сколько о той, что спешит ей на смену.

Впрочем, несмотря на всё многообразие композиционных и художественных приёмов в «Москве и москвичах», несмотря на тяготение автора к наиболее объективному и всеохватному изображению действительности, нельзя отрицать несомненной субъективной составляющей на всех этапах повествования. Это обусловлено спецификой мемуарной прозы. Однако степень, с которой авторская позиция проявляется в том или ином эпизоде, безусловно, различна. Разумеется, мемуарное повествование в той или иной мере всегда несёт отпечаток субъективности, но степень проявления авторской позиции, как было сказано, различается, ориентируясь на выстраивание сюжета по внешним или внутренним событиям. По большому счёту, Гиляровский, являясь свидетелем и участником повседневных событий разного масштаба и разной степени общественной важности, приобретает способность выражать не только собственные взгляды, но взгляды множества своих современников. Поэтому «Москва и москвичи» – это не внутренний монолог автора, а обширный полилог разных слоёв времени. И в этом смысле общность мемуарной составляющей «Москвы и москвичей» с объективистскими традициями художественного натурализма представляется ещё более заметной.

Личность повествующего в «Москве и москвичах», как и мемуарной прозе в целом, трудноотделима от образа автора. Как пишет в этой связи Л. Луцевич, авторское «Я – Эго – при любых установках и условиях – центральная категория

мемуарного текста»[218]. Впрочем, к повествовательной манере Гиляровского это положение исследователя едва ли может быть применено в полной мере. При всей композиционной и сюжетной важности образа повествователя центральным элементом произведения должна быть, повторимся, всё же признана Москва.

Обозначенная выше неоднозначность и взаимозаменяемость мемуарных стилей и подходов, используемых Гиляровским, распространяется и на собственно повествовательную инстанцию. Впрочем, в данном аспекте, писательская манера в «Москве и москвичах» очевидно направлена в сторону документально-публицистической прозы. Гиляровский практически не ведёт повествование от первого лица, не уделяет внимания собственному «я» и не стремится рассматривать и оценивать людей и события через призму исключительно личного восприятия. Он отдаёт предпочтение документальности художественного натурализма, которой присущи точность в подаче материала, объективность и эмоциональная сдержанность в ключевых эпизодах повествования.

Подводя итоги, заметим здесь, что и П.Д. Боборыкин, и В.А. Гиляровский стремятся воссоздать ушедшую эпоху во всей её полноте: с точки зрения быта, культуры, традиций. Их первостепенной задачей, как неоднократно упоминалось, является сохранение памяти о зарождающихся, развивающихся, меняющихся, а также навсегда исчезнувших и исчезающих явлениях русской жизни. Поэтому «Китай-город» и «Москва и москвичи» носят подчас явный ностальгический характер, демонстрируя непосредственную заинтересованность автора в описываемых событиях и стремление вызвать живой отклик у читателя.

Заключение

Произведённый анализ произведений П.Д. Боборыкина «Китай-город» В.А. Гиляровского «Москва и москвичи» позволяет с большой долей уверенности говорить о том, что данные произведения, несмотря на значительную хронологическую дистанцию, в вопросе определения художественного метода могут быть в равной степени отнесены к художественному натурализму. Это, с одной стороны, доказывает «жизнеспособность» данного направления, его традиций и целого набора определённых характерных категорий в формировании композиционного, идейного и стилевого уровня текста. С другой же, такой подход позволяет более чётко проследить связь обоих произведений с традиционными литературоведческими категориями, которые, в силу определённых жанровых различий, могут быть представлены по-разному, однако остаются неизменным и неоспоримым фактором, позволяющим воспринимать произведения как органичные элементы общего литературного процесса.

Иными словами, художественный натурализм и уникальное осмысление и воплощение московской тематики – вот главные опорные точки, послужившие основанием для сопоставительного анализа «Китай-города» и «Москвы и москвичей». Остальные линии нашего исследования так или иначе связаны с этими исходными положениями и служат для иллюстрации ряда теоретических особенностей художественного натурализма как модуляции реалистического искусства.

Доказано, что, работая в русле представленной художественной системы, П.Д. Боборыкин и В.А. Гиляровский решали сходные задачи: с наибольшей точностью, детализованностью и объективностью отобразить окружающую их действительность; увидеть в ней грядущие перспективы и отголоски минувшего; передать «дух эпохи» и людей, его формирующих. Казалось бы, подобный подход предполагает в большей степени публицистическую, «фотографическую» подачу материала, где авторское начало и его художественное мастерство не играют особой роли. Однако, разносторонне проанализировав представленные

произведения, можно отчётливо увидеть, что оба автора не только смогли оригинально и талантливо реализовать поставленные перед собой задачи, но и проявили подлинное мастерство творца-литератора.

Впрочем, в исследовании не отрицается совершенно некоторая публицистичность как в творчестве В.А. Гиляровского (в большей степени), так и в творчестве П.Д. Боборыкина. Одним из ключевых положений нашего исследования как раз и явилось то, что у писателей-натуралистов порой крайне сложно отделить публицистическую составляющую от литературной. П.Д. Боборыкин в своей писательской деятельности опирался на обширный опыт западноевропейской и русской литературы, на богатую теоретическую базу, ряд положений которой сформулировал он сам. Иными словами, находя и обобщая самобытные приёмы отображения действительности, свойственные художественному натурализму, он шёл от литературы к публицистике. В.А. Гиляровский, напротив, на самых ранних этапах своего творческого становления прошёл превосходную репортёрскую школу и потому в поисках новых путей реализации своего писательского таланта двигался обратным путём – из публицистики в литературу. Но это вовсе не значит, что они принижали художественную составляющую литературного произведения, сводя его до уровня бытописательных зарисовок. Скорее, следует говорить о противоположном процессе – обогащении публицистического начала и его органичном включении в художественную литературу современного авторов периода.

В таком подходе не стоит, конечно, видеть отказ от всех правил и законов творчества, однако сама логика общественного и литературного развития середины XIX века указывала на необходимость избегать ряда сдерживающих условностей, выводя реалистическую литературу на новый этап. В конечном счёте, это и стало той эстетической и мировоззренческой основой, которая во многом сформировала принципы и приёмы отображения действительности, характерные для художественного натурализма.

Разумеется, несмотря на целый ряд общностей практически на всех уровнях, «Китай-город» и «Москва и москвичи» остаются вполне самостоятельными произведениями со своими характерными особенностями. Несомненная мемуарная направленность повести Гиляровского, её своеобразное композиционное построение, ярко выраженная очерковость повествования – всё это было заметно уже и в «Китай-городе». Однако Боборыкин, являясь теоретиком художественного натурализма, действовал зачастую в рамках традиционного жанрового поля. Гиляровский же, опираясь на весь предшествующий опыт реалистического искусства, в том числе традиции натуральной школы, создал новое, синтетическое жанровое образование, способное гармонично реализовать многочисленные идеи автора – городскую мемуарную повесть очеркового типа.

Соотнося композицию «Москвы и москвичей» с моделью построения, представленной в романе «Китай-город», мы, безусловно, приходим к выводу о неидентичности этих составляющих. Более тесное взаимодействие глав и эпизодов «Китай-города», наличие «сквозных» персонажей, основным из которых является Палтусов, – всё это свидетельствует о планомерном следовании Боборыкиным своей изначальной теоретической концепции «реального» романа, сформулированной и обоснованной им в ряде критических книг и статей. Внутренние крепления подобных романов, к которым относится «Китай-город», оказываются в значительной степени размыты или вовсе утрачены – что и представляет их уникальным явлением в истории русской литературы. Однако чисто внешнее, традиционное оформление текста, его расположение по нумерованным главам без собственных заголовков создаёт впечатление композиционной монолитности – стандартной, классической, свойственной большинству реалистических (и не только) романов.

Гиляровский в этом плане идёт дальше, отказываясь от традиционных жанровых форм и получая за счёт этого большую свободу в реализации самобытной композиционной схемы. Получившаяся в итоге повесть «Москва и москвичи» может быть охарактеризована как следующий этап

эволюционирования художественного натурализма в условиях меняющихся общественно-политических реалий. Неудивительно, что и композиционная ослабленность литературного произведения, намеченная П.Д. Боборыкиным, получила здесь, пожалуй, своё вершинное воплощение, при котором соблюдается тончайший баланс между самодостаточными историко-публицистическими зарисовками и общей целостностью подлинно художественной повести о Москве.

Есть определённые различия (хоть и менее заметные) и на внутреннем, смысловом уровне. Если Боборыкин, полный социального оптимизма, из весьма перспективного настоящего стремится в ещё более совершенное будущее, черты которого, по мысли писателя, уже вполне угадываются, то Гиляровский из наступившего «завтрашнего дня» ностальгически оглядывается на прошлое. Рассматривая социальную линию проблематики произведений с точки зрения авторского замысла, мы закономерно приходим к выводу о том, что купечество, являясь центральным персонажем, всё же представлено у Боборыкина и Гиляровского в разных ракурсах, выполняет разную художественную задачу. В «Китай-городе» это динамичная, движущая, прогрессивная сила, которая, обобщив собственные достижения и переняв европейский опыт, стремительно развивается во всех направлениях, увлекая в этом порыве едва ли не всю мыслящую Россию. Гиляровский же видит в купечестве, прежде всего, хранилище национального духа в разнообразных его проявлениях, с присущими русскому человеку щедростью, хлебосольностью, бесшабашностью и умением ощущать жизнь во всей её полноте. Если у Боборыкина купечество – это уверенное прогрессивное развитие, то у Гиляровского – средоточение русских нравов и обычаев, явившееся неотъемлемой частью уходящей эпохи и представляющее ценность именно в этом качестве.

Немаловажным в этом плане является и категория «сверхтекста», определённым образом объединяющая «Китай-город» и «Москву и москвичи» на экстралингвистическом, внетекстовом уровне как значимые элементы в формировании ныне широко представленного «московского текста».

Вообще же необходимо отдать должное исторической и культурной значимости обоих рассматриваемых произведений, особенно в плане описания Москвы. Тесно переплетаясь, социальные, культурные, бытовые, исторические аспекты формируют сложное диалектическое единство, которое сочетает в себе несомненные художественные достоинства, писательскую объективность в отображении эпохи, а кроме того, широкий и ценный фактический материал. События романа Боборыкина и книги Гиляровского не просто выхвачены из действительности – они и есть действительность. И в «Китай-городе», и в «Москве и москвичах» последовательно создаётся подробный, многоплановый, разноуровневый, пёстрый, детальный образ большого города, который в силу конкретности описаний порой не претендует на масштабные обобщения, если расценивать его исключительно по литературоведческим канонам (особенно это касается «Москвы и москвичей» Гиляровского), но, тем не менее, сосредоточивает в себе особенности жизни всей пореформенной России – и это доказывается во многом уже историческими закономерностями.

Что касается оценки дальнейших перспектив исследования, то заметим следующее. Анализ натуралистических тенденций в русской литературе конца XIX - начала XX в., проведенный в диссертации на материале произведений П.Д. Боборыкина и В.А. Гиляровского, создает предпосылки для более тщательного изучения соотношений русского художественного натурализма с развитием реалистической литературы, а также тех явлений, которые, не будучи собственно натуралистическими по методу, достаточно широко использовали средства натуралистической поэтики как в XIX, так и в XX и даже XXI веке (например, модернистская проза 1910-х гг.). Отдельные приёмы и методы писателей-натуралистов проявляли себя и в советской, и в новейшей российской литературе, что представляет богатый материал для исследования.

Кроме того, значительный интерес вызывает и дальнейшее рассмотрение московской тематики, особенно с учётом слияния концепций художественного натурализма и московского свёрхтекста. Как упоминалось, нет оснований считать Москву Боборыкина и Гиляровского равнозначной Москве Булгакова или

Андреева. Несомненно, существуют внутри московского текста и иные интегративные субтексты. К числу таковых относится Москва «натуральной школы», Москва русского художественного натурализма, советская Москва и др. Этот тематический блок отмечен именами многих значительных русских писателей, поэтов и остается пока под интересующим нас углом зрения крайне слабо изученным. В этой системе могут быть отдельно либо в сопоставлении рассмотрены, например, образы города в поэзии и прозе или же, что более близко нашему исследованию, в очерке и романе.

Рассмотрев произведения с разных ракурсов – тематика и проблематика, художественный метод, система образов, стилевые особенности, сюжетостроение и др. – мы вправе утверждать, что и П.Д. Боборыкин, и В.А. Гиляровский стремятся воссоздать современную им эпоху во всей её полноте: с точки зрения быта, культуры, традиций. Их первостепенной задачей, как неоднократно упоминалось, является сохранение памяти о зарождающихся, развивающихся, меняющихся, а также навсегда исчезнувших и исчезающих явлениях русской жизни – цель крайне масштабная и трудоёмкая, которая была успешно и оригинально воплощена в жизнь благодаря несомненному литературному таланту авторов «Китай-города» и «Москвы и москвичей».

Список использованных источников

1. Абаренкова, Е. В. Москва Гиляровского: Экспромты дяди Гиляя / Е.В. Абаренкова // Наш современник. 1997. – № 9. – С. 218-224.
2. Абрамович, Г.Л. Введение в литературоведение / Г.Л. Абрамович. – М., 1970. – 389 с.
3. Азбукин, В.Н. Жанр очерка в творчестве Н.С. Лескова / В.Н. Азбукин // Проблемы реализма в русской и зарубежной литературах: Тезисы докладов II-й Межвузовской научной конференции литературоведов. – Вологда, 1969. – С. 87-92.
4. Анненков, П.В. О значении художественных произведений для общества. Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века / П.В. Анненков. – М.: Искусство, 1982. – С. 345-368.
5. Анненский, А.Ф. Книги отражений / А.Ф. Анненский. – М., 1979. – 679 с.
6. Антонович, М.А. Избранные статьи. Философия. Критика. Полемика / М.А. Антонович. – М. – Л.: Гослитиздат, 1938. – 584с.
7. Асмус, В.Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В.Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.
8. Баженов, А. Спасибо, дядя Гиляй! / А. Баженов // Москва, 2004. – № 4. – С. 203-221.
9. Барнашова, Е.В. О «пассивном» натурализме в русской литературе 1840-х гг. / Е.В. Барнашова // Проблемы метода и жанра. – Вып.15. – Томск, 1989. – С.160-171.
10. Батюто, А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени / А.И. Батюто. – Л. : Наука, 1990. – 298 с.
11. Батюто, А.И. Тургенев-романист / А.И. Батюто. – М. : Наука, 1972. – 388 с.
12. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики / М.М. Бахтин. – М., 1975. – 504 с.

13. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М., 1979. – 424 с.
14. Белинский, В. Г. Собрание сочинений : в 9 т. Статьи, рецензии и заметки 1834-1836. Дмитрий Калинин / В.Г. Белинский. – М., Худож. лит., 1976. – Т. 1. – 735 с.
15. Белинский, В. Г. Собрание сочинений : в 9 т. Статьи, рецензии и заметки, сентябрь 1845 – март 1848 / В.Г. Белинский. – М.: Худож. лит., 1982. – Т. 8. – 782 с.
16. Благой, Д.Д. Поэзия действительности / Д.Д. Благой. – М. : Сов. писатель, 1961. – 168 с.
17. Боборыкин, П.Д. в переписке с А.А. Измайловым. (Из отчета А.М.Мудрова) / А. М. Мудров // Известия Азербайджанского гос. ун-та им. В.И. Ленина. Общественные науки. – Баку. 1927. – 276 с.
18. Боборыкин, П.Д. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века / П.Д. Боборыкин. – СПб., 1990. – 644 с.
19. Боборыкин, П.Д. Красота, жизнь и творчество / П.Д. Боборыкин // Вопросы философии и психологии. – 1893. – № 1-16. – № 1.
20. Боборыкин, П.Д. Методы изучения романа / П.Д. Боборыкин // Северный вестник. – 1894. – № 11.
21. Боборыкин, П.Д. Писатель и его творчество / П.Д. Боборыкин // Наблюдатель. – 1883. – № 12. – 324 с.
22. Боборыкин, П.Д. Письма о Москве [Электронный ресурс] / П.Д. Боборыкин. – Режим доступа: http://az.lib.ru/b/boborykin_p_d/text_1881_pisma_o_moskve1.shtml
23. Боборыкин, П.Д. Сочинения: в 3 т. / П.Д. Боборыкин. – М.: Худож. лит, 1993. – Т. 2. – 574 с.
24. Боборыкин, П.Д. Эволюция русского романа / П.Д. Боборыкин // Под «знаменем» науки. – М., 1902. – С. 1-19.
25. Боров, Ю.Б. Теория литературы. Литературный процесс / Ю.Б.Боров. – М. : ИМЛИ РАН: Наследие, 2001. – 616 с.

26. Буренин, В.П. Михайловский и г. Боборыкин / В.П. Буренин // Критические очерки и памфлеты. – Пб.: А.С. Суворин, 1884. – С.267-281.
27. Буров, А.И. Антиреалистическая сущность натурализма в искусстве / А.И. Буров.– Философ.зап., 1950. – № 3. – С. 36-66.
28. Буров, А.И. Марксистско-ленинская эстетика против натурализма в искусстве / А.И. Буров // Вопросы философии. – 1950. – № 1.– С. 47-56.
29. Бурсов, Б.И. Избранные работы: в 2 т. Т.1. Критика как литература. Лев Толстой / Б.И. Бурсов. – Л.: Худ. лит., 1982. – 604 с.
30. Буслакова, Т.П. Материалы международного colloquium по проблемам натурализма в европейских литературах / Т.П. Буслакова // Вестник Московского университета. Серия 9, Филология. – М., 1995. – № 4. – С. 169 – 173.
31. Бушмин, А.С. Преемственность в развитии литературы. 2-е изд. / А.С. Бушмин – Л.: Худож. лит., 1978. – 222 с.
32. Бушмин, А.С. Художественный мир Салтыкова-Щедрина / А.С.Бушмин. – Л.: Наука, 1987. – 364 с.
33. Бялый, Г.А. Тургенев и русский реализм / Г.А. Бялый. – М.-Л.: Сов.писатель, 1962. – 170 с.
34. Васильев, Н.Л. А.И. Полежаев и русская литература / Н.Л. Васильев. – Саранск, 1992. – 168 с.
35. Введение в литературоведение // Под ред. Г.Н.Поспелова. – М, 1988. – 528 с.
36. Векслер, И.И. Традиции русской критики 40-60-х годов в борьбе с теорией «чистого искусства» / И.И. Векслер // Против безыдейности в литературе. – Л., 1947. – С.144-160.
37. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
38. Вильчинский, В.П. Русская критика 1880-х годов в борьбе с натурализмом / В.П. Вильчинский // Русская литература. – 1974. – № 4. – С. 78-89.

39. Виноградов, В.В. Эволюция русского натурализма: Гоголь и Достоевский. Гос. ин-т истории искусства / В.В. Виноградов. – Л: Academia, 1929. – 391с.
40. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат., 1961. – 614 с.
41. Вихорева Н.Н. Натуралистический роман: поэтика жанра: Автореф. дис. . канд. филол. наук: 10.01.01/ Надежда Николаевна Вихорева. – Тверь, 2001.–22 с.
42. Вопросы изучения творчества В.Г. Белинского на современном этапе. Межрегиональный сборник статей. – Пенза: Изд-во ПГПУ, 1998. – 133 с.
43. Воспоминания о Гиляровском // Паустовский К. Собр. соч.. – М.: Гослитиздат, 1958. – Т. 3. – 792 с.
44. Вяземский, П.А. Эстетика и литературная критика / П.А. Вяземский. – М.: Искусство, 1984. – 458 с.
45. Гаджиев, А.А. Романтизм и реализм. Теория литературно-художественных типов / А.А. Гаджиев. – Баку: Изд-во «Элем», 1972. – 346 с.
46. Гей, Н.К. Художественность литературы: Поэтика, стиль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
47. Гиляровский, В. А. На жизненной дороге / В.А. Гиляровский. – Вологда: Вологодское книжное издательство, 1959. – 238 с.
48. Гиляровский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Гиляровский. – М.: Полиграфресурсы, 1999. – Т. 2 – 470 с.
49. Гиляровский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Гиляровский. – М.: Полиграфресурсы, 1999. – Т. 3 – 424 с.
50. Гиляровский, В.А. Собрание сочинений: в 4 т. / В.А. Гиляровский. – М.: Полиграфресурсы, 1999. – Т. 4. – 428 с.
51. Гиляровский, Вл. Мои скитания. Повесть бродяжной жизни / Вл. Гиляровский. – Вологодское книжное издательство, 1958. – 256 с.
52. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе. / Л.Я. Гинзбург. – М, 1999. – 415 с.

53. Гольцев, В.А. Несколько замечаний о натурализме в искусстве / В.А. Гольцев // В кн. Г.: Литературные очерки. – М., «Рус.мысль», 1895. – С. 104 – 126.
54. Гончаров, И.А. Письмо П.Д. Боборыкину от 7 окт. 1876 / И.А. Гончаров // Собр. соч.: в 8 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – Т.8. – С. 480-489.
55. Горланов, Г.Е.В.Г. Белинский и М.Ю. Лермонтов. Творческие взаимосвязи / Г.Е. Горланов// Влияние В.Г. Белинского на развитие русской реалистической литературы: Межвузовский тематический сборник научных трудов. – Рязань: Рязанский государственный педагогический университет, 1987. – С.81-88
56. Горланов, Г.Е. Основы теории литературы: учеб.пособие /Г.Е. Горланов. – Пенза: ПГПУ, 2010.–324 с.
57. Горланов,Г.Е.Этапы развития русской литературы XX века: учеб.пособие/ Г.Е. Горланов. – Пенза: ПГПУ, 2005. –393 с.
58. Горький, М. Собр. соч.: в 30 т. / М. Горький. – М., 1953. – Т. 27. – С. 214
59. Гроссман, Л.П. Натурализм Чехова [Электронный ресурс] / Л.П. Гроссман // От Пушкина до Блока. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1914_naturalizm_chekhova.shtml
60. Грязев, А. Автографы дяди Гиляя / А. Грязев // Россия молодая. – 1995. – № 2. – С. 26-28.
61. Грякалова, Н.Ю. Натурализм versusсимволизм. Поэтика инновации / Н.Ю. Грякалова // Человек модерна: биография – рефлексия – письмо. – СПб: Дмитрий Буланин, 2008. – С. 5 – 93.
62. Гуковский, Г.А. Реализм Гоголя / Г.А. Гуковский. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 259 с.
63. Гуляев, Н.А. Теория литературы / Н.А. Гуляев. – М.: Высшая школа, 1977. – 278 с.
64. Гура, В. В. Жизнь и книги дяди Гиляя / В.В. Гура. – Вологда: Вологодское книжное издательство, 1959. – 56 с.
65. Достоевский, Ф.М. Об искусстве. Статьи и рецензии / Ф.М. Достоевский. – М.: Искусство, 1974. – 632с.

66. Евдокимова, О.В. Мнемонические элементы поэтики Н.С. Лескова / О.В. Евдокимова. – СПб., 2001. – 317 с.
67. Егоров, Б.Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов / Б.Ф. Егоров. – Л.: Искусство, Ленинградское отделение, 1991. – 334 с.
68. Егоров, Б.Ф. Литературно-критическая деятельность В.Г. Белинского / Б.Ф. Егоров. – М.: Просвещение, 1982. – 175с.
69. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2004. – 248 с.
70. Есин, Б.И. Репортажи В. А. Гиляровского / Б.И. Есин. – М., Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 112 с.
71. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение. Курс лекций / В.М. Жирмунский. – СПб., 1996. – 440 с.
72. Жирмунский, В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В.М. Жирмунский. – Л., 1977. – 408 с.
73. Жолковский, А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям «тема» и «поэтический мир» / А.К. Жолковский, Ю.К. Щеглов // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 365. – Тарту, 1975. – С. 150-161.
74. Жук, А.А. Русская проза второй половины XIX века: Пособие для учит. / А.А.Жук. – М.: Просвещение, 1981. – 254 с.
75. Загоскин, М.Н. Москва и москвичи: Записки Богдана Ильича Вельского / М.Н. Загоскин. – М., 1988. – 336 с.
76. Золя, Э. Собрание сочинений: В 26 т. - М., 1960- 1967. – Т.24. – 280 с.
77. Иезуитова, Л.А. О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX-начала XX веков (П.Д. Боборыкин, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.В. Амфитеатров) / Л.А. Иезуитова // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1984. – С. 254-258.
78. Иерусалим в русской культуре : сборник статей. – Москва: «Наука», 1994. – 224 с.

79. Из переписки П. Д. Боборыкина. – Известия Азербайджанского госуниверситета им. В. И. Ленина. Общественные науки. – Баку, 1926. – Т. 6–7. – С. 143.
80. Измайлов, А. Кони А.Ф. Русский европеец / А. Измайлов // Вестник литературы. – 1919. – № 7. – С. 213-280.
81. История русской литературы XIX века 40-60-х гг. // Подред. В.Н. Аношкиной и Л.Д. Громовой. – 2-е изд. – М.: Изд-во МГУ, 2001. – 505 с.
82. История русской литературы: в 3 т. // Под ред. Д.Д. Благого. – М. – 1964. – Т. 3. – С. 548-549.
83. Каминский, В.И. К вопросу о гносеологии реализма и некоторых нереалистических методов в русской литературе / В.И. Каминский // Русская литература. – 1974. – № 1. – С. 42-50.
84. Кантор, В.К., Осповат, А.Л. Русская эстетика середины XIX века: теория в контексте художественной литературы / В.К. Кантор, А.Л. Осповат // Русская эстетика и критика 40-50-х годов XIX века. – М.: Искусство, 1982. – С.7-41.
85. Кантор, В.К. Русская эстетика второй половины XIX столетия и общественная борьба / В.К. Кантор. – М.: Искусство, 1978. – 174 с.
86. Катаев, В.Б. Натурализм на фоне реализма: (О русской прозе рубежа XIX-XX вв.) / В.Б. Катаев // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2000. – №1. – С. 31-53.
87. Катаев, В.Б. Повествовательные модели в прозе русского натурализма. (1890 е гг.) / В.Б. Катаев // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – 2000. – № 2. – С. 715-729.
88. Катаев, В.Б. Реализм и натурализм / В.Б. Катаев. – М. 2000. – Т.1. – С. 191-258.
89. Катаев, В.Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова / В.Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1998; 2000. – 108 с.
90. Келдыш, В.А. Новое в критическом реализме 900-х годов / В.А. Келдыш // Русская литература конца XIX начала XX века. 1908-1917. – М., 1971. – 736 с.

91. Кирпичников, А.И. Забытый талант / А.И. Кирпичников // Исторический вестник. – 1884. – № 4. – С. 34-55.
92. Кирпотин, В.Я. Типология русского романа / В.Я. Кирпотин // Вопросы литературы. – 1965. – № 7. – С. 104-129.
93. Киселева, Е. Г. Рассказы о дяде Гиляе / Е.Г. Киселёва. – М.: «Молодая гвардия», 1983. – 253 с.
94. Киселева, Е.Г. В. А. Гиляровский и художники / Е.Г. Киселёва. – Л., 1961. – 132 с.
95. Киселева, Е.Г. Дядя Гиляй: я репортер / Е.Г. Киселёва // Журналист. – 1978. – № 7. – С. 74-78.
96. Кожевникова, Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. / Н.А. Кожевникова. – М.: Изд-во ИРЯ, 1994. – 333с.
97. Кожин, В.В. Происхождение романа / В.В. Кожин. – М.: Сов.писатель, 1963. – 439с.
98. Кожин, В.В. Размышления о русской литературе / В.В. Кожин. – М.: Современник, 1990. – 526с.
99. Кони, А.Ф. На жизненном пути / А.Ф. Кони. – Л., 1929. – Т. V. – С. 337-338.
100. Конкина Л.С. Концепция романа в историко-литературных трудах М.М. Бахтина: дисс. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Конкина Лариса Семёновна. - Саранск, 2004. – 369 с.
101. Конрад, Н.И. Запад и Восток / Н.И. Конрад. – М.: Наука, 1972. – 496с.
102. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 112с.
103. Кранихфельд, В.П. П.Д. Боборыкин / В.П. Кранихфельд // Совр.мир,– 1910. – №11. – С.149-152.
104. Краснова, О.К. Романы П.Д. Боборыкина 1860-70-х годов: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Краснова Ольга Константиновна. – Л., 1983. – 173 с.

105. Красовский, В.Е. Натурализм в русской литературе конца XIX - начала XX в. и его осмысление в литературно-эстетической концепции М. Горького: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Красовский Виктор Евгеньевич. – М., 1984. – 256 с.
106. Крупчанов, Л.М. Культурно-историческая школа в русском литературоведении / Л.М. Крупчанов. – М.: Просвещение, 1983. – 222 с.
107. Кубиков, И. Боборыкин / И. Кубиков // Литературная энциклопедия: в 11 т. – [М.], 1929-1939. Т. 1. – [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. – С. 522-525.
108. Кулешов, В.И. Натуральная школа в русской литературе / В.И. Кулешов. – М.: Просвещение, 1982. – 224 с.
109. Кулешов, В.И. Нерешённые вопросы изучения русской литературы на рубеже XIX-XX веков / В.И. Кулешов // Вопросы литературы, 1982. – № 8. – С. 50-74.
110. Кулешов, В.И. Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начало XX века / В.И. Кулешов // Чеховские чтения в Ялте. – М.: Книга, 1973. – С. 21-37.
111. Куприна-Иорданская, М. К. Годы молодости / М.К. Куприна-Иорданская. – М., 1960. – 384 с.
112. Курилов, А.С. Традиции русской критической мысли / М.К. Куприна-Иорданская. – М.: Знание, 1974. – 64 с.
113. Курляндская, Г.Б. И.С. Тургенев и русская литература / Г.Б. Курляндская. – М.: Просвещение, 1980. – 192 с.
114. Курляндская, Г.Б. Художественный метод Тургенева-романиста / Г.Б. Курляндская. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1972. – 344 с.
115. Лермонтов, М. Ю. Полное собрание сочинений: в 4-х т. / М.Ю. Лермонтов. – Т. 1. – Стихотворения. – М.- Л ... Саратов: Наука, 1984. – 207 с.
116. Лесс, А. В квартире дяди Гиляя / А. Лесс // Нева. – 1956. – №12. – С. 172-174.
117. Линин, А.М. К истории буржуазного стиля в русской литературе. (Творчество П.Д. Боборыкина) / А.М. Линин. – Ростов-на-Дону, 1935. – С. 51-135.

118. Литература и язык. Современная иллюстрированная энциклопедия // Под ред. П. А. Николаева, М. В. Строганова. – М: Росмэн, 2006. – 984 с.
119. Литературная энциклопедия: в 11 т. — [М.], 1929–1939. – Т. 8. — М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во "Сов. Энцикл.", 1934. – 736 с.
120. Литературное наследство. – М.: Наука, 1960. – Т. 68. – 969 с.
121. Литературное наследство. – М.: Наука, 1960. – Т. 87. – 727 с.
122. Лифшиц, М.А. Искусство и современный мир / М.А. Лифшиц. – М.: Изобраз. искусство, 1973. – 320 с.
123. Лихачев, Д.С. Земля родная / Д.С. Лихачёв. – М.: Просвещение, 1983. – 256 с.
124. Лобанов, В. М. Столешники дяди Гиляя / В.М. Лобанов. – М., 1972. – 183 с.
125. Ломоносов, М.В. Полное собрание сочинений: в 11 т.– Т. 6: Труды по русской истории, общественно-экономическим вопросам и географии. 1747 – 1765 гг. / Ред.: Б. Д. Греков, А. И. Андреев. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1952. – 689 с.
126. Ломоносов, М. В. Полное собрание сочинений: в 11 т. – Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732—1764 гг. / Ред.: В.В. Виноградов, А.И. Андреев, Г.П. Блок. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1959. – 1280 с.
127. Лосев, А.Ф. Философия. Мифология. Культура / А.Ф. Лосев. – М.: Политиздат, 1991. – 524 с.
128. Лотман, Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. – Статьи по семиотике и топологии культуры / Ю.М. Лотман. – Таллин: «Александра», 1992. – Т. 1. – 465 с.
129. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. – С. 14 – 285.
130. Лотмановский сборник / сост. Е.В. Пермяков. – Москва: ОГИ: Издательство РГГУ, 1997. – 864 с.
131. Лошаков, А.Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования / А.Г. Лошаков // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2008. – С. 102-114.

132. Лукач, Г. Рассказ или описание / Г. Лукач // Литературный критик. – 1936. – № 8. – С. 44-67.
133. Макашин, С.А. Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875-1889. Биография / С.А. Макашин. – М.: Худож. лит, 1989. – 524 с.
134. Манн, Ю.В. Философия и поэтика «натуральной школы» / Ю.В. Манн // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 241-306.
135. Маркович, В.М. Вопрос о литературных направлениях и построение истории русской литературы XIX века / В.М. Маркович // Освобождение от догм. История русской литературы: состояние и пути изучения. – М.: Наследие, 1997. – Т.1. – С. 241-250.
136. Медведев, П.Н. Формальный метод в литературоведении. (Бахтин под маской. Маска вторая) / П.Н. Медведев. – Москва: Лабиринт, 1993. – 207 с.
137. Меднис, Н. Е. Сверхтексты в русской литературе / Н.Е. Меднис. – Новосибирск, 2003. – 170 с.
138. Мельгунов, С.П. Встречи. П.Д.Боборыкин / С.П. Мельгунов // Голос минувшего. – 1921. – № 1. – С. 215-221.
139. Миловидов, В.А. Об элементах натурализма в новеллистике Э.По / В.А. Миловидов // Художественное осмысление и действительность. – М.: МОПИ, 1988. – С. 69-75.
140. Миловидов, В.А. Поэтика натурализма: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.08 / Миловидов Виктор Александрович. – Тверь, 1996. – 336 с.
141. Михайловский, Б.В. Русская литература XX века с 90-х годов XIX века до 1917 г. / Б.В. Михайловский. – М.: Учпедгиз, 1939. – 374 с.
142. Митрофанов, А.Г. Гиляровский / А.Г. Митрофанов. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 307 с.
143. Морозов, Н.И. Сорок лет с Гиляровским / Н.И. Морозов. – М.: Моск. рабочий, 1963. – 143 с.
144. Москва и «Москва» Андрея Белого: сборник статей / Рос. гос. гуманитарный ун-т (РГГУ) // отв. ред. М. Л. Гаспаров. – М.: Изд-во РГГУ, 1999. – 512 с.

145. Москва и «московский текст» русской культуры. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1998. – 229 с.
146. Мотылева, Т.Л. Русская литература и мировой литературный процесс / Т.Л. Мотылева. – М.: Знание, 1983. – 64 с.
147. Небольсин, С.А. В поисках стилевой соразмерности / С.А. Небольсин // Многообразие стилей советской литературы. Вопросы типологии. – М.: Наука, 1978. – С. 73-112.
148. Несын, Е.Н. Творческая деятельность В.А. Гиляровского-репортёра: дис.... канд. филол. наук: 10.01.10 / Несын Евгений Николаевич. – Ростов-на-Дону, 2011. – 153 с.
149. Николаев, П.А. Реализм как теоретико-литературная проблема / П.А. Николаев // Советское литературоведение за пятьдесят лет. – М.: Изд-во МГУ, 1967. – С.341-384.
150. Нирё, Л. О значении и композиции произведения / Л. Нирё // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С.125-151.
151. Новиков А. В. Эволюция эстетики натурализма (критический анализ): дис. ... д-ра филос. наук: 09.00.04 / Новиков Александр Васильевич. – М., 1984. – 412 с.
152. Образцова, О.Г. От натурализма к символизму в европейском театре на рубеже XIX и XX вв. / О.Г. Образцова // Эпохальные рубежи в истории искусства Запада. – М.: МОПИ, 1996. – С. 163 – 175.
153. Овсяннико-Куликовский, Д.Н. К пятидесятилетию литературной деятельности П.Д. Боборыкина / Д.Н. Овсяннико-Куликовский // Вестник Европы. – 1910. – № 11. – 464 с.
154. Одинокое, В.Г. Художественная системность русского классического романа. Проблемы и суждения / В.Г. Одинокое. – Новосибирск: Изд-во «Наука». Сиб. отд., 1976. – 196 с.
155. Осовский, О.Е. Идеология и идеологические мифы в пространстве литературы XX века / О.Е. Осовский // Вестник ТГГПУ. – 2011. – № 2 (24). – С.215-219.

156. Осьмухина О.Ю. Автор в поисках себя: формы функционирования авторской маски в отечественной прозе / О.Ю. Осьмухина // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. – 2009. – № 1 (9). – С. 52-57.
157. П.Д. Боборыкин в переписке с А.А.Измайловым (Из отчёта А.М.Мудрова) / А.М. Мудров // Известия Азербайджанского гос. ун-та им. В.И.Ленина. Общественные науки. Баку, 1927. – Т.8. – С. 17.
158. Павлова, Л.Н. Жанровое своеобразие очерков В.А. Гиляровского: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10 / Павлова Лена Николаевна. – Санкт-Петербург, 2002. – 169 с.
159. Палиевский, П.В. Пути реализма. Литература и теория / П.В. Палиевский. – М.: Современник, 1974. – 222 с.
160. Пастернак, Б.Л. Воздушные пути: Проза разных лет / Б.Л. Пастернак. – 2-е изд. – М.: «Советский писатель», 1982. – 496 с.
161. Переверзев, В.Ф. У истоков русского реализма / В.Ф. Переверзев. – М.: Современник, 1989. – 752 с.
162. Плеханов, Г.В. Французская драматическая литература и французская живопись XVIII века с точки зрения социологии (1905) // Плеханов Г.В. Литература и эстетика: в 2 т. – М., 1958. – Т. 1. – 672 с.
163. Поляков, М.Я. Поэзия критической мысли: О мастерстве Белинского и некоторых вопросах литературной теории / М.Я. Поляков. – М.: Сов.писатель, 1968. – 342 с.
164. Полякова, Л.В. Русская литература XX века в дискурсе научно обоснованной системы подходов / Л.В. Полякова // Вестник Тамбовского университета. – 2001. – № 2. – С.81-87.
165. Пospelов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики / Г.Н. Пospelов. – М.: Изд-во МГУ, 1983. – 335 с.
166. Пospelов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы / Г.Н. Пospelов. – М, 1972. – 272 с.

167. Пospelов, Г.Н. Реализм и его разновидности в русской литературе XIX века / Г.Н. Пospelов // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1964. – С. 123-133.
168. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. – Л.: Academia, 1928. – Серия «Вопросы поэтики». – Выпуск XII. – 152 с.
169. Пульхретудова, Е.М. Натурализм в России / Е.М. Пульхретудова // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1968. – С. 134-135.
170. Пушкин в русской философской критике: сборник статей – М.: Книга, 1990. – 527 с.
171. Пушкин, А.С. Избранные сочинения: в 2 т. / А.С. Пушкин. – Т.1. – М.: Худож. лит., 1980. – 814 с.
172. Райх, Б. О романтизме, реализме и натурализме / Б. Райх // На литературном посту. – 1927. – № 14. – С. 15-21.
173. Рощина, О. «Образ «Москвы кабацкой» в творчестве С.А.Есенина и В.А.Гиляровского» / О. Рощина // «Современноеесениноведение». – 2012. – № 21. – С. 18-21.
174. Руднева, Е.Г. Пафос художественного произведения (из истории проблемы) / Е.Г. Руднева. – М.: Изд-во МГУ, 1977. – 165 с.
175. Русские писатели о литературном труде: в 4 т. – Л., 1955. – Т. 3. – 716 с.
176. Салтыков-Щедрин, М.Е. Литературная критика / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М.: Современник, 1982. – 349 с.
177. Салтыков-Щедрин, М.Е. Помпадуры и помпадурши / М.Е. Салтыков-Щедрин. – М., «Правда», 1985. – 448 с.
178. Самусенко, В.И. Особенности стиля прозы П.Д. Боборыкина / В.И. Самусенко // Метод, мировоззрение и стиль в русской литературе XIX в. – М.: МГЗПИ, 1988. – С.118 -123.
179. Светлов, В.Я. Летописец нашего времени / В.Я. Светлов // Ежемесячное приложение к «Ниве». – 1896. – № 9. – С. 112-113

180. Симеон Полоцкий. Из сборника «Рифмологион, или Стихослов» / Симеон Полоцкий // *Вирши: [сборник]* / Симеон Полоцкий; сост., вступ. ст. и коммент. В.К. Былинин, Л.У. Звонарева; подгот. текста В.К. Былинин; науч. ред. В.Г. Короткий. – Минск : Мастацкая літаратура, 1990.
181. Советский энциклопедический словарь. – М.: «Советская Энциклопедия», 1981. – 1600 с.
182. Сорокин, В.И. Теория литературы / В.И. Сорокин. – М.: Учпедгиз, 1960. – 277с.
183. Стенник, Ю.В. Системы жанров в историко-литературном процессе / Ю.В. Стенник // *Историко-литературный процесс.* – Л., 1974. – С.168-202.
184. Сучков, Б.Л. Исторические судьбы реализма / Б.Л. Сучков. – М.: Сов.писатель, 1967. – 462 с.
185. Тагер, Е.Б. Проблемы реализма и натурализма / Е.Б. Тагер // *Русская литература конца XIX – начала XX века.* – М., 1968. – С. 142-188.
186. Творческий метод: сб. ст. / *Общ.ред. и сост. В.А.Разумного; АН СССР: Ин-т философии.* – М.: Искусство, 1960. – 344 с.
187. Телятник, М. А. Гиляровский Владимир Алексеевич / М.А. Телятник // *Русские писатели. XX век: Биобиблиографический словарь.* – М.: Просвещение, 1998. – Т. 1. А-Л. – С. 348-350.
188. Тимофеев, Л.И. Основы теории литературы / Л.И. Тимофеев. – М.: Просвещение, 1959. – 446 с.
189. Толмачёв, В.М. Роман США 20-х годов XX века / В.М. Толмачёв. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 79 с.
190. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828—1928). Серия 1: Произведения / Под общ.ред. В.Г.Черткова.– М.; Л.: Гос. изд-во, 1930. –Т. 9. – 506 с.
191. Толстой, Л. Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Юбилейное издание (1828—1928). Серия 1: Произведения / Под общ.ред. В. Г. Черткова. – М.; Л.: Гос. изд-во, 1934. – Т. 18. – 557 с.

192. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М., 1996. – 311 с.
193. Топоров, В.Н. Петербург и Петербургский текст русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. – С. 259 – 367.
194. Тралкова, Н. Б. Москва в произведении М. Ю. Лермонтова «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» / Н.Б. Тралкова // Литература в школе. – 2001. – № 8. – С. 34-39.
195. Тураев, С., Фохт, У. Натурализм / С. Тураев, У. Фохт // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – С. 234 – 235.
196. Тургенев, И.С. По поводу «Отцов и детей» / И.С. Тургенев // Русская критика эпохи Добролюбова и Чернышевского. – М.: «Детская литература», 1989. – 13 с.
197. Тэн, И. Философия искусства / И.Тэн. – М., 1996. – 351 с.
198. Университетский пушкинский сборник / Отв. ред. В. Б. Катаев. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – С.159-164.
199. Федь, Н.М. Жанры в меняющемся мире / Н.М Федь. – М.: Сов. Россия, 1989. – 541с.
200. Фохт, У.Р. Типологические разновидности русского реализма / У.Р. Фохт // Проблемы типологии русского реализма. – М.: Наука, 1969. – С. 39-81.
201. Ходасевич, Вл.Ф. Собр. соч.: в 4 т. / Вл.Ф. Ходасевич – М., 1997. – Т. 3. – 430 с.
202. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. 2-е изд. / М.Б. Храпченко. – М.: Сов.писатель, 1972. – 408с.
203. Храпченко, М.Б. Познания литературы и искусства: Теория пути современного развития / Храпченко М.Б. – М.,1987. – 575 с.
204. Художественный образ. Образ и знак // Теория литературы / Под ред. В.Е. Хализева. – М., 2002. – 438 с.

205. Цейтлин, А.Г. Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк) / Цейтлин А.Г. – М.: Наука, 1965. – 317с.
206. Чешихин, В.Е. Современное общество в произведениях Боборыкина и Чехова / В.Е. Чешихин. – Одесса: Знание, 1899. – 52с.
207. Чупринин, С.И. Москва и москвичи в творчестве Петра Дмитриевича Боборыкина / С.И. Чупринин // Боборыкин П.Д. Китай-город. – М., 1985. – 492 с.
208. Чупринин, С.И. Чехов и Боборыкин (некоторые проблемы натуралистического движения в русской литературе конца XIX века) / С.И. Чупринин // Чехов и его время. – М.: Наука, 1977. – 360 с.
209. Чупринин, С.И. «Фигуранты» - среда – реальность. (К характеристике русского натурализма) / С.И. Чупринин // Вопросы литературы. – 1979. – №7. – С. 125 – 160.
210. Щеблыкин, С.И. Романы П.Д.Боборыкина в контексте русской прозы второй половины XIX века. Монография / С.И. Щеблыкин. – Тамбов: Тамбовский государственный университет им. Г.Р.Державина, 2002. – 259 с.
211. Щеблыкин, С.И. Социально-историческая концепция романов П.Д. Боборыкина «Василий Теркин» и «Китай-город». Лекционные материалы по спецкурсу / С.И. Щеблыкин. – Пенза: Изд-во ПГПУ им. В.Г. Белинского, 2005. – 53 с.
212. Щеблыкин, С.И. П.Д. Боборыкин. Логика романного творчества. Монография / С.И. Щеблыкин. – Тамбов: Изд-во Тамбовского госуниверситета им. Г.Р. Державина, 2004. – 130 с.
213. Щенников, Г.К. Русский натурализм и его уроки / Г.К. Щенников // Русская литература. – 1992. – № 2. – С. 11-27.
214. Эйхенбаум, Б.М. О прозе. О поэзии / Б.М. Эйхенбаум // Сборник статей. – Л: Худож. лит., 1986. – 456 с.
215. Языченко, Т.С. Социальный роман П.Д. Боборыкина в свете теоретических высказываний В.Г. Белинского о жанре романа / Т.С. Языченко // Место и роль В.Г. Белинского в развитии русской литературы, критики и журналистики (К 200-летию со дня рождения критика): межрегиональный

сборник научн. трудов. – Москва-Пенза: Научн.-изд. центр «Социосфера», 2012. – С. 203-209.

216. Яковлева, А. Гиляровский идет по городу / А. Яковлева // Неделя. – 1986. — № 29. – С.23-27.

217. Arseniew N. von. Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart. – Mainz, 1929. – 94 s.

218. Ludmila Lucewicz. Эго мемуарного текста // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies [Электронный ресурс] / University of Toronto – SPRING 2009. – No. 28 – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/28/lucewicz28.shtml>, свободный.

219. Romatka-Hort Regine von. Gehen. Schauen. Schreiben. – München, 2005. – 235 s.