ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**«Дагерротипизм» и «псевдореализм» в литературной полемике 1840-х гг.**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.01 «Филология»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

Образовательной программы

«Отечественная филология (Русский язык и литература)»

очной формы обучения

Вожик Екатерина Игоревна

Научный руководитель:

к.ф.н., доц. Зубков К.Ю.

Рецензент:

д.ф.н., проф. Карпов А.А.

Санкт-Петербург

2018

**Оглавление**

[Введение 4](#_Toc515021384)

[Глава 1. Н. В. Кукольник и его «дагерротипические» опыты: «Художественная газета», альманах «Дагеротип» 14](#_Toc515021385)

[1.1. Позиция редакции «Художественной газеты» (1836–1838, 1840–1841) в контексте общественных суждений о дагерротипе в 1840-е гг. 14](#_Toc515021386)

[1.1.1. История издания «Художественной газеты» 14](#_Toc515021387)

[1.1.2. Описание открытия Л. Дагера в «Художественной газете» 16](#_Toc515021388)

[1.1.3. Является ли дагерротипия искусством: позиция редакции «Художественной газеты» 18](#_Toc515021389)

[1.2. Альманах «Дагеротип» (1842): особенности литературной установки издателей и рецепция в критике 20](#_Toc515021390)

[1.2.1. История издания альманаха «Дагеротип» 21](#_Toc515021391)

[1.2.2. Концепция издания альманаха «Дагеротип» 26](#_Toc515021392)

[1.2.3. Фельетон как главный жанр альманаха «Дагеротип» 28](#_Toc515021393)

[1.2.4. «Астраханские письма» как литературно-критический отдел альманаха «Дагеротип» 32](#_Toc515021394)

[1.2.5. Тип издания «Дагеротипа» 36](#_Toc515021395)

[1.2.6. Рецепция альманаха «Дагеротип» в критике 38](#_Toc515021396)

[Глава 2. «Раскол в натуралистах»: полемика между журналами «Отечественные записки» и «Современник» и вопрос о «дагерротипизме» в литературе 45](#_Toc515021397)

[2.1. Содержание полемики о «псевдореализме» 45](#_Toc515021398)

[2.2. «Псевдореализм» и «дагерротипизм» 49](#_Toc515021399)

[2.3. «Дагерротипические» черты поэтики «псевдореальной» школы 60](#_Toc515021400)

[Заключение 70](#_Toc515021401)

[Список использованной литературы 73](#_Toc515021402)

[Приложение. Содержание альманаха «Дагеротип» 80](#_Toc515021403)

# **Введение**

В 1839 году французский художник, химик и изобретатель Луи Дагер нашел способ зафиксировать фотографическое изображение на посеребренной металлической пластине с помощью обработки ее парами йода, тем самым положив начало развитию фотографии. Впоследствии этот процесс был назван по имени первооткрывателя дагерротипией.

Изобретение Дагера вызвало огромный резонанс как в европейском, так и в российском обществе. О нем часто и с восхищением писали в прессе: как указано в определении к слову «дагерротип» в «Карманном словаре иностранных слов, вошедших в состав русского языка» (1846), описание этого прибора «можно встретить в любом журнале»[[1]](#footnote-1). Мода на него распространилась очень быстро: уже к концу 1840-х годов в Петербурге и Москве действовали заведения, где любой желающий мог получить собственный портрет, «оттиснутый солнечною кистью»[[2]](#footnote-2). Всеобщее увлечение этим техническим новшеством было настолько сильным, что получило отражение в сатирическом водевиле В. А. Соллогуба «Дагерротип, или Знакомые всё лица» (1856).

Изобретение дагерротипа оказало существенное влияние и на литературу. Так, появлялись произведения, в которых он является сюжетообразующим элементом (например, анонимный рассказ «Дагеротипный портрет», опубликованный в № 20 «Листка для светских людей» за 1843 год), возник даже особый жанр литературы — дагерротип, претендующий на то, чтобы объективно фиксировать действительность (например, рассказ А. Я. Кульчицкого (Говорилина) «Омнибус», опубликованный в № 25 «Литературной газеты» за 1845 год; слово «дагерротип» значится в подзаголовке).

С начала 1840-х годов в русских критических статьях распространилось определение «дагерротипный» (вариант: «дагерротипический»), которое широко использовалось для характеристики художественной манеры тех или иных писателей. Чаще всего сравнения литературных произведений с дагерротипами имели негативную окраску: критики прибегали к ним, чтобы показать несовершенство рассматриваемых ими текстов.

Тем не менее, «дагерротипизм» художественного произведения не всегда свидетельствует о бездарности его автора, — наоборот, «дагерротипическая» манера письма может быть сознательным выбором того или иного писателя. Цель настоящей работы заключается в том, чтобы доказать этот тезис. Доказательство будет строиться на примере двух частных эпизодов из полемики о «дагерротипизме» в литературе: один из них относится к началу 1840-х годов, а другой — к концу этого десятилетия.

Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Первая глава посвящена двум издательским проектам Н. В. Кукольника: «Художественной газете» (1840–1841) и альманаху «Дагеротип» (1842), дающим представление о взглядах литератора на явление дагерротипии и ее соотношение с «истинным» искусством. Именно в этом аспекте будут рассмотрены в данной работе «Художественная газета» и «Дагеротип». На альманах Кукольника нами будет обращено наиболее пристальное внимание, поскольку это издание отличается уникальной концепцией: «Дагеротип» появился в самом начале «фотографического» века как одна из первых попыток концептуально осмыслить новое изобретение. При этом альманах остается практически не изученным исследователями, между тем как до сих пор не разрешен вопрос о том, каким образом название «Дагеротипа» отражает его содержание: на первый взгляд, они слабо соотносятся друг с другом. В этой части работы мы ставим перед собой задачу проанализировать концепцию издания альманаха, а также попытаться объяснить, почему Кукольник сознательно избирает фельетонную манеру повествования как наиболее соответствующую этой концепции «литературно-дагеротипных произведений». Кроме того, в главе будет определено место альманаха в системе различных типов изданий, характерных для первой половины XIX века, в их числе: журнал, газета, литературный сборник. Отдельный раздел главы посвящен рецепции альманаха в критике; на основании всех наблюдений делается вывод о положении Кукольника среди других литературных группировок начала 1840-х годов. Содержание всех двенадцати тетрадей альманаха «Дагеротип» представлено в приложении к этой работе.

В фокусе внимания второй главы — полемика о «псевдореализме», развернувшаяся в конце 1840-х — начале 1850-х годов между журналами «Современник» и «Отечественные записки». Подчеркнем, что предмет нашего анализа в данной части работы — *полемика* о «псевдореализме», а не «псевдореализм» как таковой: мы ставим перед собой задачу описать «псевдореализм» как конструкт, который возник в критической литературе; к произведениям самих писателей-«псевдореалистов» мы обращаемся, чтобы понять, на чем основываются критики, называя те или иные произведения «псевдореальными». Однако полемика о «псевдореализме» будет рассмотрена нами не в идеологическом аспекте, как это не раз делалось различными исследователями, а с точки зрения ее языкового выражения. Выстраивание повествования вокруг языка литературной критики поможет объяснить, почему «псевдореализм» может быть соотнесен с «дагерротипизмом». В главе будет показано, как писатели так называемого «псевдореального» направления (партия журнала «Отечественные записки») открывают новый потенциал «дагерротипизма», который, как и в случае Кукольника, обусловлен более или менее сознательно занимаемой эстетической позицией. Все это позволит определить, в чем заключается различие между «дагерротипическим» и «не дагерротипическим».

В своей работе мы опираемся на наиболее значимые исследования последних лет, осмысляющие феномен русской журналистики в 1840–1850-е годы. К их числу принадлежат книги Г. В. Зыковой «Поэтика русского журнала 1830–1870-х гг.»[[3]](#footnote-3) и А. В. Вдовина «Концепт “глава литературы” в русской критике 1830–60-х годов»[[4]](#footnote-4), а также издание материалов литературно-критической полемики между журналами «Современник» и «Москвитянин», подготовленное А. В. Вдовиным, К. Ю. Зубковым и А. С. Федотовым[[5]](#footnote-5). При этом нами также используются методологические установки зарубежных ученых, которые работают с понятием «фотографический реализм», употребляемым для обозначения связей между литературой и фотографией (дагерротипией): здесь важно назвать исследования N. Armstrong «Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism»[[6]](#footnote-6) и J. Crary «Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century»[[7]](#footnote-7).

Промежуточные результаты работы представлялись на конференциях, в числе которых: Международная конференция молодых филологов в Тартуском университете (2017), Открытая конференция студентов-филологов в СПбГУ (2017, 2018) и Международная конференция молодых исследователей «Текстология и историко-литературный процесс» в МГУ им. М. В. Ломоносова (2018).

Выражаем искреннюю благодарность Г. В. Зыковой, Л. Н. Киселевой, Н. Н. Мазур и Н. Г. Охотину, которые помогали нам в этом исследовании.

\*\*\*

Ключевыми в этой работе являются понятия «фельетон», «альманах», «дагерротипизм в литературе». Ниже они будут определены нами с учетом представленных в литературоведении точек зрения.

*Фельетон*

Фельетон появился как газетный жанр во французском издании «Journal des Debats», которое с приходом новых издателей удлинилось, получило «нижний этаж» или подвал, названный фельетоном. Ранний фельетон представлял собой не жанр, а скорее газетную рубрику, объединявшую в себе материал разных жанров (репертуар театров, стихотворные загадки, шарады, ребусы, стихи и объявления и т. д.)[[8]](#footnote-8).

Жанровая эклектичность была названа главной чертой фельетона Ю. Г. Оксманом; по словам исследователя, в фельетоне «в процессе приспособления к интересам массового читателя и к узким рамкам газетных полос» получил новую жизнь «материал таких отделов старых журналов, как “современные происшествия”, “нравы”, “критика и библиография”, “смесь”»[[9]](#footnote-9). Об этом же пишут Ю. Н. Тынянов и Б. В. Казанский: «По методам разработки факта фельетон — явление литературное, по своему отношению к факту — вне-литературное»[[10]](#footnote-10); иными словами, в фельетоне бытовые и исторические наблюдения, факты культурной жизни принимают литературную форму, что обусловлено «газетным» происхождением жанра.

В. Б. Шкловский указывает на ярко выраженную субъективность фельетона и журнальной беллетристики в целом: «Современный фельетон представляет собою попытку соединения материала не героем, а рассказчиком. Это — разроманивание материала»[[11]](#footnote-11). Таким образом, подобно другим исследователям, Шкловский отличает фельетон от традиционных фикциональных жанров, к которым относится, например, роман.

*Альманах*

Традиционный альманах 1820–1830-х годов, по определению У. М. Тодда III, — «изящный карманный томик, отвечающий литературным вкусам публики и претендующий на утонченность»[[12]](#footnote-12); альманахи «снабжали светскую публику материалом для салонных бесед, так что их вполне можно рассматривать как портативный, коммерчески выгодный эквивалент дамского альбома»[[13]](#footnote-13). А. И. Рейтблат полагает, что для современников определяющими признаками альманаха были исключительно признаки внешние: это изящная, дорогая, богато иллюстрированная «вещь», которую часто преподносили как подарок, «компонент антуража светской гостиной»[[14]](#footnote-14).

Все эти характеристики довольно слабо соотносятся с более поздними альманахами, пока не получившими развернутого описания в научной литературе. С. А. Венгеров пишет, что термин «альманах» «во второй половине века почти исчезает и заменяется словом “сборник”. Но <…> по существу такие литературные и научно-литературные сборники ничем не отличаются от альманахов»[[15]](#footnote-15). Н. П. Кашин добавляет к этому: «они не составляются из отрывков, как это сплошь и рядом имело место в альманахах, а включают в себя сочинения, хотя не огромные, но целые»[[16]](#footnote-16).

Отличительная чертой традиционного альманаха является имитация дружеской близости, особый интимный тон, которым проникнуты не только вступительные статьи и заметки от редакции, но и помещенные в состав альманаха тексты. Именно об этом пишет Ю. М. Лотман, анализируя альманах Н. М. Карамзина «Аглая»: «Дух семейной интимности пронизывает альманах… Но “Аглая” адресована читателям, т. е. чужому, незнакомому человеку. Интимность здесь превращается в “как бы интимность”, имитацию дружески-непосредственного общения. Между писателем и лично не известным ему читателем устанавливаются отношения, имитирующие дружескую близость. Создается тип отношения, который в будущем сделается обязательным для альманаха (некоторый оттенок “альбомности”) и который в принципе отличен от функционирования книги»[[17]](#footnote-17).

*«Дагерротипизм» в литературе*

Особенности функционирования в русских критических статьях определения «дагерротипный» описаны в научной литературе в недостаточной степени, при этом «дагерротипизм» никогда не рассматривается исследователями как эстетическая категория или понятие.

С одной стороны, некоторые ученые расценивают понятие «дагерротипизм» как термин, имеющий неизменную семантику. Так, А. Г. Цейтлин в книге «Становление реализма в русской литературе» пишет о том, что слово «дагерротипный» обозначает в критике 1840-х годов фотографически верное, но бездушное, механическое копирование[[18]](#footnote-18) — иначе говоря, ученый выделяет в этом слове только негативные коннотации. Характеризуя эстетические убеждения В. Г. Белинского на материале рецензии критика на сборник «Типы современных нравов», Цейтлин замечает, что «фотографическая, или, как сказали бы в 40-е годы, “дагерротипная” верность “копии”, никогда не признавалась Белинским за большое достоинство»[[19]](#footnote-19). Ниже при анализе взгляда Белинского на «дагерротипизм» нами будет рассмотрено, насколько это утверждение соответствует действительности.

С другой стороны, «дагерротипизм» может пониматься как устойчивый риторический прием, к которому критики прибегают, чтобы показать несовершенство рассматриваемого ими текста. Ю. В. Манн в статье «Философия и поэтика “натуральной школы”» однозначно понимает слово «дагерротипизм» как синоним понятия «натурализм», или буквальное копирование действительности[[20]](#footnote-20), и так же, как и Цейтлин, приводит в пример его употребления только контексты, где дагерротипная манера изображения действительности понимается тем или иным критиком как недостаток рассматриваемого им текста. Аналогичного мнения по этому вопросу придерживаются В. И. Кулешов[[21]](#footnote-21) и О. А. Богданова[[22]](#footnote-22).

В издании материалов полемики между журналами «Современник» и «Москвитянин» значение слова «дагерротипный» впервые приводится с указанием на возможность употребления его в различных контекстах: оно «в лексиконе критики, начиная с 1840-х годов, означало точное копирование действительности, как в положительном, так и в отрицательном смысле»[[23]](#footnote-23) (комментарий к статье А. Д. Галахова «“Бедная невеста”, комедия А. Островского»; критик здесь пишет о том, что в рассматриваемой им пьесе есть верность действительности, но верность «дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании всего, что видится и слышится»[[24]](#footnote-24)). Тем не менее, подробного анализа употребления слова «дагерротипный» в силу специфики издания здесь нет.

В действительности же эпитет «дагерротипный» и другие производные от него слова характеризуются семантической неоднозначностью, способностью приобретать новые коннотации и выступать в различных, иногда противоположных по смыслу контекстах. Так, сравнения литературных произведений с дагерротипом могут иметь в критике не только отрицательную, но и положительную коннотации, выбор которой зависит от литературной позиции того или иного критика, а также от его философских, эстетических и других установок.

Показательным примером неоднозначного отношения к «дагерротипной» манере письма может служить В. Г. Белинский.

В одной из статей начала 1840-х годов критик пишет о том, что «дагерротипирование» действительности неприемлемо: настоящее искусство должно преображать действительность, творчески обобщать ее, возводить к идеалу, а не точно ее воспроизводить, как это делает дагерротип: «Теперь под “идеалом” разумеют не преувеличение, не ложь, не ребяческую фантазию, а факт действительности, такой, как она есть, но факт, не списанный с действительности, а проведенный через фантазию поэта, озаренный светом общего (а не исключительного, частного и случайного) значения, возведенный в перл создания, и потому более похожий на самого себя, более верный самому себе, нежели самая рабская копия в действительности верна своему оригиналу. Так на портрете, сделанном великим живописцем, человек более похож на самого себя, чем даже на свое отражение в дагерротипе, ибо великий живописец резкими чертами вывел наружу все, что таится внутри того человека, и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека. Теперь действительность относится к искусству и литературе, как почва к растениям, которые она возращает на своем лоне»[[25]](#footnote-25) (1843). Критик здесь различает два вида действительности: «разумную», «истинную» действительность и ее эмпирическую видимость, которую и передает дагерротип.

Эти теоретические рассуждения несколько уточняются, когда во второй половине 1840-х годов Белинский попадает под влияние теорий социалистов-утопистов и объединяет разделяемые им взгляды Ф. Шеллинга о гении и свободе творческого вдохновения и Г. Гегеля о соответствии исторического прогресса и эволюции искусства в своей эстетической теории, где он разделяет литераторов на «гениев» и «талантов» (1845): гений «действует по вдохновению <…> Обыкновенные же таланты необходимы для богатства литературы, но должны подкрепляться умом, образованием <…> верным взглядом на вещи»[[26]](#footnote-26). Именно поэтому, например, Белинский положительно оценивает рассказы и очерки Я. П. Буткова, называя талант писателя «дагерротипическим»[[27]](#footnote-27): Бутков для критика — беллетрист, а не гений.

Не менее неоднозначной может быть признана позиция Н. В. Кукольника, речь о которой пойдет в первой главе этой работы.

# **Глава 1. Н. В. Кукольник и его «дагерротипические» опыты: «Художественная газета», альманах «Дагеротип»**

Эта глава посвящена анализу двух издательских проектов Н. В. Кукольника, которые будут рассмотрены нами с целью выявить особенности восприятия писателем явления дагерротипии. «Художественная газета» демонстрирует теоретические взгляды Кукольника на соотношение механического и творческого аспектов искусства, а альманах «Дагеротип» может быть признан практическим воплощением размышлений на эту тему, экспериментом в форме, где сама по себе форма остается традиционной, но при этом получает оригинальное концептуальное осмысление.

## **1.1. Позиция редакции «Художественной газеты» (1836–1838, 1840–1841) в контексте общественных суждений о дагерротипе в 1840-е гг.**

«Художественная газета» Н. В. Кукольника и А. Н. Струговщикова не раз становилась предметом исследования ученых — искусствоведов и филологов; в их числе: А. Г. Верещагина, Р. С. Кауфман, Н. А. Кожевникова, Н. А. Нарышкина, Г. Ю. Стернин и, наконец, Н. С. Беляев, составивший указатель содержания к газете[[28]](#footnote-28). В работах этих исследователей деятельность издателей вписывается в общий контекст художественной критики первой половины XIX века. Тем не менее, ни в одной из них не говорится об отношении Кукольника к явлению дагерротипии. Нам представляется важным прояснить этот вопрос: это может помочь понять, почему более поздний альманах Кукольника был назван «Дагеротипом».

### *1.1.1. История издания «Художественной газеты»*

Во второй половине 1830-х — начале 1840-х годов Н. В. Кукольник устраивал у себя собрания любителей литературы и художеств; известность этим собраниям обеспечивала дружба Кукольника с К. П. Брюлловым и М. И. Глинкой, чей «“триумвират” верховодил “братией” — более узким, интимным кружком друзей и приятелей К[укольника], имевшим явно богемный характер»[[29]](#footnote-29). Тесное общение с художниками (Н. А. Степанов, И. К. Айвазовский, Я. Ф. Яненко), литераторами (Н. И. Греч, В. А. Владиславлев, В. А. Соллогуб) и видными государственными деятелями (Л. В. Дубельт, Я. И. Ростовцев), вероятно, и побудило Кукольника выступить в роли издателя.

В 1836 году Обществом поощрения художников Кукольник был избран на должность главного редактора «Художественной газеты», выходившей в свет вплоть до 1841 года с перерывом в 1839 году. Здесь освещались последние события в мире русского и зарубежного искусства; сюда также входили исторические и теоретические статьи по живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, а позднее и литературные произведения — рассказы, главными героями которых становились художники, или очерки фельетонного характера, посвященные описанию архитектурного облика того или иного уголка Петербурга (например, «Нечто о Васильевском острове» А. Н. Струговщикова в № 22 «Художественной газеты» от 15 ноября 1840 года). Струговщиков, один из постоянных авторов «Художественной газеты», был близким приятелем Кукольника, а впоследствии даже сменил его на посту главного редактора, когда Кукольнику стало трудно совмещать «в одном лице функции издателя, редактора, в большинстве случаев автора, чья деятельность по существу не контролировалась никаким коллегиальным органом»[[30]](#footnote-30). При этом сам Кукольник продолжал принимать активное участие в издании газеты и оставаться главным ее автором.

### *1.1.2. Описание открытия Л. Дагера в «Художественной газете»*

Помимо текстов, непосредственно относящихся к искусству, в «Художественной газете» помещались статьи и заметки о технических новшествах, оказывающих влияние на развитие художеств; их анализ может помочь составить представление об общеэстетических взглядах Кукольника. Не единожды предметом рассуждений здесь выступает изобретение Л. Дагера; описывая принцип его работы, Кукольник прибегает к возникшему еще в XVII веке образу природы-художницы, которая изображает сама себя посредством солнечных лучей: «Солнечному лучу, который оказывает нам бесчисленные благодеяния, недавно дана новая, специальная должность — рисовальщика»[[31]](#footnote-31). Применение дагерротипа оказывается довольно широким; в частности, он может быть полезен художникам в стремлении добиться наибольшего сходства с изображаемым предметом — для этого достаточно карандашом обвести его контуры на дагерротипной пластине: «Археологу, например, легко теперь получить верные снимки с египетских иероглифов, а до Дагерротипа этого нельзя было и подумать. Путешественник, умеет или не умеет он рисовать, обогатит свой портфель точными видами замечательных местностей, а художнику легко будет добывать прекрасные рисунки, и все это в несколько минут»[[32]](#footnote-32).

Слово «рисунки» для обозначения изображений, полученных с помощью дагерротипного аппарата, встречается повсеместно. Более того, дагерротипы прямо сравниваются с произведениями, созданными в той или иной художественной технике, например, в технике акватинты (метод гравирования, разновидность офорта): «Черненькие рисунки эти, вроде акватинта, изумительны волшебной верностью самых мелких частей изображаемых предметов; кроме того, они отличаются особенной мягкостью. Жаль, что простому глазу не все подробности рисунка доступны и что металлический отблеск дощечки утомляет зрение»[[33]](#footnote-33). О преимуществах дагерротипа перед человеческим глазом, то есть о том, что дагерротип как бы превосходит действительность, обнажая недоступные человеку детали, не раз писали в газетах и журналах начала 1840-х годов в связи с всеобщим восхищением изобретением Дагера, например: «В этом и состоит вся прелесть камеры-обскуры [т. е. дагерротипа — Е. В.], потому что человек не может в природе обнять взорами большие пространства, которые в камере-обскуре представляются вдруг со всеми деталями»[[34]](#footnote-34). Или: «Искусству нечего делать с этим новым соперником… здесь самое нежное, самое точное, самое совершенное представление, которое только могут желать творения Божьи и дела рук человеческих»[[35]](#footnote-35).

Использование живописной терминологии применительно к новому изобретению не является редкостью; уже в 1840-е годы это стало общим местом в прессе, критике и публицистике: «Дагеротип будет распространять прекрасные виды природы и произведения искусства, как книгопечатание распространяет произведения ума человеческого. Это гравировка, сподручная всем и каждому; карандаш, быстрый и послушный, как мысль; зеркало, которое сохраняет все впечатления; верная память всех монументов, всех ландшафтов вселенной; беспрерывное, мгновенное, неутомимое воспроизведение всех сотен тысяч превосходных произведений, которые время создает и разрушает на земле»[[36]](#footnote-36). Примечательно также то, что А. Ф. Греков, талантливый русский ученый, сумевший усовершенствовать изобретение Дагера, выпускает в апреле 1841 года брошюру с характерным названием «Живописец без кисти и без красок, снимающий всякие изображения, портреты, ландшафты и проч. в настоящем их цвете и со всеми оттенками в несколько минут»[[37]](#footnote-37).

Объяснение этому явлению предлагает Н. М. Горленко. По мнению исследовательницы, дагерротип воспринимался «в основном с живописных позиций, так как пока не существовало ни специального терминологического аппарата (о фотоснимке говорили как о картине — с точки зрения композиции, света, образа), ни сформулированных сугубо фотографических свойств»[[38]](#footnote-38). Кроме того, первыми дагерротипистами чаще всего были именно художники. Свидетельство об этом можно найти у самого Кукольника — в статье «Современные художества в России», печатавшейся в трех номерах «Библиотеки для чтения» в 1843 году: «Возможно ли, чтобы с лишком двести художников, участвовавших в последней выставке, произвели в эти три года только четыреста картин, картинок, картиночек, гравюрок на дереве, стали, меди и камне, и, наконец, дагеротипных портретов?»[[39]](#footnote-39).

### *1.1.3. Является ли дагерротипия искусством: позиция редакции «Художественной газеты»*

Подобные рассуждения о природе дагерротипии, очевидно, не всегда встречали полное одобрение среди читателей: «Мы живем в век физических усовершенствований. Эту неоспоримую истину редакция Х[удожественной] Г[азеты] избирает посредницей между собою и читателями, которые имеют причину быть недовольными ею за частые помещения в газете статей, относящихся до механической стороны искусства»[[40]](#footnote-40).

Против отнесения дагерротипии к искусству выступали многие журналисты, критики и писатели (П. В. Анненков, В. Г. Белинский, А. И. Герцен, Ф. М. Достоевский, А. В. Дружинин, А. С. Хомяков и другие); о несовершенстве этой техники чаще всего говорилось следующее:

1. дагерротип есть порождение научно-технического прогресса, плод бездушной машины;
2. дагерротип технически несовершенен, потому что он не передает цвет;
3. дагерротип слишком доступен, настоящее же искусство не предполагает простоту овладения, для его создания необходим художественный дар;
4. дагерротип может лишь механически копировать объекты окружающей действительности, у него нет способности создавать обобщенные образы или прибегать к иносказаниям; иными словами, дагерротип, фиксирующий не возможное, а уже свершившееся, противоречит определению искусства, понимаемого по Аристотелю;
5. дагерротип неразборчив в выборе предмета изображения, он воспроизводит самые мельчайшие и порой ненужные детали окружения[[41]](#footnote-41).

Безусловно, нельзя сказать, что Кукольник имел диаметрально противоположное мнение по этому вопросу; его позиция скорее может быть названа компромиссной. Так, он отстаивает преимущество живописца перед дагерротипистом и пишет о мертвенности портретов, созданных с помощью дагерротипного аппарата: «Что касается до снимка портретов посредством дагерротипа, то нам это кажется бесполезным. Самая математическая верность, с какою может быть изображено лицо, — эта мертвая точность подробностей, — недостаточна для портрета, для которого нужны выражение и жизнь, а они могут быть прочувствованы и переданы одною одушевляющею силою дарования и мысли: на это нет машин. Дагерротипом нельзя заменить другие, недоступные для него, условия художественные. Далека от нам мысль унижать прекрасное открытие; но его рисунки ясно доказали, что талант пишет картины лучше, чем солнечный луч. Как бы хорошо было, если б, основываясь на том, что действительно составляет удивительное свойство открытия, — точность отражения, — применили его к съемке ситуаций»[[42]](#footnote-42).

Таким образом, по Кукольнику, с помощью дагерротипа технически возможно изобразить любой объект, но не все изображения будут иметь равную ценность и предназначаться для одних и тех же целей. Дагерротипия для него — это промежуточное звено между искусством и техникой. Выстраивание подобной иерархии довольно необычно, это говорит о том, что Кукольник предпочел не ограничиваться кратким однозначным суждением и подошел к разработке вопроса о дагерротипии более пристально, приняв во внимание пользу, которую дагерротипный аппарат может иметь для художников. Умеренность во взглядах, неприятие крайностей — так можно охарактеризовать позицию редакции «Художественной газеты». Именно поэтому плохой шуткой называют издатели сомнительную задумку бельгийца Даланда, предложившего способ съемки портретов, которые, как предполагал изобретатель, должны были превзойти произведения Вандика и Тициана: «Покрыв лицо мелом, а волосы пудрою, прикрепляют голову особою машинкой к спинке кресел, и дагерротипный пробор начинает свою работу»[[43]](#footnote-43).

## **1.2. Альманах «Дагеротип» (1842): особенности литературной установки издателей и рецепция в критике**

К сожалению, нам не удалось обнаружить научных работ, посвященных альманаху «Дагеротип». Единственное упоминание о нем содержится в книге Е. А. Бархатовой «Русская светопись». Исследовательница полагает, что такое название было дано альманаху с целью привлечь публику, которая в большинстве своем верила в чудесную, мистическую природу дагерротипов: «Популярность этому, в сущности, обычному литературному альманаху приносило, несомненно, название, вернее, стоящая за ним “таинственная магия”»[[44]](#footnote-44). Однако это объяснение названия едва ли является исчерпывающим: оно вызывает вопросы хотя бы потому, что на страницах всех двенадцати тетрадей альманаха практически нет упоминаний о Л. Дагере и его изобретении.

### *1.2.1. История издания альманаха «Дагеротип»*

История издания альманаха «Дагеротип» была реконструирована нами на основании анализа дневников Кукольника, хранящихся в рукописном отделе ИРЛИ РАН.

С 1841 года писатель сотрудничал с журналом «Русский вестник», организованным Н. И. Гречем при ближайшем участии Н. А. Полевого, который стал руководителем в 1842 году. Журнал противодействовал «растущему влиянию “Отечественных записок”», <…> выступал против Н. В. Гоголя, натуральной школы, В. Г. Белинского»[[45]](#footnote-45). Финансовые затруднения, с которыми в конце 1841 года столкнулась редакция «Русского вестника» (называемого Кукольником «надеждой своего существования»[[46]](#footnote-46)), нанесли писателю «ущерб значительный»[[47]](#footnote-47). Богемный образ жизни, который вел Кукольник, требовал от него больших расходов, поэтому писатель придавал особое значение денежной стороне своего существования: «Жизнь наша заключается в нашей денежности и денежном состоянии»[[48]](#footnote-48).

В дневниковой записи от 31 декабря 1841 года Кукольник подводит итог гонорарам, полученным за публикацию своих сочинений, а также составляет перечень произведений, которые так и не были нигде напечатаны или поставлены на сцене. В их числе оказываются, в частности, трагедия «Генерал‑поручик Паткуль» и бамбоччиада «Три».

Постановке трагедии воспрепятствовал Л. В. Дубельт, управляющий III отделением Собственной Его Императорского Величества канцелярии, однако через некоторое время уступил, ограничившись запиской «Паткуль молодец, а трагедия баба; впрочем, можно, кажется, пропустить»[[49]](#footnote-49) и потребовав изменить монолог, где описывается казнь главного героя. Тем не менее, даже после исполнения этого требования пьеса Кукольника, пролежав у Николая I больше двух месяцев, вышла запрещенная без объяснения причин. «Видно, Паткуль во всех видах приходит пошутить, просидеть под столом и погибнуть»[[50]](#footnote-50), — заключает Кукольник в своем дневнике. В это же время еще одно произведение писателя вызвало неудовольствие властей: за рассказ «Сержант Иван Иванович Иванов», имеющий антидворянскую направленность, Кукольник получил выговоры от А. Х. Бенкендорфа и самого Николая I, вслед за чем «последовало запрещение рассказа (в дальнейшем печатался с сильными сокращениями) и общее устрожение цензурного режима»[[51]](#footnote-51).

«Три» — произведение, которое в жанровом отношении ближе всего к анекдоту или рассказу фельетонного характера, имеет и авторское определение жанра: бамбоччиада. Первоначально бамбоччиадами (варианты: бамбоччада, бамбочада) назывался низкий жанр европейской живописи XVII–XVIII веков, «картины с комическими сюжетами, изображающими обычно ярмарки и крестьянские праздники»[[52]](#footnote-52). Согласно указанию Т. Л. Никольской и В. И. Эрля, комментаторов издания романа К. К. Вагинова «Бамбочада» (1931), термин «бамбоччиада» как определение жанра словесности ввел именно Кукольник[[53]](#footnote-53). Бамбоччиада «Три», наряду с произведениями других литераторов («Рождение и воспитание Петра Великого» Н. А. Полевого, «Письмо о Венеции» Н. И. Греча, «Отрывок из записок отставного суфлера» Ф. В. Булгарина, «Сказка о купце и купчихе» В. И. Даля, стихотворения В. Г. Бенедиктова и П. П. Корсакова) была прочитана 23 декабря 1841 года на литературном вечере, устроенном в честь итальянского импровизатора Д. Джустиниани[[54]](#footnote-54).

Оба этих произведения впоследствии были напечатаны в альманахе «Дагеротип»: «Три» полностью, а «Генерал-поручик Паткуль» в сильно сокращенном виде (фактически читателям стали доступны лишь две сцены из трагедии — весьма невинного содержания, к которому у властей вопросов возникнуть не могло).

В записи от 2 апреля 1842 года читаем: «Вот уже прошло три месяца года нужд. С большим трудом пробивался я в денежном отношении. <…> Для этого года я еще ни на что не решился: планов бродило много, но ни один не устоялся»[[55]](#footnote-55). Тем не менее, на новый издательский проект Кукольник, подгоняемый безденежьем, решается довольно скоро: 28 апреля 1842 года в печать начинает выходить альманах «Дагеротип».

В записной книжке Кукольника нам удалось обнаружить план первой тетради альманаха, однако вместо названия «Дагеротип» в заглавии значится «Всякая всячина». Приводим его полностью: «Лисцт. — Стихи. — Повесть: Три. Справочное место. Железная дорога. Шереметевский хор. Черноглазова издание. Литературные, музыкальные, театральные и художественные тайны и кончено. Даже может быть и не все предметы войдут в состав первой книжки. Она должна состоять из двух печатных листов»[[56]](#footnote-56). Фактически в первой тетради из числа запланированного были напечатаны очерк «Лисцт», стихотворение Э. И. Губера и бамбоччиада «Три», на справочном же месте расположилась заметка «Художественное сокровище», а «литературные, музыкальные, театральные и художественные тайны» предстали в формате фельетона «Астраханские письма».

Над планом рукой И. А. Пузыревского, племянника писателя, оставлена карандашная запись: «Парголово 1842». Тем не менее, учитывая время выхода первой тетради, логичнее предположить, что этот план был составлен не летом в Парголово, а несколькими месяцами раньше в Петербурге.

Большинство произведений, напечатанных во всех двенадцати тетрадях «Дагеротипа», находились в распоряжении Кукольника уже на стадии разработки проекта издания. Первую тетрадь предваряет надпись: «Дагеротип. Издание литературно-дагеротипных произведений, по причине значительного накопления материала, и еще ожидаемых занимательных, но уже обещанных статей, состоять будет из двенадцати тетрадей, каждая в два листа и более»[[57]](#footnote-57). Срок выхода каждой тетради Кукольником не определялся, но он пообещал, что все двенадцать выпусков альманаха будут изданы до 1 января 1843 года.

Свое обещание Кукольник сдержал. Альманах «Дагеротип» издавался с апреля по июль 1842 года. Первые три тетради выходили с периодичностью в месяц (28 апреля, 26 мая, 20 июня соответственно); временные промежутки между следующими выпусками составляли несколько дней, тетради с седьмой по двенадцатую вышли в свет единовременно (27 июля), при этом девятая, десятая и одиннадцатая появились под одной обложкой. Во вступительной статье к одному из выпусков альманаха (такие статьи предпосланы к половине тетрадей с целью объяснить намерения издателей, анонсировать состав выпуска или откликнуться на критические замечания других журналов и газет — все они совпадают в заглавии с самим альманахом) подобная нерегулярность объясняется нежеланием «издавать ничего срочного», что вызвано «чувством оригинальности»[[58]](#footnote-58).

26 мая 1842 года Кукольник переехал на дачу в Парголово. С этого дня он каждый день вел запись своих денежных приходов и расходов, а также отмечал наиболее значимые события, которые с ним происходили. Благодаря этим заметкам мы узнаём, какие книги читал Кукольник, какие произведения писал и с кем общался в это время.

Так, дневник Кукольника позволяет установить авторство некоторых произведений, напечатанных в альманахе без подписи. Например, здесь есть прямые указания на то, что перу Кукольника принадлежат такие тексты, как «Листц» (первая тетрадь), «Ахеменикс» (шестая тетрадь), а также две постоянные рубрики альманаха «Астраханские письма» и «Заметки о Петербурге», занимающие, как будет показано далее, важнейшее место в составе «Дагеротипа».

Что касается текстов, имеющих подписи, то альманах, так же, как и «Художественная газета», состоит преимущественно из произведений, которые были написаны членами кружка Кукольника; неудивительно при этом, что имя самого организатора этого кружка встречается на страницах «Дагеротипа» чаще всего. Имена авторов альманаха или же личностей, о которых ведется повествование в очерках и фельетонах, часто совпадают с именами, называемыми писателем в своем дневнике. Согласно оставленным им заметкам, летом 1842 года он регулярно виделся с литераторами О. И. Сенковским, А. Н. Струговщиковым, В. Я. Петровым, В. А. Владиславлевым, книгопродавцем М. Д. Ольхиным, художником Я. Ф. Яненко, композитором В. М. Кажинским и другими.

Одним из цензоров альманаха также выступает близкий приятель Кукольника П. А. Корсаков, который сотрудничал с Кукольником и Струговщиковым уже при издании «Художественной газеты». По мнению одного из современников В. П. Бурнашева, «добрейший и милейший» Корсаков «умел сочетать букву цензурного устава с посильным служением на пользу отечественной словесности, выступая “вечным ходатаем” за писателей», так что стал «предметом <…> общих доверенности, расположения и симпатии <…> почему он и был страшно завален работою и изнемогал от ее массы»[[59]](#footnote-59). Кроме того, по свидетельству А. В. Никитенко, ему многое сходило с рук из-за родства с М. А. Дондуковым-Корсаковым, возглавлявшим Петербургский цензурный комитет и приходившимся Корсакову братом[[60]](#footnote-60). В альманахе «Дагеротип» его перу принадлежит одно небольшое переложение голландской легенды XVII века под названием «Шестиголовый дом в Амстердаме». Сам Никитенко был вторым цензором «Дагеротипа» и тоже состоял с Кукольником в дружественных отношениях; известно, что он считал его талантливым писателем: в дневниковой записи от 10 января 1836 года, находясь под впечатлением от только что прослушанной пьесы Кукольника «Доменикино», он называет его «истинным художником: поэтом и мысли и формы»[[61]](#footnote-61).

Таким образом, при издании альманаха «Дагеротип», Кукольник, по всей видимости, преследовал несколько целей: 1) поправить свое финансовое положение, не вступив в конфликт с властями (поэтому для «Дагеротипа» отобраны тексты, не содержащие злободневных тем), 2) издать произведения, которые не удавалось напечатать ранее, а также 3) скрасить времяпрепровождение на даче и оформить общение с друзьями-писателями в литературную форму, о чем Кукольник прямо пишет во вступительной статье к одной из тетрадей альманаха: «Дагеротип не журнал; издавался не на срок, не для удовлетворения недовольных подписчиков, а был и будет забавой издателей…»[[62]](#footnote-62).

### *1.2.2. Концепция издания альманаха «Дагеротип»*

Одним из главных вопросов, на которые необходимо дать ответ при анализе «Дагеротипа», безусловно, является вопрос о его названии, а также о том, как оно соотносится с его содержанием.

Издатели «Дагеротипа» предполагали включать в его состав «литературно-дагеротипные произведения», которые якобы были найдены ими «в таинственной темной палате (camera obscura)» и созданы самой природой, без вмешательства человека: «Нам удалось выписать один экземпляр этого занимательного механизма и привести в действие посредством известного двигателя, не уступающего теплотою и блеском самому солнцу. К удивлению, в таинственной темной палате (camera obscura) мы нашли и стихи, и повести, и разные известия; мы решились издать первые опыты на суд публики, и если она найдет их сколько-нибудь достойными внимания, продолжать издание литературно-дагеротипных произведений по мере их изготовления. Остается пожелать, чтобы литературная погода постоянно благоприятствовала нашим опытам»[[63]](#footnote-63).

Концепция издания неоднократно проговаривается во вступительных статьях («…будем себе издавать помаленьку, как Феб пошлет, а он у нас главный хозяин, как явствует из самого названия»[[64]](#footnote-64): изображение, получаемое с помощью дагерротипного аппарата, есть результат действия света на слой йодистого серебра, то есть снимок появляется словно бы по воле бога света Феба, в ведении которого находятся также и искусства). В первой тетради «Дагеротипа», в состав которой входит семь произведений, содержание предваряется надписью: «из семи следующих рисунков» — иными словами, литературный текст приравнивается издателями к рисунку, или дагерротипному снимку.

Аналогичным образом Кукольник избирает определение жанра для своего рассказа «Три»: живописный жанр бамбоччиада превращается в жанр словесности, визуальный образ становится возможно выразить с помощью слов, в результате чего получается «словесная картинка».

Важно отметить трансформацию названия альманаха. Кукольник решает отказаться от первоначального названия «Всякая всячина» и назвать альманах «Дагеротипом», чтобы придать ему большее концептуальное осмысление и, возможно, выделить его в ряду сходных изданий. Вместе с тем, оказывается, что оба названия избраны по одному принципу: «Смесь» или «всякая всячина» — традиционное название газетного или журнального отдела, куда помещались фельетоны и все трудноопределяемые в жанровом отношении тексты в целом, а жанр фельетона, как покажет дальнейший ход рассуждений, напрямую соотносится с явлением дагерротипии.

### *1.2.3. Фельетон как главный жанр альманаха «Дагеротип»*

Альманах состоит из следующих разделов: 1) «Стихи»; 2) «Драматургия»; 3) «Проза»; 4) «Музыка и художества». Отдельно в «Дагеротипе» издатели выделяют «Заметки о Петербурге» и «Астраханские письма», которые занимают наиболее важное место в составе альманаха. Автором «Заметок» является некто Тр-в, «Письма» подписаны инициалом «С.», однако истинным автором этих текстов является сам Кукольник, что следует из оставленных писателем дневниковых заметок.

«Письма» написаны от имени столичного жителя, который, обращаясь к своему другу-провинциалу, рассуждает о современной литературе и музыке, философствует на отвлеченные и вполне конкретные темы (история и методы ее преподавания, первые памятники письменности). Если в первых письмах литературная маска столичного приятеля выдерживается автором от начала до конца (он часто обращается к своему астраханскому другу, задает ему вопросы о жизни в Астрахани, сетует на то, что тот переехал и не имеет возможности сразу знакомиться с музыкальными и литературными произведениями, выходящими в столице), то в последующих выпусках от провинциального приятеля остается формальное «ты».

Вне сомнения, «Астраханские письма» являются фельетоном. В них реализуются все черты этого жанра, отмеченные В. Л. Комаровичем: городской пейзаж, непринужденность разговорного стиля, полная свобода в переходах от одной темы к другой, определенная авторская установка (фланирующий мечтатель, записывающий случайные впечатления улицы)[[65]](#footnote-65). При этом здесь реализуется характерная для русского фельетона 1830–1840-х годов «дистанция между автором и созданной им фельетонной маской»[[66]](#footnote-66).

Все вышесказанное относится и к другой постоянной рубрике альманаха «Заметки о Петербурге», тоже фельетону в жанровом отношении. Они написаны от лица провинциала-фланера, гуляющего по городу и выносящего суждения о том, что он видит. Трактиры, извозчики, отношения с женой — все это становится предметом рассуждения повествователя.

Фельетонность «Писем» и «Заметок» распространяется и на остальные тексты альманаха, относящиеся к другим жанрам. Будничный, «домашний» тон с сообщением бытовых подробностей издания «Дагеротипа» — неприятно удививший В. Г. Белинского («Право, мы того и ждем, что сочинитель “Астраханских писем” уведомит публику, что у него пропали сапоги и что его человек был пьян или что-нибудь в этом роде. Удивительная фамильярность с публикой! Вообще, эти “Астраханские письма” писаны явно под влиянием какого-то упоительного вдохновения, и потому их нелепость часто доходит до какого-то лирического восторга…»[[67]](#footnote-67)) — свойственен как вступительным статьям, так и, например, повести «Семен Семенович Огурчиков» Н. А. Полевого или очерку «Дача» (автор которого — «житель наемной дачи», то есть, вероятнее всего, сам Кукольник).

Интересно, что уже «Художественная газета», издание куда более специализированное, получала упреки в фамильярности тона изложения. Так, В. Ф. Одоевский писал о том, что тон газеты «в прежнее время [до передачи редакторских полномочий Струговщикову — Е. В.] сбивался иногда на тон С[еверной] Пчелы», необходимо же, чтобы «в Худ[ожественной] газете содержание отличалось не только выбором статей, но и изяществом, и благородством слога, чему примеры можно найти в самой газете, словом, чтоб она по своему характеру была вне тех изданий, кои служат только для распространения ошибок и дурного вкуса»[[68]](#footnote-68).

То, что Белинский называет «фамильярностью», видимо, является еще одной традиционной альманашной чертой, которая в 1840-е годы прочитывается критиком уже в ином — негативном — ключе. Это имитация дружеской близости, о которой писал Ю. М. Лотман, характеризуя альманах Н. М. Карамзина «Аглая».

Фельетонная манера повествования обусловлена не только особенностями издания альманаха («дачи, переезды, корректуры»[[69]](#footnote-69)) — она избирается Кукольником в качестве основной, поскольку в наибольшей степени соответствует концепции «литературно-дагеротипных произведений»: «дагерротипизм» фельетонов не раз назывался современниками в числе их отличительных признаков. Так, в «Литературной газете» читаем: «Фельетон — настоящий воплощенный дагерротип: в нем все отражается, от него нет спасенья; он ходит в виде трех мелко испещренных столбцов и пожирает все, что ему только попадется на глаза»[[70]](#footnote-70).

Отсутствие отбора материала, фиксация всех явлений действительности без разбора — так обычно характеризовался и принцип работы дагерротипного аппарата (например: «Верность действительности может быть двоякая: творческая, состоящая в ярком воспроизведении отличительных, характеристических особенностей каждого лица, и дагерротипная, состоящая в тщательном и безразличном записывании всего, что видится и слышится»[[71]](#footnote-71)).

В фельетоне эти черты проявляются как разрозненность и некоторая хаотичность содержания, что характерно как для альманаха «Дагеротип» в целом (в рецензии на альманах Белинский отмечает, что не все произведения «Дагеротипа» находятся на своем месте: например, известие об обнаружении в коллекции князя А. И. Долгорукого оригинальных эскизов знаменитых художников было бы уместнее в новостной газете), так и для «Астраханских писем» в частности. Интересно замечание на этот счет Ф. В. Булгарина. Он пишет о том, что по своему составу «Письма» напоминают «журнальную всякую всячину»[[72]](#footnote-72). «Смесь. Журнальная всякая всячина» — это название одного из отделов «Северной пчелы», фельетона в жанровом отношении. Именно здесь Булгарин помещает свой отзыв на «Дагеротип».

Судить о том, насколько уникальной была концепция Кукольника, можно, сравнивая альманах «Дагеротип» с другим изданием, названным по схожему принципу. Речь идет о сатирическом приложении к «Московскому телеграфу» под названием «Камер-обскура книг и людей» (1832) Н. А. Полевого. Камера-обскура — прибор, предназначенный для копирования какого-либо предмета и в техническом отношении подобный дагерротипному аппарату; отличие заключается в том, что изображение, получаемое с помощью камеры-обскуры, не может быть зафиксировано на бумаге или металлической пластине. В предисловии к журналу читаем: «Хорошо: вы хотите, Мм. Гг., чтобы в этой Камер-обскуре отражался ваш человеческий и книжный мир? Вы не станете сердиться на это? Хорошо! Посмотрим!»[[73]](#footnote-73). Принцип жизнеподобия постулируется здесь как основополагающий; по убеждению издателей, высмеивать стоит только реально существующие пороки, ничего не преувеличивая: «Все наши недостатки отличаются какою-то мелкостью, ничтожностью. У нас Вольтер сложил бы руки и только улыбался бы своею не человеческою улыбкою, а Бомарше умер бы со смеху. Тем лучше! Просто показывая нам в Камер-обскуре глупое глупым, а смешное смешным, вы повеселите нас и принесете пользу незаметным образом. Только, ради всего смешного, не ворочайтесь на избитую дорожку небывалых нравов и мечтательных пороков. Смотрите на существенность — и *жатва будет многая*!»[[74]](#footnote-74).

В «Камер-обскуре книг и людей» реализуется традиция, восходящая к знаменитому журналу Д. Аддисона и Р. Стила «Spectator» и достигающая небывалого расцвета в первой половине XIX в.: эту традицию продолжают такие издания, как, например, журналы «Русский пустынник, или Наблюдатель отечественных нравов» и «Северный наблюдатель» (1817), «Невский зритель» (1820–1821), «Русский зритель» (1828–1830), «Московский наблюдатель» (1835–1839), сборник «Картинки русских нравов» (1842) и т. д. Принцип подобия обусловлен здесь необходимостью обнажения пороков или нравов, словно бы отражающихся в «камере-обскуре» или обозреваемых глазами наблюдателя и потому, за счет объективирования, перемещения фокуса восприятия в извне, — более очевидных. Между тем, жанровый состав издания представляется довольно традиционным для русской периодики: «Стихи», «Иностранные известия», «Новости неполитические», «Ученые известия», «Обозрение современных русских журналов», «Моды». Это и отличает «Камер-обскуру книг и людей» от «Дагеротипа», в котором принцип подобия реализуется не на содержательном, а на жанровом уровне: главный жанр альманаха — фельетон, наиболее соответствующий определению «дагерротипный».

### *1.2.4. «Астраханские письма» как литературно-критический отдел альманаха «Дагеротип»*

Рассмотрим обусловленную особенностями фельетона литературно-критическую составляющую «Астраханских писем», которая приближает альманах к типу литературного журнала.

Во втором письме повествователь (С.) называет себя критиком, но при этом намеренно смешивает два значения этого слова: критик как профессиональный литератор, анализирующий тот или иной текст, и критик как человек, отыскивающий в чем-либо недостатки, склонный к порицаниям: «Все это я говорю про себя, потому что я критик. Ты может быть этого не знал; так знай же. Я каждый день кого-нибудь да критикую. И как я критик высшего разряда, то дело имею только с первоклассными гениями. Шекспир, Шиллер, Гете, Августин Тьерри, древние классики и т. д. вот кому достается от меня. А Гете — пришлось плохо после смерти. У него ни при жизни, ни по смерти не было такого Зоила»[[75]](#footnote-75).

Однако далее шутливое обыгрывание значения слова «критик» неожиданно оборачивается буквальным вживанием повествователя в эту литературную маску: «У меня есть один знакомый, который более трех лет думает о правильной драматургии; есть у него и тетрадочка, в которой он изложил план своего будущего сочинения с некоторыми объяснениями[[76]](#footnote-76). Я упросил напечатать этот слабый опыт в Дагеротипе, так как и отрывок из Вильгельма Мейстера, перевода А. Н. Струговщикова»[[77]](#footnote-77). Из этого можно заключить, что повествователь «Астраханских писем», по всей вероятности, не просто фланер, склонный к размышлениям об искусстве, а еще и заведующий «литературно-критическим отделом» альманаха «Дагеротип».

В четвертом письме С. пишет своему астраханскому другу о том, что прочел новую комедию, название которой забыл, и дает ей уничижительную характеристику: комедия, «преследуя пороки в том числе и не бывалые, учит неблагопристойности, заражает воздух зловонием сатирических цветов, которые может быть годны только для ослов Пирона»[[78]](#footnote-78). Но С. идет дальше и, помимо роли критика, берет на себя роль цензора, поскольку по прочтении комедии он налагает запрет на ее печатание: «И надо тебе сказать, что я пиэсу прочел только до половины в семь с лишком дней, а она брошюра; и не читал бы ее когда бы не по обязанности, возложенной на меня дружбой к отцу автора. Но довольно было и прочитанного; я отправил пиэсу назад надписав: “Печатать воспрещается, С.”. Можешь себе представить отчаянье отца и злобную досаду сына»[[79]](#footnote-79).

Этот эпизод вызвал особое неудовольствие у Белинского; он характеризует «Астраханские письма» как «сбор каких-то сплетен, непонятных намеков и еще бог ведает чего» [[80]](#footnote-80) и задается вопросом: «…какое дело до всего этого вздора, до всех этих сплетен читающей публике, и неужели это должна она читать?..»[[81]](#footnote-81).

В этом же письме С. делает краткое замечание по поводу поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души»: «критик» немногословен здесь потому, что он якобы не хочет лишать удовольствия от чтения своего астраханского друга, которому и посылает книгу Гоголя, чтобы тот «поверил ее с натурой, потому что она, по свидетельству автора, списана с натуры»[[82]](#footnote-82).

Стоит отметить, что С., несмотря на уверения в непредвзятости («Но сделай милость не подумай, что похвалы мои имели источником наше литературное соседство. Ой нет! И другу, и недругу в глаза правду; а если я мнение мое решаюсь напечатать, так только приятную правду, а иначе не стоит и пера брать в руки»[[83]](#footnote-83)), чаще всего удостаивает положительных оценок тех авторов, произведения которых печатаются в «Дагеротипе», или прямо хвалит именно эти произведения.

Так, например, особым расположением автора «Астраханских писем» пользуется Струговщиков, в 1842 году начинавший работу над переводом «Фауста»: «…я читал недавно, или правильнее слушал новый перевод Фауста (Гете), стихами и — необыкновенно хорошо!»[[84]](#footnote-84). В «Дагеротипе» же напечатаны другие его переводы, которые тоже получают одобрение С.: «Мудрец Платон и ученик его Ктезипп» и XX глава из IV части «Вильгельма Мейстера». Признается прекрасно написанной и «Энциклопедия Русского Городского и Сельского хозяина-архитектора», составитель которой — П. Р. Фурманн, чья повесть «Дочь пастора» в свою очередь появляется на страницах альманаха.

В целом же мнения, выносимые насчет тех или иных литературных произведений, не отличаются в «Астраханских письмах» особой развернутостью — скорее они имеют характер упоминаний. Например, в первом письме говорится: «…в этот год литература наша представляет несравненно более достойных произведений, нежели предшествовавшие года»[[85]](#footnote-85), после чего дается перечень романов, доказывающих, по мысли автора, это суждение: «Идеальная красавица» О. И. Сенковского, «Мирошев» М. Н. Загоскина, «Два призрака» Фан-Дима, «Альф и Альдона» Кукольника.

Белинский не принимает осуществляемой Кукольником выборки произведений; цитируя С., он добавляет от себя: «“Четыре романа (и притом плохих — прибавим мы от себя) в четыре месяца, кажется, довольно? Достаточный запас на всё лето?” — Уж, конечно, достаточный, особенно, если читать их от первой страницы до последней; этак и на год станет работы; но кто же отважится на нее?»[[86]](#footnote-86).

Гораздо более охотно Кукольник рассуждает о теоретических проблемах, с которыми сталкивается современная словесность. Так, его интересуют вопросы литературного перевода; он пишет о том, что задача переводных произведений заключается не в том, чтобы познакомить публику с иностранной литературой, поскольку она достаточно образованна и может самостоятельно составить представление об оригинале — переводы должны приносить практическую пользу: например, «Вильгельм Мейстер» может помочь актерам и постановщикам пьес в усовершенствовании сценического искусства[[87]](#footnote-87). Беспокоит автора «Астраханских писем» и распространение «переделок» зарубежных романов на русские нравы, чему, по его мнению, способствуют многочисленные благожелательные отзывы на них критиков[[88]](#footnote-88).

Таким образом, Кукольник надевает фельетонную маску литературного критика, там самым приспосабливая «Дагеротип» к форме существования журналов и газет, в составе которых традиционно отводится место фельетону.

### *1.2.5. Тип издания «Дагеротипа»*

«Дагеротип» издавался в период, когда время наивысшего расцвета альманахов давно прошло, поэтому он имеет мало общего с классическим альманахом и по типу издания становится в некоторых аспектах близок журналу.

Вероятно, правильнее всего было бы назвать «Дагеротип» сборником, но он отличается от классических альманахов не только тем, что в его состав входят преимущественно целые произведения, как полагал Н. П. Кашин: прежде всего, он не может быть назван «изящным карманным томиком» — по формату он напоминает журнал; к тому же, здесь нет иллюстраций и даже виньеток. Между тем, «Дагеротип» сохраняет такие альманашные черты, как нерегулярность издания и отбор произведений по принципу дружественности, царящей между литераторами.

В седьмом «Астраханском письме» предметом рассуждений Кукольника становятся гравюры и политипажи, которые широко распространились в 1840‑е годы. В противовес Белинскому, безусловно положительно оценивавшему книжную иллюстрацию[[89]](#footnote-89), Кукольник убежден, что иллюстрированные издания, подобно лубочной литературе, могут предназначаться только для «общенародного чтения», в то время как литература «серьезная» не должна пользоваться такими дешевыми средствами привлечения читательского внимания, какими являются политипажи: «Хотел бы поговорить с тобой об книгах, да и тех теперь нет, вывелись из моды; теперь нас подчивают картинной какой-то литературой, а эти картины, с позволения сказать, мало чем лучше лубочных. Только и разницы, что последние на лубке, а эти врезываются в твердое дерево, повторяются металлом. <…> Впрочем, не должно ничего преувеличивать. Это общий девиз Дагеротипа. И в политипажах есть польза. Эти деревяшки назначены сменить лубки; поэтому и тексты, украшенные деревянными гравюрами должны быть приноровлены непосредственно для общенародного чтения. <…> В отношении к изданиям народным мы не только не вооружаемся противу деревяшек, но радуемся и защищаем нововведение; но да минуют эти гравюры сочинения, составляющие достояние образованного класса. В этом случае деревяшки как-то роняют достоинство книги и уменьшают ее внутреннюю важность»[[90]](#footnote-90).

Очевидно, что Кукольник относит альманах к «серьезным» изданиям, рассчитанным на просвещенного читателя. Однако одновременно с этим издатели «Дагеротипа» выдвигают к его текстам требование обладать «приятностью» и быть незатруднительными в чтении («Дагеротип заботится об одном: доставить публике приятное чтение, не слишком обременяя внимание, не обращая чтения в тяжкий и не всегда благодарный труд»[[91]](#footnote-91)) — очередная черта альманаха 1820–1830-х годов.

Рассуждения об иллюстрациях есть у Кукольника уже в «Художественной газете». Так, об «Ундине» В. А. Жуковского говорится следующее: «Ундина должна быть отмечена в “Художественной газете” по поводу двадцати очерков, весьма мило сделанных неподписавшимся любителем. Все они почерпнуты из самой повести, сочинены со вкусом и довольно хорошо нарисованы. Жаль, что наши издания редко украшаются гравюрами и очерками; литография не пристала как-то к книжным изданиям, да и та редко в них участвует; очерк, по нашему мнению, лучший в сем случае слуга, особенно где есть какая-нибудь цельная повествовательность»[[92]](#footnote-92).

Эта внутренняя противоречивость, промежуточное положение «Дагеротипа» между журналом и традиционным альманахом, вероятно, может быть одной из причин, по которой «Дагеротип» не получил однозначно положительных отзывов в критике. Как представляется, Кукольнику и членам его кружка не удалось реализовать поставленную задачу до конца, и облик потенциального читателя «Дагеротипа» остался размытым. В сущности, именно об этом пишет Белинский: «Кто это читает, кому это нужно — бог весть!»[[93]](#footnote-93).

### *1.2.6. Рецепция альманаха «Дагеротип» в критике*

Более подробно рассмотрим отзывы на альманах «Дагеротип» в критике. В первую очередь, нас будут интересовать уже цитировавшиеся выше статьи Белинского («Дагерротип. Тетрадь первая», «Дагерротип. Тетрадь вторая», «Дагерротип. Тетради 3, 4, 5 и 6», «Дагерротип. Тетради 7, 8, 9, 10, 11 и 12» — печатались в «Отечественных записках»: № 6, № 7, № 8, и № 12 за 1842 год соответственно) и фельетоны Булгарина (печатались в «Северной пчеле»: № 142 от 27 июня и № 164 от 25 июля 1842 года).

Отзывы на альманах, принадлежащие перу других критиков, обнаружить не удалось. Представляется, что они не отличались развернутостью или, что вероятнее, отсутствовали вовсе. Об этом свидетельствует следующий факт: во вступительной статье к седьмой тетради альманаха, имеющей подзаголовок «Отзывы газет и журналов о “Дагеротипе”», издатели открыто полемизируют с «Отечественными записками» и «Северной пчелой», о других же периодических изданиях (или их представителях) не говорится; статья завершается словами: «Об отзывах других журналов, собираются справки»[[94]](#footnote-94). Тем не менее, в последующих тетрадях «Дагеротипа» никаких упоминаний о рецепции альманаха в критике не появляется.

Наиболее развернутые рецензии на альманах принадлежат перу Белинского. В статье «Русская литература в 1841 году» критик определяет талант Кукольника следующим образом: «Не так слаб, чтобы ограничиться безделками, доставляющими фельетонную известность, и не так силен, чтобы создать что-нибудь выходящее за черту посредственности»[[95]](#footnote-95). Эта емкая характеристика резюмирует все высказывания Белинского о произведениях Кукольника в целом.

Белинский негативно отзывается как о литературной, так и о художественной стороне альманаха. Критик бегло перечисляет напечатанные в «Дагеротипе» произведения, сжато характеризуя каждое из них. Последние же шесть тетрадей альманаха удостаиваются только одной короткой рецензии, которая завершается словами: «Вот и всё, что есть в шести тетрадях “Дагерротипа” особенно хорошего или особенно плохого»[[96]](#footnote-96). Очевидно, что в содержании альманаха Белинский не находит ничего примечательного. Единственное произведение, получившее одобрение критика, — драма И. И. Лажечникова «Христиерн II и Густав Ваза» — признается, тем не менее, повторением предшествующих достижений литературы: «Г-н Лажечников не может написать ничего дурного: так и в драме его много хорошего; но, несмотря на то, наша литература ровно ничего не приобретает в ней»[[97]](#footnote-97).

Положительную оценку драме Лажечникова дает и Булгарин. Прочие же произведения характеризуются куда более сдержанно. При этом нельзя не отметить, что два отзыва Булгарина разнятся по общей тональности. По первому из них можно заключить, что критик отнюдь не жалует Кукольника: Булгарин избирает в качестве основного приема иронию и позволяет себе колкие замечания по поводу прочитанного. Наименее удачной им, по всей видимости, признается повесть Н. А. Полевого «Семен Семенович Огурчиков», разбору которой он уделяет в своем отзыве значительное место; заключен этот разбор следующими словами: «И за то спасибо! Могло быть и хуже! А издатель “Дагерротипа” вовсе не виноват! Он думал, что нашел клад, когда приобрел широковещательное писание, с огородным названием писателя…»[[98]](#footnote-98).

В ответах «Дагеротипа» на замечания критиков видно стремление всеми силами оправдать себя и восстановить уязвленное самолюбие: «Новорожденных обыкновенно встречают ласково, радушно; не то случилось с Дагеротипом»[[99]](#footnote-99). В результате Кукольник разменивается на мелочные придирки и язвительные замечания в сторону обидчика: «Почему при слове “старания” поставлен журнальный крючок или так называемый вопросительный знак в скобках. Мы никак не полагаем, чтобы г. Булгарин хотел сказать этим иероглифом: “Э! господа! К чему старания в литературном деле! Кто нынче издает что бы то ни было старательно! Можно нагромоздить что-нибудь, спустить на авось! Пойдет!” Ведь смысл его крючка право такой»[[100]](#footnote-100).

Комментируя эти замечания во втором отзыве на «Дагеротип», Булгарин меняет тон и отзывается об альманахе куда более благожелательно: «…Если господа издатели “*Дагерротипа”* по некоторым нашим замечаниям подумали, что “*Северная пчела”* не благоприятствует “*Дагерротипу”*, то они ошиблись в этом. Напротив! Мы желаем всех благ этому изданию и за то, что в нем не заметно желчи, не видно неприязненного направления. И если существует “*Литературная газета”*, то как же не существовать “*Дагерротипу”*, который в литературном отношении в сто тысяч раз выше и “*Литературной газеты”*, и “*Отечественных записок”*. Правда, это не велика похвала “*Дагерротипу”*, но ведь мы не сравниваем, а упоминаем о журналах для того только, чтобы подивиться счастию. Кто читает и понимает эти *пафосы действительности*, эту *гуманность субъективности*, действующие на *объективности, сальности* и всю эту *тарабарскую грамоту* — не постигаем!»[[101]](#footnote-101).

Разбор альманаха Кукольника во втором отзыве Булгарина превращается в скрытый спор с «Отечественными записками», в которых издатель «Северной пчелы» видит куда более серьезного противника. Белинский для Булгарина — один из представителей литературной «партии», которая по своим принципам противостоит другому негласному объединению литераторов. К нему Булгарин, кроме самого себя, причислял, например, Сенковского, Греча и, наконец, того же Кукольника, с которым он находит возможность солидаризироваться в условиях борьбы с «Отечественными записками». Выделяя курсивом слова «пафосы действительности», «гуманность субъективности», «объективности», Булгарин иронизирует над философичным языком находившейся под влиянием идей Гегеля интеллигенции 1840-х годов и, в первую очередь, над языком статей Белинского.

«Отечественные записки» не остаются в долгу у «Северной пчелы». Белинский пишет: «“Дагерротип” обеспечил себя разными союзами, вследствие которых, будучи разбранен в 142 № “Северной пчелы”, он теперь расхвален в 164 № той же самой газеты. Там прямо и искренно объявлено, что “Дагерротип” во сто раз выше “Отечественных записок”. Вот как! Из этого ясно видно, что “почтеннейшие” объяснились и поняли друг друга. Дай им бог совет и любовь: они стоят друг друга…»[[102]](#footnote-102). Таким образом, Белинский ярко противопоставляет себя Булгарину и Кукольнику, чьи произведения для него одинаково далеко отстоят от образа той литературы, которая, по его мнению, нужна России.

В эти годы отношения кружка Кукольника с Булгариным вообще были довольно напряженными, о чем свидетельствуют дневниковые записи Кукольника, где фигура Булгарина неизменно описывается в ироническом ключе. Например, 30 января 1840 года он пишет: «Тут я вспомнил кстати, что недавно на вечере у Греча, Булгарин, ужасно расхваливая Л. В. Дубельта, говорил: “Он такой сахарный” — “Оттого-то ты его и лижешь”, — заметил тут же Греч»[[103]](#footnote-103). Примечательна в этом смысле и история вокруг премьеры оперы Глинки «Руслан и Людмила» 22 ноября 1842 года. Накануне представления Булгарин напечатал в «Северной пчеле» статью, в которой поставил под сомнение талант Глинки, что не только огорчило самого композитора, но и вызвало гнев у его друзей, участников кружка Кукольника: «И кто его просил соваться не в свое дело! Ни бельмеса не смыслит в музыке, а рассуждать берется. А сколько раз уличили его во лжи, в невежестве». Приятелям Глинки и Кукольника удалось так запугать Булгарина угрозами, что тот не явился на представление оперы, а на следующий день прислал Кукольнику язвительное письмо: «Любезный Нестор! Скажи, пожалуйста, в свою ли ты голову кутишь? Не стыдно ли тебе, забыв страх Божий, приличия и обязанности честного человека, живущего в обществе, реветь вчера в театре (в представлении несчастной оперы Руслан и Людмила), противу меня и поносить меня гнуснейшими выражениями? Что бы было, если б я тут явился налицо? Один мертвец, другой каторжный — ибо тот еще не родился на свете, который может безнаказанно оскорбить меня в лицо! <…> Буцефал ты, брат Нестор, а не литератор! <…> помни, что ты не в горах своей Карпатороссии, но в образованном гражданском обществе, что о мнениях спорят вежливо и деликатно, а не изрыгают гнусные ругательства противу тех, которые с тобою не согласны»[[104]](#footnote-104).

\*\*\*

Таким образом, Кукольнику, который воспринимал дагерротипию как явление, промежуточное между техникой и художеством, были близки неожиданные сопоставления между разными видами искусств: своим альманахом он предпринимает попытку издавать литературные дагерротипы, словесные рисунки — однако это осталось непонятным как для Белинского, так и для Булгарина. Белинский негативно оценил иносказательность, к которой прибегли издатели при выборе названия для «Дагеротипа» и произведений, входящих в его состав («Вторая тетрадь “Дагерротипа”, подобно первой, начинается “Дагерротипом” [название вступительной статьи — Е. В.], которого содержание так же мистически таинственно и для непосвященных недоступно, как и название»[[105]](#footnote-105)), а Булгарин и вовсе никак ее не прокомментировал.

Неодинаковым было отношение этих литераторов к жанру фельетона: для Кукольника это наиболее приемлемое выражение его концепции (фельетон, подобно дагерротипу, буквально фиксирует наблюдаемую фланером действительность), Булгарин традиционно понимает фельетон как жанр, с помощью которого удобнее всего говорить на злободневные темы, Белинский же относится к нему снисходительно и даже пренебрежительно («фёльетонные статейки»[[106]](#footnote-106) — так он называет помещенные в первой тетради «Дагеротипа» тексты). Спустя некоторое время отношение Белинского к фельетону изменилось: во второй половине 1840-х годов он признал его достоинства, но с сожалением отметил, что большая часть публики едва ли может его оценить: «Фельетон составляет существенную принадлежность всякой газеты. К сожалению, фельетон у нас пока еще невозможен. Что такое фельетон? Это болтун, по-видимому добродушный и искренний, но в самом деле часто злой и злоречивый, который все знает, все видит, обо многом не говорит, но высказывает решительно все, колет эпиграммою и намеком, увлекает и живым словом ума и погремушкою шутки... Где ж ужиться с фельетоном русской публике, которая так церемонна, серьезна, чопорна, с таким избытком одарена великодушною готовностию благоприлично скучать...»[[107]](#footnote-107).

Альманах «Дагеротип» ориентирован на кружковое сотрудничество, что в 1840-е годы являлось не самой распространенной практикой, но при этом Кукольник очевидным образом приспосабливает его к форме существования современных журналов и газет — за счет введения в состав альманаха «литературно-критического отдела», в роли которого выступают «Астраханские письма». Кукольник, для которого был важен коммерческий успех его предприятия, понимал, что нужно играть по правилам современной периодики. Тем не менее, «Дагеротип» по типу издания мало напоминает как «Северную пчелу», так и «Отечественные записки»: он располагается между двумя полюсами, будучи равноудаленным от каждого из них.

Итак, «дагерротипизм» у Кукольника напрямую связан с жанром фельетона, который, с одной стороны, вбирает в себя черты других жанров, а с другой стороны, отображает якобы все события окружающей действительности — все это подобно принципу работы дагерротипного аппарата, который не делает акцента на одном объекте изображения, а фиксирует все, что попадает в объектив.

В следующей главе будет показано, как в конце 1840-х годов писатели так называемого «псевдореального» направления (Ф. М. и М. М. Достоевские, А. Н. Плещеев, Я. П. Бутков и другие) открывают новый потенциал «дагерротипизма».

# **Глава 2. «Раскол в натуралистах»: полемика между журналами «Отечественные записки» и «Современник» и вопрос о «дагерротипизме» в литературе**

В этой главе на примере полемики о «псевдореализме», развернувшейся между журналами «Современник» и «Отечественные записки» в конце 1840-х годов, мы постараемся показать, насколько проницаемы границы между эстетическими категориями и понятиями, которые используют критики. Несмотря на то, что период споров о «псевдореализме» в литературе был недолгим и занял не более пяти лет (впервые это понятие появляется в статье П. В. Анненкова в 1848 году, а уже в 1854 году он пишет об упадке «псевдореального» направления[[108]](#footnote-108)), за это время критиками был сделан ряд важных заявлений по вопросу об отношении искусства к действительности и о «дагерротипизме» в литературе.

Философские и эстетические установки обеих журнальных партий были описаны такими исследователями, как Ю. В. Манн[[109]](#footnote-109), О. А. Богданова[[110]](#footnote-110) и А. В. Вдовин[[111]](#footnote-111). Тем не менее, характеризуя идейную составляющую спора, они не рассматривают языковое выражение рассуждений о «псевдореализме». Нам же представляется важным проанализировать речевые обороты, к которым прибегают спорящие критики, и в конечном счете выявить, что стоит за определением «дагерротипический» в теоретических рассуждениях и на практике.

## **2.1. Содержание полемики о «псевдореализме»**

В 1849 году обозреватель журнала «Москвитянин» пишет следующие строки: «Между петербургскими *натуралистами* произошел раскол. Вот уже как “Современник” отзывается об “Отечественных записках”: “Мы начнем, говорит он в своем обозрении прошлого года, с “Отечественных записок”, где образовался круг *молодых* писателей, *создавший* уже довольно давно какой-то сентиментально-фантастический род повествования…”. Ожидаем теперь, как “Отечественные записки” назовут род, созданный *пожилыми* писателями “Современника”: материально-трагический? Да здравствует русская словесность!»[[112]](#footnote-112).

Суть противоречия, называемого в процитированных строках «расколом в натуралистах», может быть описана следующим образом.

Как убедительно показывают Богданова и Вдовин, в последний год своей жизни В. Г. Белинский остался в «идейной изоляции»: писатели его круга (не только литераторы из «Отечественных записок», оставленных Белинским в 1846 году, но и сотрудники журнала «Современник», в котором он работал в последний, весьма недолгий, период своей жизни) не находили возможным разделять новые убеждения критика, ставили под сомнение его излюбленные идеи и понятия. Несогласие со взглядами позднего Белинского, — по всей видимости, одна из немногих черт, которые объединяли два журнала. Различий же между ними было гораздо больше — после смерти Белинского эти противоречия, которые, несомненно, существовали и до этого, лишь углубились и, более того, стали открыто декларироваться.

При этом обе группировки писателей воспринимались современниками как продолжатели идей Белинского и традиций «натуральной школы» и поэтому назывались общим словом «натуралисты» (как, например, в процитированном выше обозрении из журнала «Москвитянин»), что вызывало возражения у обеих противостоящих друг другу партий. В доказательство приведем цитату из «Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике» (1849) А. В. Дружинина, сотрудника «Современника»: «Сколько помню, эти два журнала никогда не составляли одного целого, а были двумя разными целыми, и потому если бы и быть расколу, то в каждом порознь, а не между обоими»[[113]](#footnote-113).

Именно Дружинин, наряду с П. В. Анненковым, который разделил с ним место главного критика «Современника», освободившееся после смерти Белинского, и начали спор, обвинив группу молодых писателей «Отечественных записок» — Ф. М. и М. М. Достоевских, Я. П. Буткова и других — в том, что их произведения не имеют отношения к истинному реализму, иными словами, могут быть названы «псевдореальными».

Под «псевдореализмом» («сентиментальным натурализмом») обычно понимается сентиментально-фантастическое направление в литературе, представители которого, опираясь на доктрину сенсуализма, выдвинутую Л. Фейербахом, стремились изображать объект изнутри, а не извне, глазами рационального наблюдателя, производящего тщательный отбор материала для описания, к чему призывали Белинский и считавший себя его прямым последователем Анненков[[114]](#footnote-114).

Тем не менее, по утверждению Богдановой, «Отечественные записки» в большей степени сохранили верность принципам «натуральной школы», в партии же «Современника» «происходил отход от [ее] антропологических основ»[[115]](#footnote-115). За непоследовательность в воплощении доктрин антропологизма Белинского упрекал В. Н. Майков, ведущий критик в «Отечественных записках» с апреля 1846 года (сотрудничал и с редакцией обновленного «Современника» с апреля 1847 года)[[116]](#footnote-116).

Как пишет Вдовин, для центрального участника полемики Анненкова, как и для Белинского, по Г. Гегелю, прекрасное в искусстве — художественное — противопоставлено прекрасному в природе, которую художник должен «окультурить», творчески переработать в своем сознании. Простое списывание с натуры, то есть изображение фантастического, больного, причудливого — а значит, исключительного, нетипического, не восходящего к обобщенному идеалу — недостаточно. Ключевым для Анненкова является понятие «идеализации», которая означает проникновение в самую суть феномена и воплощается в произведении при достижении художником состояния одухотворения, освобождения духа от всего наносного, несущественного. Именно поэтому Анненкову так не нравилось сумасшествие героев Ф. Достоевского, чью «фантастически-сентиментальную» писательскую манеру он «экстраполировал <…> на всех вкладчиков “Отечественных записок” — особенно на Я. Буткова и М. Достоевского»[[117]](#footnote-117).

Заявления аналогичного содержания делает и Дружинин — однако уже на страницах фельетона «Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике». Дружинин не оперирует понятием «псевдореализм», однако, говоря о том, что современные ему литераторы склонны к «тесному гулянью по микроскопическим уголкам общества», к «выворачиванию своей души наизнанку»[[118]](#footnote-118), и называя подобную манеру следствием «ложно понятой художественности», в сущности, дублирует мысли Анненкова по тому же вопросу.

В свою очередь, Майков понимал художественность иначе. Для него это «непосредственное проявление неискаженной, гармоничной человеческой природы, “святой” чувственности»[[119]](#footnote-119). Признавая естественность в качестве основы изящного, Майков провозглашал свободу в изображении действительности[[120]](#footnote-120). Об этом же рассуждал и А. Н. Плещеев, который, будучи членом круга «Отечественных записок» и близким приятелем Ф. Достоевского, также причислялся Анненковым к «псевдореалистам»; Плещеев назвал «Современник» средоточием «людей, уничтожающих художественность, приносящих эстетические начала в жертву произвольным теориям»[[121]](#footnote-121) и противопоставил сотрудникам этого журнала Майкова как критика, которого «ждет теперь наше общество и в котором бы соединялись основательность, эрудиция и художественный такт»[[122]](#footnote-122).

## **2.2. «Псевдореализм» и «дагерротипизм»**

В программной статье «Заметки о русской литературе 1848 года» П. В. Анненков упрекает современных ему литераторов в том, что они в своих произведениях повторяют одни и те же типы, заменяя творческий процесс бездумной механической работой. Анализируя повести и рассказы Ф. М. Достоевского («Слабое сердце», «Отставной», «Честный вор»), М. М. Достоевского («Господин Светелкин»), Я. П. Буткова («Невский проспект», «Темный человек»), он пишет следующее: «Мы заметили, например, что добрая часть повестей в этом духе открывается описанием найма квартиры — этого трудного условия петербургской жизни — и потом переходит к перечету жильцов, начиная с дворника. <…> Неисчерпаемый источник всех неожиданных и поучительных рассказов — душа человека определена здесь заранее и притом по одному образцу, словно столб большой дороги. Самый талант в писателе делается не нужен, и если встречается (а встречается он часто), то кажется читателю излишней роскошью. Можно сбить рассказ, как фабрикуется карета из готовых частей, и потом навести на составные его принадлежности лак мыслей и заметок, более или менее произвольных»[[123]](#footnote-123).

По мнению критика, из-за того, что в подобных произведениях отсутствие психологического развития характеров и вообще сколько-нибудь оригинальной мысли компенсируется сводом подробностей из жизни героя, одной из характерных черт «псевдореального» направления является страсть к механическому перечислению подробностей. В качестве примере Анненков приводит цитату из повести Буткова «Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева». В данном отрывке описывается «человек», наемный слуга, который является к главному герою Залетаеву устраиваться на службу: «Из-под длинной чуйки, совершенно закутывавшей человеческую фигуру, выглядывали сапоги, которые Залетаев по своему совершенному знакомству со всеми видами сапогов, различал с первого взгляда; один сапог скромный, без всякого внешнего блеска, был однако ж сапог существенный, из прочного, первообразного типа сапогов выростковых; он стоял с твердостию и достоинством на своем каблуке и только резким скрыпом проявлял свой жесткий, так сказать, спартанский характер; другой сапог, по-видимому, случайно, по прихоти рока, стал товарищем первого. Он был щегольский, лакированный сапог, блистал как зеркало, но имел значительные трещины и шлепал подозрительно, из чего и следовало, что он — просто бесхарактерный промотавшийся франтик, покамест блещущий остатком “блеска светскости”, но уж уничтоженный, доведенный до товарищества с простым выростковым сапогом»[[124]](#footnote-124).

Анненков комментирует этот отрывок следующим образом: «Нельзя кончить этого отступления, не упомянув еще о страсти к подробностям, на которой, собственно, и зиждутся все требования псевдореализма на основательность и значение. Мы видели из одного примера (описания сапогов), до чего может дойти это разложение вещей, этот анализ бесконечно малых, и могли бы привести множество других, в которых не оставлено ни малейшего сомнения в уме читателя, касательно цвета подошв у обуви, каждого гвоздя в стене и каждой посудины в комнате. <…> чем более станете вы увеличивать списки *принадлежностей*[[125]](#footnote-125), тем досаднее становится впечатление, и тут уже никакой юмор не поможет»[[126]](#footnote-126).

В процитированном фрагменте Анненков почти буквально воспроизводит распространенные у критиков упреки тех или иных писателей в «дагерротипизме», механическом копировании действительности. Критик использует при этом математические термины («разложение», «анализ»), указывая на «математическую точность» описаний в произведениях «псевдореалистов». Словосочетание «математическая точность» характерно для рассуждений о дагерротипии; в доказательство приведем уже цитировавшийся выше фрагмент статьи из «Художественной газеты»: «Самая математическая верность, с какою может быть изображено лицо, — эта мертвая точность подробностей, — недостаточна для портрета, для которого нужны выражение и жизнь, а они могут быть прочувствованы и переданы одною одушевляющею силою дарования и мысли: на это нет машин»[[127]](#footnote-127).

Кроме того, в качестве одной из наиболее ярких особенностей дагерротипа (фотографического аппарата) обычно называлось обилие не относящихся к характеристике изображаемого явления подробностей, о котором также пишет Анненков. В пример можно привести рассуждение о дагерротипных портретах Н. Г. Чернышевского, содержащееся в его диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1853): «Что касается портретов, сходных до отвратительности, это надобно понимать так: всякая копия, для того, чтобы быть верною, должна передавать существенные черты подлинника; портрет, не передающий главных, выразительнейших черт лица, неверен; а когда мелочные подробности лица переданы при этом отчетливо, лицо на портрете выходит обезображенным, бессмысленным, мертвым — как же ему не быть отвратительным?»[[128]](#footnote-128).

Еще более яркий пример, непосредственно относящийся к литературе, — знаменитая характеристика художественной манеры Н. В. Успенского, данная ему в 1861 г. Ф. Достоевским, который сравнивает метод писателя с принципом работы фотографической машины: «Таким образом, все, что делается в каком-нибудь уголке площади, будет передано верно, как есть. В картину, естественно, войдет и все совершенно ненужное в этой картине или, лучше сказать, в идее этой картины. Г-н Успенский об этом мало заботится. Ему, например, хотелось бы изобразить в своей фотографии рынок и дать нам понятие о рынке. Но если б на этот рынок в это мгновение опустился воздушный шар (что может когда-нибудь случиться), то г-н Успенский снял бы и это случайное и совершенно не относящееся до характеристики рынка явление. Если б из-за рамки картины проглядывал в это мгновение кончик коровьего хвоста, он бы оставил и коровий хвост, решительно не заботясь о его ненужности в картине»[[129]](#footnote-129).

Дагерротипная манера письма могла также описываться критиками как фокусировка на одной внешней стороне предметов, без проникновения внутрь явления, к его сути. Одним из наиболее важных источников, к которым необходимо обратиться при доказательстве этого тезиса, является статья А. Д. Галахова «“Бедная невеста”, комедия А. Островского» (1852), где представлено развернутое рассуждение о том, почему талант А. Н. Островского может быть назван «дагерротипным, копирующим». Герои пьесы, по мнению критика, ведут себя как в жизни и изъясняются обыденным языком повседневности, что является «плодом прилежной наблюдательности и кропотливого записывания»[[130]](#footnote-130), однако это затрудняет восприятие внутренней сущности того или иного персонажа или сценического события.

К рассуждениям подобного рода прибегает и Анненков, говоря о «псевдореализме». Так, в следующей после длительного перерыва программной статье 1854 года, посвященной разбору произведений Д. В. Григоровича, А. А. Потехина, А. Ф. Писемского и М. В. Авдеева, он дает следующую характеристику сельской идиллии (рассказам из жизни простонародья) — направлению словесности, которое критик называет господствующим в современной ему литературе: «Идеализация, правильно понятая и художественно выполненная, совпадает таким образом с реализмом, потому что тайный смысл, скрытое значение вещей и составляют сущность их; но она ничего не имеет общего с псевдореализмом, который занимается одной внешней стороной предметов и минует все, что только не подпадает прямо глазу»[[131]](#footnote-131).

Расцвет жанра идиллии Анненков связывает с «недоумением, в котором очутились писатели после явной несостоятельности предшествующего направления», т. е. направления «псевдореального», которое, по словам Анненкова, переживает в последние четыре года (1850–1853) упадок[[132]](#footnote-132). В этой статье критик призывает отличать «правильно понятую» идеализацию от современной идиллии, которая часто граничит с выдумкой, фантазией, являющейся следствием непонимания того, как устроена реальная действительность.

В том же 1854 году пишет об идеализации критик «Отечественных записок» С. С. Дудышкин: «Идеальный! У нас это слово получило совершенно превратный смысл в последнее время. Сказать о чем-нибудь “идеальный” значит то же, что сказать несбыточный. В этом виновато направление литературы, дагерротипически верное мелким случаям жизни, без всякой мысли»[[133]](#footnote-133). Дудышкин необязательно имеет в виду произведения «псевдореальные» — скорее он рассуждает о поздней «натуральной школе» в целом; в ее традициях, по его мнению, создаются произведения, оспаривающие мысль о том, что рассказы на бытовые темы могут содержать идеализацию. Для нас важнее то, что Дудышкин так же, как Анненков, противопоставляет друг другу идеализацию и описывание внешнего, случайного — при этом обращаясь к сравнению с дагерротипом.

Чтобы соотносительность понятий «псевдореализм» и «дагерротипизм» стала еще очевиднее, приведем еще одну более позднюю цитату из статьи Анненкова, посвященной роману Писемского «Тысяча душ» (1859); здесь критик прямо связывает «страсть к подробностям» с принципом работы дагерротипного аппарата: «А в описаниях сколько страниц, не оставляющих воображению почти никакого дела, так с первого разу рисуют они предметы во всей их неотъемлемой целости, и притом не с помощью дагерротипного перечисления и свода подробностей, а с помощью двух-трех крупных черт, схваченных, так сказать, налету»[[134]](#footnote-134).

Таким образом, суть упреков Анненкова сентиментально-фантастическому направлению сводилась, в частности, к традиционным обвинениям в «дагерротипизме». Однако Анненков был не единственным, кто выстраивал рассуждения о «псевдореализме» подобным образом. Так, его ближайший коллега Дружинин, высказываясь о «псевдореализме» от лица Иногородного Подписчика, тоже прибегает к оборотам и конструкциям, обычно использовавшимся при обвинениях того или иного писателя в дагерротипировании действительности: «Беллетристы начали более и более прорываться в область живописи, исписывать целые страницы изображениями петербургского осеннего вечера или описанием личности какого-нибудь господина с фиолетовым носом. И это многословие, эти однообразные картины не оживлялись ни одной бойкой выходкой, ни одной оригинальной идеей»[[135]](#footnote-135).

Рассуждения подобного рода мы встречаем не только у сотрудников «Современника». Например, о школе молодого Достоевского высказывается А. А. Григорьев; по его мнению, гоголевское направление в литературе в конце 1840-х годов распалось на две школы: «школу протокольного или дескриптивного натурализма, принципы которой нашли особенно наглядное выражение в стиле произведений А. Ф. Писемского, и в школу “сентиментального натурализма”, вождем которой был до своей ссылку на каторгу Ф. М. Достоевский»[[136]](#footnote-136).

В статье «Русская изящная литература в 1852 году» (1853) Григорьев пишет о том, что в основе поэтики школы «сентиментального натурализма» (или, по Анненкову, «псевдореализма») — «только тот болезненный тон юмора, который звучит в “Записках сумасшедшего” и в “Шинели”, и пустились распложать в бесчисленных, хотя постоянно уныло-однообразных вариациях. <…> Величайшая вина этого направления против искусства заключалася именно в той натуральности, которая рабски копирует явления действительности, не отличая явлений случайных от явлений типических и необходимых, не озаряя их разумною и истинно любовною мыслию, не поверяя их внутри себя судом нелицеприятного и безусловного комизма. <…> Смесь грязи с сентиментальностью, идеализма самого ребяческого с намеренным углублением в анализ самых ничтожных и бессмысленных подробностей повседневной действительности, напряжения с бессильем, — эта школа доводила до тех крайностей, которые обличали явное истощение»[[137]](#footnote-137). Григорьев почти полностью повторит свои же слова о «рабском копировании действительности» в произведениях «сентиментальных натуралистов» в статье 1859 года «И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа “Дворянское гнездо”»[[138]](#footnote-138).

Объектом внимания Григорьева в одной из статей вновь становятся сапоги из повести Буткова «Невский проспект», превратившиеся в критике в своего рода символ бездарности: «Мы не хотим сравнивать Гоголя с позднейшими произведениями петербургской школы, которая была представительницею крайности его болезненного юмора, мы не напоминаем этих странных, чудовищных снов г. Буткова и иных, у которых, наконец, сапоги получают физиономию и являются фантастическими существами, которых юмор вдается в описание зловонных углов, и главное, что всего хуже, которые всякую микроскопическую претензию микроскопической личности возводят на степень права. Это уже просто безобразие, которое оставлено красотой и правдой»[[139]](#footnote-139).

Это наводит нас на предположение о том, что реакция Анненкова на прозу Буткова обусловлена, в частности, тем, что к концу 1840-х годов в критике сложилась традиция характеризовать талант этого литератора как «дагерротипический». По всей видимости, первым применил это определение к прозе Буткова Белинский — в рецензии на первый сборник писателя «Петербургские вершины» (1846): «По нашему мнению, у г. Буткова нет таланта для романа и повести, и он очень хорошо делает, оставаясь всегда в пределах им же созданного особенного рода дагерротипических рассказов и очерков. Это не творчество, не поэзия, но в этом есть свое творчество, своя поэзия. Рассказы и очерки г. Буткова относятся к роману и повести, как статистика к истории, как действительность к поэзии. В них мало фантазии, зато много ума и сердца; мало юмору, зато много иронии и остроумия, источник которых симпатичная душа»[[140]](#footnote-140). Положительная реакция критика на произведения Буткова связана с тем, что он, в соответствии со своей иерархией типов писательских дарований причислял этого писателя к «талантам», которым «разрешалось» прибегать к дагерротипной манере письма — для «гениев» же это было непозволительно[[141]](#footnote-141).

Подобным образом пишет о повести Буткова «Хорошее место» Майков: «Достоинство повести — чисто дагерротипическое, и описание мытарств, сквозь которые пробивал себе дорогу Терентий Якимович, занимательно, как глава из отличной статистики. Ум и наблюдательность г. Буткова даже заставляют забывать неудачные попытки его на гигантскую задачу — очеловечить, иными словами, художественно изобразить подлеца»[[142]](#footnote-142).

Уже в начале 1850-х годов «дагерротипизм» и «псевдореализм», по всей видимости, настолько прочно ассоциировались друг с другом, что могли представляться одним и тем же литературным фактом. Так, Е. Н. Эдельсон, критически относившийся к «натуральной школе», в одном из обзоров «Отечественных записок» за 1852 год упрекал Буткова и Ф. Достоевского за «дагерротипизм»: «Дагеротипность, как уже показывает само происхождение этого слова, есть чисто внешнее и противохудожественное списывание действительности со всею ее грязью и мелочностью. Известно всем и каждому, что этот род произведений введен был в нашу литературу “Отечественными записками”, за что они и были порицаемы в свое время и теперь порицаются весьма многими»[[143]](#footnote-143). Эдельсон отмечает при этом, что время расцвета «школы дагерротипности» прошло: «…в последнее время Отечественные записки уже почти не помещают таких произведений, как рассказы г-на Буткова и друг.», изобилующие «описанием различных петербургских гарниров, грязных трактиров, добывания рублей и т. д.»[[144]](#footnote-144). Это означает, что молодая партия «Отечественных записок», представляющая сентиментально-фантастическое направление в литературе, в сознании некоторых участников литературного сообщества была ответственна и за появление «дагерротипной» манеры письма.

В действительности было, конечно, не так: художественный метод «псевдореалистов» нельзя прямо отождествить с «дагерротипированием» действительности. Нельзя также утверждать и то, что теоретик Майков или кто-либо из писателей-«псевдореалистов» прямо требовал «дагерротипизма» в литературе, — наоборот, нам известны высказывания, свидетельствующие об обратном. Приведем некоторые из них. В статье «Стихотворения Кольцова» (1846) Майков пишет: «Для кописта существуют одни бездушные формы жизни; между им и предметом, который он дагерротипирует, нет той тесной, органической связи, которая не позволяла бы ему оставаться к нему равнодушным и не побуждала бы его к изображениям, исполненным любви и негодования. Потому-то и черты, которыми думает он обрисовать какую-нибудь действительность, никак не сливаются в организм, в целое, от которого нечего было бы отнять и к которому ничего не хотелось бы прибавить, потому что нечем ему взвесить характерность и бледность оттенков избранного им предмета, и нет никаких средств рассчитать, где надо досказать и где следует остановиться»[[145]](#footnote-145). В той же статье «Стихотворения Кольцова» он ставит «дагерротипическую» манеру письма в один ряд с «пошлостью» и «грязью»: «Вот все, что казалось нам необходимым сказать о содержании художественного произведения вообще для того, чтоб иметь право признать изящество содержания той части поэзии Кольцова, которая имеет предметом своим русский крестьянский быт, и противопоставить свой взгляд тому, кто стал бы находить в них пошлость, дагерротипирование и грязь»[[146]](#footnote-146).

«Псевдореалист» Плещеев призывает современных ему писателей не довольствоваться «дагерротипизмом», а заглядывать «во внутренний мир своих героев», исследуя анатомию и психологию человеческой души[[147]](#footnote-147), в результате чего должен быть установлен точный диагноз болезни, «который, впрочем, заранее предопределен, раз известны две основные посылки — о “здоровой” человеческой природе и тлетворном воздействии “обстоятельств”»[[148]](#footnote-148).

Неприятие «дагерротипирования» Ф. Достоевским в поздний период творчества тоже не вызывает сомнений. На эту тему он высказывается не только в процитированной выше статье о рассказах Успенского, но и, например, в публикациях о художественных выставках[[149]](#footnote-149). В одной из них он разбирает картину В. И. Якоби «Партия арестантов на привале», которая, как пишет Достоевский, «поражает удивительною верностью. Все точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, если смотреть на природу, так сказать, только снаружи»[[150]](#footnote-150). Однако искусство, по Достоевскому, не может ограничиваться одной лишь внешней стороной вещей, оно должно заглядывать внутрь изображаемых явлений. «Именно в этом состоит, по мнению Достоевского, принципиальное различие между “фотографическим” (или “зеркальным”) и подлинно художественным изображением, свойственным только одному искусству, в отличие от всякого другого, чисто механического способа воспроизведения жизни»[[151]](#footnote-151). При этом Достоевский не ратует за отказ от изобразительности — он критикует Успенского и Якоби во имя главной задачи искусства, которая заключается в том, чтобы «откопать человека»[[152]](#footnote-152): «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может; в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам. <…> В старину сказали бы, что он [художник] должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души, или оком духовным. Пусть же он видит в “несчастных” арестантах людей, да пусть же и нам покажет это»[[153]](#footnote-153).

Рассуждений Ф. Достоевского о явлении дагерротипии (фотографии), относящихся к более раннему периоду (1840–1850-е годы), обнаружить не удалось. Можно предположить, что взгляды писателя претерпели с течением времени некоторые изменения: как будет показано ниже, художественная манера, характерная для круга «Отечественных записок» конца 1840-х годов, предполагала несколько иное отношение к проблеме отражения действительности в литературном произведении.

Несмотря на то, что некоторые из «сентиментальных натуралистов», подобно большинству литераторов этого времени, не признавали «дагерротипизма» в искусстве, их все равно упрекали в бездумном копировании действительности. В следующем разделе мы попробуем понять, действительно ли их произведения могут быть названы «дагерротипными» и если да, то как это соотносится с их общеэстетическими воззрениями.

## **2.3. «Дагерротипические» черты поэтики «псевдореальной» школы**

Предметом нашего анализа станут повести и рассказы, печатавшиеся в «Отечественных записках» на протяжении 1848 года, поскольку именно они разбираются в главной программной статье Анненкова, с которой и началась полемика о «псевдореализме». Наибольшее внимание будет уделено нами Я. П. Буткову, М. М. Достоевскому, А. Н. Плещееву — авторам, изученным к настоящему моменту в меньшей степени, чем Ф. М. Достоевский или М. Е. Салтыков-Щедрин, печатавшиеся в «Отечественных записках» в это время.

Несомненно влияние на этих писателей Ф. Достоевского. По воспоминаниям современников, как Бутков, так и Плещеев, не говоря уже о М. Достоевском, «почти неразлучном с братом в это время»[[154]](#footnote-154), считали своей обязанностью обсудить с ним замысел своих рассказов и его воплощение. Учитывая это, можно предположить причину, по которой время существования школы «сентиментального натурализма» было недолгим: весной 1849 года мирное существование кружка Ф. Достоевского было нарушено арестом, а потом и ссылкой главного его участника.

Как справедливо отметил Анненков[[155]](#footnote-155), сюжет многих рассказов и повестей, публиковавшихся в «Отечественных записках» в 1848 году, строится похожим образом. Так, довольно значимую роль в сюжетном строении играет эпизод найма квартиры. Например, с него начинаются повести «Дочка» М. Достоевского или «Темный человек» Буткова. Описание петербургских закоулков вместе с их обитателями и воспроизведение разговора с дворником обыкновенно сменяется рассказом о прошлом главного героя, успевшего к моменту повествования познать всевозможные лишения и пережить тяжелые обиды.

Таким образом, знакомясь с героем, читатель узнаёт и то, как тот решает бытовые, насущные вопросы: оценка событий происходит с позиции бедного человека, которого больше всего волнует практическая сторона дела. Вместе с тем, включение эпизода найма квартиры позволяет выстроить описание доходного дома и его жильцов — вполне в духе «физиологического очерка»: «Подьяческая улица изобилует помещениями этого рода: в них обитают преимущественно горюны и темные люди, большей частью совершенно кончившие, иногда и начинающие только трудный курс практической жизни»[[156]](#footnote-156).

Герой рассматриваемых нами текстов хорошо узнаваем в том числе по некоторым социально-групповым приметам. Это традиционно небогатый чиновник, или мечтатель, не замечающий реальной жизни, или молодой человек, приехавший в Петербург из провинции, или бедняк с «амбицией», знакомый читателям по раннему Достоевскому, чье влияние так отчетливо ощущается в следующем отрывке из повести Буткова «Новый год»: «Вот я и пошел себе куда глаза глядят… иду и голову ломаю соображением, а сердце-то так и рвется от тоски и горя. Вдруг, глядь в сторону: красный фонарь мелькнул перед моими глазами; дай-ка, подумал я, зайду сюда, в трактир, порассудить о своем положении, отогреться немножко и душу замученную отвести чайком. Я и зашел в этот самый трактир, где и теперь нахожусь. Зашел я в трактир и вижу, что наша братья гуляет… т. е. не столько гуляет, сколько ругается с буфетчиком и свою амбицию выставляет в разных видах на посмеяние подлой черни, служителей трактирных… <…> Тут я в первый раз в жизни моей напился как следует и узнал, почему это так любят пьянствовать бедные люди — потому, господа, что горе гнетет бедного человека, что нужда ест бедного человека, что здравый рассудок, проклятый здравый рассудок беспрерывно говорит бедному человеку такое страшное, беспощадное, что не знает он куда деваться, где забыться от своего безжалостного мучителя, здравого рассудка…»[[157]](#footnote-157).

В портрет героя входит и описание его жилища — обыкновенно это так называемый «петербургский угол» или «петербургская вершина» (верхние этажи доходного дома), где мыкают горе, деля между собой чай и сахар, персонажи Буткова. Это может быть и укромная, украшенная цветами и безделушками квартирка, в которой обитают честные, смиренные, чувствительные Иван Петрович и его сестра Пелагея — герои рассказа Плещеева «Шалость».

Не обходятся произведения «сентиментальных натуралистов» без описаний неприветливой петербургской погоды: «Дело шло уж к десяти часам вечера. Печальное и неприятное зрелище представляет Петербург в десять часов вечера, и притом осенью, глубокою, темною осенью. <…> В самом деле, и туман, который, как удушливое бремя, давит город своею свинцовою тяжестью, и меленькая острая жидкость — не то дождь, не то снег, — докучливо и резко дребезжащая в запертые окна кареты, и ветер, который жалобно стонет и завывает, тщетно силясь вторгнуться в щегольской экипаж, <…> и звонкое, но тем не менее, как смутное эхо, долетающее “пади” зоркого, как кошка, форейтора — все это, вместе взятое, дает городу какую-то поэтически улетучивающуюся физиономию, какой-то обманчивый колорит, делая все окружающие предметы подобными тем странным, безразличным существам, которые так часто забавляли нас в дни нашей юности в заманчивых картинах волшебного фонаря...»[[158]](#footnote-158).

Итак, повторяющаяся сюжетная схема — «дагерротипизм», воплощающийся на уровне расположения композиционных элементов произведения. Но еще одна черта «дагерротипизма», которую часто называют критики, — описания, изобилующие подробностями.

Так, например, описывается квартира главного героя повести М. Достоевского «Дочка»: «В самом деле, посреди комнаты кокетливо стоял круглый столик, накрытый белой скатертью на два прибора; с одной стороны гордо возвышался графин с водою, по бокам которого блестели два стакана; с другой красовались круглая стеклянная солонка, полная мелко натолченой соли с искусно оттиснутой звездой на поверхности посредством донышка граненой рюмки, и фарфоровая масляница в образе утки с розовыми крыльями. На самой середине стола стоял так называемый кабачок с тремя графинчиками, наполненными разными жизненными эликсирами, против которых могут разве восставать одни только гомеопаты — водкою, уксусом и перцем и с одной стеклянной горчичницей, тоже изобиловавшей своего рода жизненной силой. Все это было расставлено на столе с соблюдением самой строгой симметрии и с необыкновенным расчетом. Так, например, на том месте, где на скатерти была дырочка, поставлен был графин, а утка стояла на небольшом пятнышке в пятак, так что постороннему человек и в голову бы не пришло подозревать скатерть в пятне и дырочке»[[159]](#footnote-159). Этот фрагмент отличается характерной для «псевдореальных» текстов перегруженностью описательно-бытовым элементом. Однако здесь важно отметить также то, что повествователь разделяет с героем знание о дырочках и пятнах на скатерти, о которых неизвестно постороннему человеку. Выбор такой точки зрения позволяет Буткову и другим писателям его круга «солидаризироваться» со своими персонажами, показать свое знакомство с их бытом и сделать его близким и понятным для читателей.

Число примеров может быть многократно увеличено: «…на письменном столе было размещено в строгом порядке прочее имущество Анания Демьяновича: баночка с мусатовской помадой, флакончик с духами Самохотова, порожняя бутылка, бывшая когда-то под шампанским, и потому стоявшая здесь для тона, черепушки с чернилами, и избранная библиотека, как то: академический календарь минувшего 1800 года, письмовник господина Курганова, святцы гражданской печати, тожь киевской печати, шемякин суд, каллиграфический табель о рангах, с обозначением против каждого ранга меры денежного вознаграждения за нанесение ему бесчестия, наконец, переложение ассигнации на серебро, а сего на оные»[[160]](#footnote-160).

Итак, рассматриваемые нами повести и рассказы объединяются фигурой повествователя, чей тон В. С. Нечаева характеризует как «тон постороннего юмористически настроенного наблюдателя», который «готов с одинаковым вниманием и безразличием выписать и случайные детали внешней обстановки действия, и решающий поступок героя»[[161]](#footnote-161). Тем не менее, как кажется, определения «посторонний» и «безразличный» не являются универсальными характеристиками повествователя в «псевдореальных» произведениях: за выписанностью подробностей могут крыться сочувствие и симпатия к персонажам.

Очередная черта, роднящая писательскую манеру с принципом работы дагерротипа, — это максимальное приближение к объекту изображения. Несмотря на то, что ранние дагерротипные аппараты не имели возможности снимать изображения в увеличенном масштабе, они, по свидетельству современников, фокусировались на мельчайших чертах лица, которые обычно не замечаются человеческим глазом[[162]](#footnote-162).

Так, часто герой «псевдореальных» повестей, идущий нанимать квартиру, подобно фланирующему повествователю фельетонов, останавливает свой взгляд на зданиях, вывесках, надписях на них, объявлениях: «Рядом с этой вывеской была другая, на которую он также обратил внимание: на ней был намалеван широкой, можно сказать необузданной кистью красивый, в венгерку одетый мужчина — не то благородного, не то обыкновенного человеческого звания — решить трудно: узкий лоб, зеленые, в разные стороны глядевшие глаза, трехъярусный, отлично завитый хохол, полные румяные щеки, незаметно сливавшиеся с маленькой игривой формы носом, одинаково подтверждали то и другое предположение. По сторонам этого художественного произведения было написано: «здесь пьявки! стригут ибреют! идамские головы убирают! и рашки! цена за стри: 10 ко. с зави: и пабриться 20 ко.»[[163]](#footnote-163).

Сам герой при этом тоже описывается довольно подробно, он предстает крупным планом, как будто увиденный в n-кратном приближении: «… пот ручьями катился по его почтенному лицу и, задерживаясь в ложбинках редких, но довольно крупных морщин, придавал ему вид усталости и утомления»[[164]](#footnote-164).

Следствием внимания «псевдореалистов» к подробностям становятся развернутые периоды, организованные с помощью обилия однородных и синонимических конструкций.

Приведем в пример отрывок из повести Буткова «Невский проспект»; ряды однородных членов и синонимов, необходимые для создания интонации перечисления, в каждом отдельном предложении различаются типом подчеркиваний[[165]](#footnote-165): «И вот поселился он, законным супругом и счастливцем, в темных апартаментах Беллоны, на грудах енотовых шуб, шинелей и всякого хламу; зрение его наслаждалось избытком картин и гравюр, развешанных по стенам, и слух постоянною музыкою часов стенных, столовых, карманных и табакерок с секретами и без секретов. А каких только историй не наслушался он от людей обоего пола, приходивших с утра до ночи с узелками в руках к его Беллоне, просивших ее участия и снисхождения»[[166]](#footnote-166). Далее следует период, построенный с использованием анафорических конструкций, а также контрастных противопоставлений внутри некоторых из них: «Иной, например, недавно еще был князь и ездил в карете, а теперь обыкновенный человек и пешеход; иная вчера еще имела ложу в Итальянской опере, а сегодня приносила на сохранение кашемировую шаль; иной привык обедать в ресторане, где берут по десяти рублей с персоны, а вот вышел же такой случай, что заставил его принести неназываемую и последнюю часть своего бывшего гардероба, чтоб достать как-нибудь рубль серебряный; у иной муж скончался вдруг, не дослужив до совершенного благополучия трех часов и нескольких минут; иного жена бросила совсем и даже в Москву уехала, а его сироткою оставила без дневного пропитания; иная сегодня только убедилась, что мужчины известно какие люди; иной только что удостоверился — что все женщины таковы; иной приехал тягаться и выиграть что-то — у кого-то; иная выгнала мужа или разводится с мужем — и все это жужжало в ушах блаженствующего супруга со всеми интересными подробностями, и все это было высказываемо глухим, отрывистым голосом, колеблемым надеждой и сомнением, и все это предлагало, с своей стороны, тряпье, тряпье, тряпье и требовало денег, денег, денег, и всему этому внимала и удовлетворяла Беллона; а он глядел только и удивлялся своему, так сказать, блистательному положению в петербургской практической деятельности»[[167]](#footnote-167).

Еще один пример из повести М. Достоевского «Господин Светелкин»: «Магазинщица сперва улыбнулась ему, потом заманила его в свои сети различными, доселе неслыханными для него наименованиями бурнусов, мантилий, маркиз, цыганок, визиток, потом несколько смутила его, разложив перед ним вещи бархатные, атласные, кашемировые, тюлевые, креповые, кружевные, и наконец окончательно ослепила его, когда они все окончательно улеглись на прилавке, одна подле другой, одна лучше другой, белые, синие, голубые, розовые, пунцовые, и пр., и пр.»[[168]](#footnote-168).

Итак, произведения «псевдореалистов» отражают попытку максимально приблизиться к изображаемому герою, представить его более знакомым, близким читателю, — например, за счет развернутых описаний его внешнего облика или деталей интерьера. Это то, о чем писал брату Ф. Достоевский: «…я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду не в глубину, а разбирая по атомам, отыскиваю целое»[[169]](#footnote-169). Очень часто при этом повествователь встает на точку зрения героя, смотрит на мир его глазами.

\*\*\*

Художественные произведения, помещаемые в «Отечественных записках» в конце 1840-х годов, соответствуют эстетико-философской программе журнала: писатели этого круга, руководствуясь основными положениями философии Фейербаха (осознанно или бессознательно, под влиянием коллег), находясь в русле характерной для этого времени тенденции к «антропологическому изъятию человеческой сущности из окружающих обстоятельств»[[170]](#footnote-170), открыли новый потенциал «дагерротипических» описаний в литературе: воспроизведение частного и случайного позволяет изобразить живую личность, а не объективированный тип.

Таким образом, полемика между «Отечественными записками» и «Современником» была обусловлена не только разницей философских установок их представителей, но и различием во взглядах этих писателей на проблему литературного «дагерротипизма» (или, вернее, того, что обозначалось этим понятием). Обе партии отрицали его, однако воспринимали по-разному: то, что одни называли «дагерротипированием» действительности (Анненков и Дружинин), для других (Майков, братья Достоевские, Плещеев, Бутков и другие) означало пристальное внимание к явлениям окружающей действительности.

В заключение выскажем несколько соображений по вопросу о соотношении «дагерротипизма» и «фельетонизма», поднятому в первой главе настоящей работы. «Современник» в конце 1840-х — первой половине 1850-х годов часто упрекался оппонентами (в первую очередь, из «Москвитянина» и «Отечественных записок») за несерьезность тона, приверженность фельетонной манере письма (см.: «“Современник” провозглашал фельетон, “Современник” защищал его, “Современник” старался сделать всю русскую литературу одним бесконечным фельетоном...»[[171]](#footnote-171)): в это время лицо журнала определяли печатавшиеся в разделе «Смесь» фельетоны А. В. Дружинина («Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике») и И. И. Панаева («Заметки Нового Поэта о русской журналистике»). Именно в этот раздел, по словам А. В. Вдовина и К. Ю. Зубкова, сместился «центр тяжести критического отдела, <…> в то время как отдел “Критика” переживал упадок, сведясь, по сути, к статьям ученого содержания»[[172]](#footnote-172).

Фельетоны на страницах «Современника» вполне соответствуют классическому пониманию этого жанра, несмотря на то, что к началу 1850-х годов он очевидным образом трансформируется, приобретая более личностный характер; так, Г. В. Зыкова констатирует, что в это время «в русском фельетоне начинает меняться очень заметным образом характер голоса говорящего. Конечно, продолжают появляться очень удачные маски, <…> но в условиях большей свободы печати от журнального эссе начинают требовать прежде всего “искренности”, свидетельствующей о принципиальности позиции»[[173]](#footnote-173). Тем не менее, мы можем сказать, что фельетоны Дружинина и Панаева традиционно представляют собой тексты, где фикциональные и нефикциональные элементы соединяются образом говорящей личности.

«Отечественные записки» при этом тоже упрекались современниками в «фельетонизме» (несерьезности и поверхностности содержания)[[174]](#footnote-174), хотя раздел «Критика», где публиковались концептуальные статьи, обозревающие литературный процесс в системе, играет здесь, в отличие от «Современника», довольно важную роль, а классические фельетоны на страницах журнала представлены в незначительном количестве. Вероятно, подобные упреки «Отечественные записки» получали за печатавшиеся в «Смеси» небольшие рассказы, заметки о путешествиях и новейших событиях. Наконец, можно предположить, что фельетонность журнала, на которую обращают внимание сотрудники других периодических изданий, соотносится также и с «дагерротипной» манерой письма литераторов, публиковавшихся здесь в разделе «Словесность»: фельетон распространяет свое влияние на художественные тексты, передает им характерные для себя особенности.

# **Заключение**

Итак, знакомая нам по критическим статьям дихотомия «дагерротипический — хороший», где определение «дагерротипический» имеет знак «минус», сегодня не может быть признана верной. Понятие «дагерротипизм», которое те или иные критики используют в качестве уничижительной характеристики для рассматриваемых ими текстов, на деле может описывать сознательно занимаемую эстетическую позицию. В случае Кукольника это эксперимент по соединению двух видов искусства: литератор делает попытку собрать под одной обложкой тексты, которые, согласно его концепции, могли бы быть созданы с помощью фотографической машины, без участия человека. Писатели же круга «Отечественных записок», отрицая «дагерротипизм» как таковой, тем не менее используют «дагерротипную» манеру письма (описание случайных, частных, не очень значительных деталей, максимальное приближение к объекту изображения) в попыткесоздать портрет живой личности и, что более важно, передать взгляд этой личности на окружающую ее действительность. Это наблюдение позволяет сделать вывод о том, что различие между «дагерротипическим» и «не дагерротипическим» заключается не в трудноуловимом художественном качестве тех или иных текстов, а в эстетических установках их авторов.

Отдельные упреки, ассоциируемые с «дагерротипизмом», безусловно, встречались в критике и раньше. Так, оппозиция «истинное искусство» — «дагерротипизм» хорошо соотносилась с основными положениями гегелевской эстетики с ее противопоставлением идеального и действительного, типического и нетипического, субстанционального и случайного[[175]](#footnote-175). Тем не менее, только с появлением новых технических изобретений обращения к образу дагерротипа при рассмотрении того или иного литературного произведения стали осознаваться как некое отдельное явление, получившее название «фотографический реализм».

Понятие «фотографический реализм» (photographic realism) используется в исследованиях зарубежных ученых (Н. Амстронг, Д. Грин-Льюис, К. Флинт и другие), работавших на материале английской реалистической литературы Викторианской эпохи; оно употребляется для обозначения связи между литературой и фотографией — явлениями, находящимися рядом в едином культурном пространстве[[176]](#footnote-176). «Фотографический реализм» возник как результат свершившегося в первой половине XIX века переворота, когда, как пишет Д. Крэри, взаимоотношения между человеческим глазом и оптическим прибором вместо метафорических (глаз и машина — явления одной природы) стали метонимическими: функции между ними распределились (то, на что способна машина, не может глаз)[[177]](#footnote-177). Таким образом, если до XIX века восприятие мира было возможно исключительно через призму сознания человека, то теперь, в эпоху технических новшеств, появилась также возможность передавать образ мира глазами машины, что не могло не отразиться в литературе, где «фотографический реализм» проявляется, например, в ориентации на внеличностное, сверхчеловеческое начало (как в случае с альманахом Н. В. Кукольника «Дагеротип») или в неразличении существенного и несущественного (как в случае с писателями-«псевдореалистами») и т. д.

Использование исследовательских разработок, посвященных «фотографическому реализму», в сочетании с традиционным литературоведческим подходом позволит по-новому расставить акценты в привычном материале (литературные полемики, история газетных и журнальных жанров), а также обратить внимание на проблемы, еще не получившие подробного научного комментария (история маргинальных типов изданий, таких, как поздний альманах). Кроме того, таким образом можно прочитать тексты отдельных авторов (что уже было предпринято с некоторыми романами И. А. Бунина, Ф. М. Достоевского и других[[178]](#footnote-178)), а также произведения, созданные в традициях того или иного литературного направления (школы). Так, наиболее перспективным материалом для исследования представляется пласт литературной продукции 1830–1840-х годов — то, что принято связывать с начальным этапом реализма или «натуральной школой»: «физиологические очерки», панорамы («Панорама Санкт-Петербурга» А. П. Башуцкого 1835 года), периодические издания, целью которых было буквально наглядно изобразить нравы современного общества (журнал «Московский наблюдатель» (1835—1839), сборник «Картинки русских нравов» (1842) и другие). Привлечение большого количества источников позволило бы обозреть различные варианты трансформации точки зрения повествующего лица в связи с изобретением фотографии и других оптических приборов[[179]](#footnote-179) и затем обобщить наблюдения по вопросу о сопряжении словесных и визуальных культурных практик в России.

# **Список использованной литературы**

*Тексты*

1. *<Без подписи.>* Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 8. Отд. IV. Библиографическая хроника. С. 89–124.
2. *<Без подписи.>* Журнальные заметки // Москвитянин: Учено‑литературный журнал. 1849. № 2. Отд. VI. Смесь. С. 55–60.
3. *<Без подписи.>* Литературный вечер // Северная пчела. 1841. 18 дек. (№ 284).
4. *<Без подписи.>* Несчастливцы // Камер-обскура книг и людей: Прибавление к «Московскому телеграфу». 1832. № 2. С. 17–31.
5. *<Без подписи.>* Нового рода живопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. 25 янв. (№ 20).
6. *<Без подписи.>* Новые применения дагерротипа // Художественная газета. 1840. 15 апр. (№ 8). С. 26–28.
7. *<Без подписи.>* Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. 15 янв. (№ 2). С. 8–12.
8. *<Без подписи.>* Предисловие, введение, или пролог // Камер-обскура книг и людей: Прибавление к «Московскому телеграфу». 1832. № 1. С. 1–16.
9. *<Без подписи.>* Разные известия // Отечественные записки. 1842. № 8. Отд. VIII. Смесь. С. 100–112.
10. *<Без подписи.>* Смесь // Литературная газета. 1845. 1 фев. (№ 5).
11. *<Булгарин Ф. В.>* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 27 июн. (№ 142).
12. *<Булгарин Ф. В.>* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 25 июл. (№ 164).
13. *<Плещеев А. Н.>* Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. 15 янв. (№ 10).
14. *<Плещеев А. Н.>* Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. 15 авг. (№ 181).
15. *<Сенковский О. И.>* Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. 1839. Т. 34. Отд. III. Науки и художества. С. 59–90.
16. *<Эдельсон Е. Н.>* Журналистика // Москвитянин: Учено-литературный журнал. 1852. № 21. Отд. V. Критика. С. 9–18.
17. *Анненков П. В.* Критические очерки / под ред. И. Н. Сухих. СПб.: Издательство РХГИ, 2000. 414 с.
18. *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. / под ред. Н. Ф. Бельчикова, Д. Д. Благого, В. И. Бурсова, А. Г. Дементьева, В. А. Десницкого, В. С. Нечаевой, Н. К. Пиксанова, В. С. Спиридонова и Б. В. Томашевского. М.: Издательство АН СССР, 1955—1956. (Т. 6. М., 1955; Т. 10. М., 1956).
19. *Булгарин Ф. В.* Письмо Н. В. Кукольнику от 23 ноября 1842 года // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 год. СПб., 1887. С. 143–144.
20. *Бурнашев В. П.* Из истории нашей литературы недавнего прошлого // Биржевые ведомости. 1872. 22 дек. (№ 21).
21. *Бутков Я. П.* Новый год. Вчерашняя история // Отечественные записки. 1848. № 1. Отд. I. Словесность. С. 209–230.
22. *Бутков Я. П.* Повести и рассказы / подг. текста, вступ. ст. и примеч. Б. С. Мейлаха. М.: Художественная литература, 1967. 400 с.
23. *Герцен А. И.* Письма об изучении природы // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 3 / под ред. В. П. Волгина; подг. текста И. В. Шаморикова и М. А. Соколовой; коммент. 3. В. Смирнова. М.: Издательство АН СССР, 1954. С. 89–316.
24. *Григорьев А. А.* «Библиотека для чтения». Январь и февраль // Москвитянин: Учено-литературный журнал. 1855. № 3. Отд. V. Критика и библиография. С. 119–132.
25. *Григорьев А. А.* Литературная критика / сост., вступ. ст. и примеч. Б. Ф. Егорова. М.: Художественная литература, 1967. 631 с.
26. Дагеротип: Издание литературно-дагеротипных произведений. СПб., 1842.
27. *Достоевский М. М.* Господин Светелкин // Отечественные записки. 1848. № 10. Отд. I. Словесность. С. 177–284.
28. *Достоевский М. М.* Дочка // Отечественные записки. 1848. № 8. Отд. I. Словесность. С. 233–306.
29. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. / под ред. В. Г. Базанова, В. В. Виноградова, Ф. Я. Приймы, Г. М. Фридлендера и М. Б. Храпченко. Л.: Наука, 1972–1990. (Т. 19. Л., 1979; Т. 28. Л., 1985).
30. *Дружинин А. В.* «Метель». «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого // Дружинин А. В. Литературная критика / сост., подг. текста и вступ. ст. Н. Н. Скатова; примеч. В. А. Котельникова. М.: Советская Россия, 1983. С. 100–121.
31. *Дружинин А. В.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6 / под ред. Н. В. Гербеля. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1865. 821 с.
32. Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Издание Н. С. Кириллова, удостоенное посвящения Его Императорскому Высочеству Великому Князю Михаилу Павловичу. Вып. 2. СПб., 1846. 324 с.
33. *Кукольник Н. В.* [Библиографический обзор отечественных и иностранных изданий…] // Художественная газета. 1837. 15 дек. (№ 11–12). С. 197–198.
34. *Кукольник Н. В.* Дневник за 1835–1842 гг. Наборная рукопись. Рукой переписчика со вставками и пометами И. А. Пузыревского // РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. № 76. Л. 14–25а.
35. *Кукольник Н. В.* Дневниковые записи его, планы произведений, приходно-расходные записи. 1838–1842. С пометами карандашом И. А. Пузыревского // РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. № 78. Л. 23, 34–35.
36. *Кукольник Н. В.* Современные художества в России // Кукольник Н. В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры; Доменикино: трагедия / сост., вступ. ст. и примеч. Н. С. Беляева; науч. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: БАН, 2013. С. 151–192.
37. *Майков В. Н.* Литературная критика / сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. Ю. С. Сорокина. Л.: Художественная литература, 1985. 407 с.
38. *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Т. 1: 1826–1857 / подг. текста, вступ. ст. и примеч. И. Я. Айзенштока. Л.: ГИХЛ, 1955. 543 с.
39. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Запутанное дело // Салтыков-Щедрин М. Е. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 3 / подг. текста В. Н. Баскакова; примеч. В. Н. Баскакова, А. С. Бушмина и С. А. Макашина. М.: Художественная литература, 1965. С. 184–256.
40. *Хомяков А. С.* Сергей Тимофеевич Аксаков // Хомяков А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М.: Университетская типография, 1900. С. 369–375.
41. *Ц.* Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. 13 апр. (№ 3).
42. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 2 / под ред. В. Я. Кирпотина, Б. П. Козьмина, П. И. Лебедева-Полянского, Н. Л. Мещерякова, И. Д. Удальцова и H. M. Чернышевской. М.: ГИХЛ, 1949. С. 5–92.

*Исследования*

1. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов / изд. подгот. А. В. Вдовин, К. Ю. Зубков, А. С. Федотов. СПб.: Нестор-История, 2015. 872 с.
2. «Художественная газета» Нестора Кукольника и Александра Струговщикова: указатель содержания (1836–1838, 1840–1841 гг.) / сост., вступ. ст. и коммент. Н. С. Беляева; науч. ред. Г. В. Бахарева. СПб.: БАН, 2013. 121 с.
3. *Бархатова Е. В.* Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб.: Лики России, 2009. 399 с.
4. *Богданова О. А.* Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М.: Наследие, 1997. С. 9–37.
5. *Вахтель Э.* «Идиот» Достоевского. Роман как фотография / пер. с англ. Я. Токаревой // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126–143.
6. *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860‑х годов: Диссертация на соискание ученой степени доктора философии по русской литературе. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2011. 238 с.
7. *Верещагина А. Г.* Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины 18–первой трети 19 века. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 739 с.
8. *Виноградов В. В.* Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой / под ред. А. П. Чудакова. М.: Наука, 2003. 390 с.
9. Вопросы современной поэтики. Фельетон: Сборник статей / под ред. Ю. Н. Тынянова и Б. В. Казанского. Л.: Academia, 1927. 96 с.
10. *Горленко Н. М.* Живопись и фотография в России во второй половине XIX–начале XX века: Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2010. 22 с.
11. *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М.: МАКС Пресс, 2005. 204 с.
12. *Калинина Е. А.* Фотографический опыт писателя в художественном тексте: фотография как один из ключей к прочтению «Жизни Арсеньева» И. Бунина // Studia culturae. 2015. № 2 (24). С. 120–131.
13. *Кауфман Р. С.* Очерки истории русской художественной критики 19 века: от К. Батюшкова до А. Бенуа. М.: Искусство, 1990. 366 с.
14. *Кашин Н. П.* Альманахи двадцатых–сороковых годов // Книга в России: В 2 ч. Ч. 2. Русская книга девятнадцатого века / под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова. М.: Государственное издательство, 1925. С. 99–138.
15. *Кожевникова Н. А.* Нестор Кукольник и его «Художественная газета» // Страницы истории отечественного искусства, 18–20 вв. Вып. 9. СПб.: Palace Editions, 2002. С. 189–195.
16. *Крэри Д.* Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / пер. с англ. Д. Потемкина. М.: V-A-C press, 2014. 248 с.
17. *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1982. 239 с.
18. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987. 336 с.
19. *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма / под ред. Н. Л. Степанова. М.: Наука, 1969. С. 241–306.
20. *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. Очерки из истории фотографии 1839–1917. М.: Искусство, 1955. 185 с.
21. *Нарышкина Н. А.* Первая русская художественная газета // Искусство. 1972. С. 56–57.
22. *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М.: Наука, 1979. 288 с.
23. *Никольская Т. Л., Эрль В. И.* Примечания // Вагинов К. К. Полное собрание сочинений в прозе / сост. А. И. Вагиновой и др.; вступ. ст. Т. Л. Никольской; примеч. Т. Л. Никольской и В. И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. С. 513–585.
24. *Орнатская Т. И., Бабаев Э. Г.* «Русский вестник» // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6: Присказка — «Советская Россия» / под ред. А. А. Суркова. М.: Советская энциклопедия, 1971. С. 511—513.
25. *Охотин Н. Г., Ранчин А. М.* Кукольник Нестор Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3: К–М / под ред. П. А. Николаева. М.: Большая Российская энциклопедия, 1994. С. 212–215.
26. *Рейтблат А. И.* Литературный альманах 1820–1830-х годов как социокультурная форма // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 70–81.
27. **Русские книги. С биографическими данными об авторах и переводчиках (1708-1893): В 3 т. Т. 2 / под ред. С. А. Венгерова; подг. изд. Г. В. Юдина.** СПб.: Типо-Литография А. Э. Винеке, 1898. 472 с.
28. *Стернин Г. Ю.* Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания первой половины 19 века. М.: Наука, 1965. С. 207–210.
29. *Тодд III У. М.* Литература и общество в эпоху Пушкина / пер. с англ. А. Ю. Миролюбовой. СПб.: Академический проект, 1996. 293 с.
30. Фельетоны сороковых годов. Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева / под ред. Ю. Г. Оксмана. М.; Л.: Academia, 1930. 368 с.
31. *Фридлендер Г. М.* Достоевский и мировая литература. Л.: Советский писатель, 1985. 456 с.
32. *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе: Физиологический очерк. Л.: Наука, 1965. 319 с.
33. *Чаушанский Д. Н.* Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х годов // Литературное наследство. Т. 57: В. Г. Белинский [Кн. III]. М.: Издательство АН СССР, 1951. С. 327–356.
34. *Шкловский В. Б.* К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Переиздание 1929 года / под ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 229–234.
35. *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
36. *Armstrong N.* Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Cambridge: Harvard University Press, 1999. 352 p.

# **Приложение. Содержание альманаха «Дагеротип»[[180]](#footnote-180)**

1. ***Тетрадь первая.***
   1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–2.
   2. *Губер Э. И.* Сердце, стихотворение. С. 3.
   3. *Ноткин А. [?].* Лисцт. С. 4–8.
   4. *Кукольник Н. В.* Три, бамбоччиада. С. 8–24.
   5. *<Без подписи.>* Художественное сокровище (сообщено из Москвы). С. 25–26.
   6. *<Без подписи.>* Сент-Медар, анекдот. С. 27–30.
   7. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо первое). Подпись: «С.». С. 30–35.
2. ***Тетрадь вторая.***
   1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–2.
   2. *Струговщиков А. Н.* Мудрец Платон и ученик его Ктезипп (Легенда из Гете). С. 3–4.
   3. *Полевой Н. А.* Семен Семенович Огурчиков. С. 5–29.
   4. *Ноткин А. [?].* Форма и характер в музыке или еще несколько слов о Лисцте. С. 30–32.
   5. *Ноткин А. [?].* Кажинский. С. 33–34.
   6. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо второе). Подпись: «С.». С. 35–39.
3. ***Тетрадь третья.***
   1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–2.
   2. *<Чужбинский А. [?].>* Начало и конец, стихотворение. Подпись: «Ч.». С. 3–4.
   3. *Лажечников И. И.* Христиерн II и Густав Ваза (акт первый), драматический очерк в четырех актах. С. 5–12.
   4. *<Кукольник Н. В.>* Дача. Подпись: «Житель наемной дачи». С. 13–28.
   5. *Чужбинский А. [?].* Встреча, рассказ. С. 29–38.
4. ***Тетрадь четвертая.***
   1. *Кукольник Н. В.* Надпись, стихотворение. С. 1–2.
   2. *Корсаков П. А.* Шестиголовый дом в Амстердаме, голландская легенда XVII столетия. С. 3–8.
   3. *Лажечников И. И.* Христиерн II и Густав Ваза (акт второй), драматический очерк в четырех актах. С. 9–46.
   4. *<Кукольник Н. В.>* Заметки о Петербурге (из современных записок). Подпись: «Тр-в». С. 9–12.
   5. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо третье). Подпись: «С.». С. 13–16.
5. ***Тетрадь пятая.*** 
   1. *Соколовский [?]. [?].* Исповедание Христа, стихотворение. С. 1–2.
   2. *Лажечников И. И.* Христиерн II и Густав Ваза (акт третий), драматический очерк в четырех актах. С. 3–82.
   3. *<Кукольник Н. В.>* Заметки о Петербурге (статья вторая). Подпись: «Тр‑в». С. 3–6
   4. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо четвертое). Подпись: «С.». С. 7–10.
6. ***Тетрадь шестая.***
   1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–2.
   2. *Бенедиктов В. Г.* Московские цыганы, стихотворение. С. 3–4.
   3. *Лажечников И. И.* Христиерн II и Густав Ваза (акт четвертый), драматический очерк в четырех актах. С. 5–114.
   4. *<Кукольник Н. В.>* Ахеменис, или Непей-Трапа, сатирический роман. С. 5–10.
   5. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо пятое). Подпись: «С.». С. 11–14.
7. ***Тетрадь седьмая.***
   1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–4.
   2. *Кукольник Н. В.* К Душеньке. По случаю неудачных портретов, стихотворение. С. 5.
   3. *<Блаватская Е. В.>* Ложа в Одесской опере, повесть. Подпись: «З. Р-ва». С. 6–31.
   4. *Гете И. В.* Вильгельм Мейстер (часть IV, глава XX), роман в переводе А. Н. Струговщикова. С. 32–50.
8. ***Тетрадь восьмая.***
   1. *Кукольник Н. В.* Пролог из большой драматической фантазии Пиэтро Аретино», стихотворение. С. 1–15.
   2. *<Блаватская Е. В.>* Ложа в Одесской опере (окончание), повесть. Подпись: «З. Р-ва». С. 16–38.
   3. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо шестое). Подпись: «С.». С. 39–42.
9. ***Тетрадь девятая-десятая-одиннадцатая.***
   1. *Соколовский [?]. [?].* Мольбы к Истерзанному, стихотворение. С. 1–3.
   2. *Кукольник Н. В.* Две сцены из рукописной трагедии Генерал-Поручик Паткуль: I. Сцена Арита (Акт 3, явление 1); II. Сцена свидания Карла XII с Августом (Акт 4, явление 1). С. 4–29.
   3. *Фурманн П. Р.* Дочь Пастора. С. 30–49.
   4. *Полевой Н. А.* Комедия о войне Федосьи Сидоровны с Китайцами, сибирская сказка в 2-х действиях. С. 50–107.
   5. *<Кукольник Н. В.>* Петербургские заметки (статьи третья и четвертая). Подпись: «Тр-в». С. 108–115.
   6. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо седьмое). Подпись: «С.». С. 116–119.
10. ***Тетрадь двенадцатая.***
    1. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип. С. 1–3.
    2. *Петров В. Я.* Поэт влюблен. С. 4.
    3. *Кукольник Н. В.* Невинные злодеи, или сюжет для комедии, исторический анекдот. С. 5–18.
    4. *Тегнер И. [?].* Аксель, романс. С. 19–32.

1. Карманный словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Вып. 2. СПб., 1846. С. 46. [↑](#footnote-ref-1)
2. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма // Дагеротип: Издание литературно-дагеротипных произведений. СПб., 1842. Т. 1. С. 35. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Зыкова Г. В.* Поэтика русского журнала 1830-х–1870-х гг. М., 2005. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Вдовин А. В.* Концепт «глава литературы» в русской критике 1830–1860-х годов. Tartu, 2011. [↑](#footnote-ref-4)
5. «Современник» против «Москвитянина». Литературно-критическая полемика первой половины 1850-х годов. СПб., 2015. [↑](#footnote-ref-5)
6. *Armstrong N.* Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism. Cambridge, 1999. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Crary J.* Techniques of the observer: on vision and modernity in the nineteenth century. Cambridge, 1990. В русском переводе: Крэри Д. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке / пер. с англ. Д. Потемкина. М., 2014. [↑](#footnote-ref-7)
8. См.: *Томашевский Б. В.* У истоков фельетона // Вопросы современной поэтики. Фельетон: Сборник статей. Л., 1927. С. 59. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Оксман Ю. Г.* От редактора // Фельетоны сороковых годов. М.; Л., 1930. С. 6. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Казанский Б. В., Тынянов Ю. Н.* От редакции // Вопросы современной поэтики. Фельетон: Сборник статей. С. 7. [↑](#footnote-ref-10)
11. *Шкловский В. Б.* К технике внесюжетной прозы // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа / переиздание 1929 года. М., 2000. С. 233. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Тодд III У. М.* Литература и общество в эпоху Пушкина. СПб., 1996. С. 95. [↑](#footnote-ref-12)
13. Там же. С. 96. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Рейтблат А. И.* Литературный альманах 1820–1830-х годов как социокультурная форма // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении. М., 2001. С. 71. [↑](#footnote-ref-14)
15. Русские книги: С биографическими данными об авторах и переводчиках (1708–1893): В 3 т. Т. 2. СПб., 1898. С. 214. [↑](#footnote-ref-15)
16. *Кашин Н. П.* Альманахи двадцатых–сороковых годов // Русская книга девятнадцатого века: В 2 ч. Ч. 2. М., 1925. С. 100. [↑](#footnote-ref-16)
17. *Лотман Ю. М.* Сотворение Карамзина. М., 1987. С. 449–450. [↑](#footnote-ref-17)
18. *Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе (Русский физиологический очерк). М., 1965. С. 105. [↑](#footnote-ref-18)
19. Там же. С. 252. [↑](#footnote-ref-19)
20. *Манн Ю. В.* Философия и поэтика «натуральной школы» // Проблемы типологии русского реализма. М., 1969. С. 294. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1982. С. 15. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Богданова О. А.* Философские и эстетические основы «натуральной школы» // «Натуральная школа» и ее роль в становлении русского реализма. М., 1997. С. 15. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Вдовин А. В., Зубков К. Ю., Федотов А. С.* Комментарии // «Современник» против «Москвитянина». С. 689. [↑](#footnote-ref-23)
24. *Галахов А. Д.* «Бедная невеста», комедия А. Островского // Там же. С. 249. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. М., 1955. С. 526–527. [↑](#footnote-ref-25)
26. *Белинский В. Г.* Вступление <к «Физиологии Петербурга», составленной из трудов русских литераторов, под редакциею Н. Некрасова. Санкт-Петербург. 1845> // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 379. [↑](#footnote-ref-26)
27. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 10. М., 1956. С. 39. [↑](#footnote-ref-27)
28. См.: *Верещагина А. Г.* «Художественная газета» Н. В. Кукольника // Верещагина А. Г. Критики и искусство. Очерки истории русской художественной критики середины 18–первой трети 19 века. М., 2004. С. 607–647; *Кауфман Р. С.* «Художественная газета» 1836–1841 // Кауфман Р. С. Очерки истории русской художественной критики 19 века: от К. Батюшкова до А. Бенуа. М., 1990. С. 40–57; *Кожевникова Н. А.* Нестор Кукольник и его «Художественная газета» // Страницы истории отечественного искусства, 18–20 вв. СПб., 2002. Вып. 9. С. 189–195; *Нарышкина Н. А*. Первая русская художественная газета // Искусство. 1972. С. 56–57; *Стернин Г. Ю.* Россия. Изобразительные искусства // История европейского искусствознания первой половины 19 века. М., 1965. С. 207–210; «Художественная газета» Нестора Кукольника и Александра Струговщикова: указатель содержания (1836–1838, 1840–1841 гг.). СПб., 2013. [↑](#footnote-ref-28)
29. *Охотин Н. Г., Ранчин А. М.* Кукольник Нестор Васильевич // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 3: К–М. М., 1994. С. 214. [↑](#footnote-ref-29)
30. *Беляев Н. С.* Введение // «Художественная газета» Нестора Кукольника и Александра Струговщикова: указатель содержания (1836–1838, 1840–1841 гг.). С. 8. [↑](#footnote-ref-30)
31. *<Без подписи.>* Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. 15 янв. (№ 2). [↑](#footnote-ref-31)
32. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
33. Там же. [↑](#footnote-ref-33)
34. *Ц.* Камера-обскура // Санкт-Петербургские ведомости. 1844. 13 апр. (№ 3). Первой обратила внимание на этот источник Е. В. Бархатова (Бархатова Е. В. Русская светопись. Первый век фотоискусства 1839–1914. СПб., 2009). [↑](#footnote-ref-34)
35. *<Без подписи.>* Нового рода живопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1839. 25 янв. (№ 20). Первой обратила внимание на этот источник Е. В. Бархатова (Бархатова Е. В. Указ. соч.). [↑](#footnote-ref-35)
36. *<Сенковский О. И.>* Светопись, или производство живописных изображений посредством световых лучей // Библиотека для чтения. 1839. Т. 34. Отд. III. Науки и художества. С. 64. Первой обратила внимание на этот источник Е. В. Бархатова (Бархатова Е. В. Указ. соч.). [↑](#footnote-ref-36)
37. См.: *Морозов С. А.* Русская художественная фотография. М., 1955. С. 9. [↑](#footnote-ref-37)
38. *Горленко Н. М.* Живопись и фотография в России во второй половине XIX–начале XX века. М., 2010. С. 41. [↑](#footnote-ref-38)
39. *Кукольник Н. В.* Современные художества в России // Кукольник Н. В. Избранные труды по истории изобразительного искусства и архитектуры. СПб., 2013. С. 151. [↑](#footnote-ref-39)
40. *<Без подписи.>* Новые применения дагерротипа // Художественная газета. 1840. 15 апр. (№ 8). [↑](#footnote-ref-40)
41. См., например: *Анненков П. В.* Деловой роман в нашей литературе. «Тысяча душ», роман А. Писемского. СПб., 1858 // Анненков П. В. Критические очерки. СПб., 2000. С. 182; *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. С. 526–527; Герцен А. И. Письма об изучении природы // Герцен А. И. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 3. М., 1954. С. 101; *Достоевский Ф. М.* Рассказы Н. Успенского // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 180; *Дружинин А. В.* «Метель». «Два гусара». Повести графа Л. Н. Толстого // Дружинин А. В. Литературная критика. М., 1983. С. 103; *Хомяков А. С.* Сергей Тимофеевич Аксаков // Хомяков А. С. Полное собрание сочинений: В 8 т. Т. 3. М., 1900. С. 374. [↑](#footnote-ref-41)
42. *<Без подписи.>* Открытие Дагера. [↑](#footnote-ref-42)
43. *<Без подписи.>* Новые применения дагерротипа. [↑](#footnote-ref-43)
44. *Бархатова Е. В.* Указ. соч. С. 25. [↑](#footnote-ref-44)
45. *Орнатская Т. И., Бабаев Э. Г.* «Русский вестник» // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 6. М., 1971. С. 512. [↑](#footnote-ref-45)
46. *Кукольник Н. В.* Дневниковые записи его, планы произведений, приходно-расходные записи. 1838–1842 // РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. № 78. Л. 14. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
49. Там же. [↑](#footnote-ref-49)
50. Там же. Л. 14–15. [↑](#footnote-ref-50)
51. *Охотин Н. Г., Ранчин А. М.* Указ. соч. С. 214. [↑](#footnote-ref-51)
52. *Никольская Т. Л., Эрль В. И.* Примечания // Вагинов К. К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб., 1999. С. 546. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там же. [↑](#footnote-ref-53)
54. *<Без подписи.>* Литературный вечер // Северная пчела. 1841. 18 дек. (№ 284). [↑](#footnote-ref-54)
55. *Кукольник Н. В.* Дневниковые записи его, планы произведений, приходно-расходные записи. 1838–1842. Л. 18. [↑](#footnote-ref-55)
56. Там же. Л. 25а. [↑](#footnote-ref-56)
57. Дагеротип. Т. 1. Тит. лист. [↑](#footnote-ref-57)
58. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 2. С. 2. [↑](#footnote-ref-58)
59. *Бурнашев В. П.* Из истории нашей литературы недавнего прошлого // Биржевые ведомости. 1872. 22 дек. (№ 21). [↑](#footnote-ref-59)
60. *Никитенко А. В.* Дневник: В 3 т. Т. 1: 1826–1857. Л., 1955. С. 244. [↑](#footnote-ref-60)
61. Там же. С. 178. [↑](#footnote-ref-61)
62. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 12. С. 3. [↑](#footnote-ref-62)
63. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 1. С. 1–2. [↑](#footnote-ref-63)
64. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 2. С. 2. [↑](#footnote-ref-64)
65. *Комарович В. Л.* Петербургские фельетоны Достоевского // Фельетоны сороковых годов. С. 89–124. [↑](#footnote-ref-65)
66. *Зыкова Г. В.* Указ. соч. С. 83. [↑](#footnote-ref-66)
67. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетради 3, 4, 5 и 6 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. С. 263. [↑](#footnote-ref-67)
68. ЦГИА СПб. Ф. 448. Оп. 1. Д. 44. Л. 142. Цит. по: *Беляев Н. С.* Указ. соч. С. 9. [↑](#footnote-ref-68)
69. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 12. С. 3. [↑](#footnote-ref-69)
70. *<Без подписи.>* Смесь // Литературная газета. 1845. 1 фев. (№ 5). Первым обратил внимание на этот источник А. Г. Цейтлин (Цейтлин А. Г. Указ. соч. С. 109). [↑](#footnote-ref-70)
71. *Галахов А. Д.* Указ. соч. С. 249. [↑](#footnote-ref-71)
72. *<Булгарин Ф. В.>* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 27 июн. (№ 142). [↑](#footnote-ref-72)
73. *<Без подписи.>* Предисловие, введение, или пролог // Камер-обскура книг и людей: Прибавление к «Московскому телеграфу». 1832. № 1. С. 5. [↑](#footnote-ref-73)
74. *<Без подписи.>* Несчастливцы // Камер-обскура книг и людей: Прибавление к «Московскому телеграфу». 1832. № 2. С. 31. Здесь и далее курсив авторский. [↑](#footnote-ref-74)
75. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо второе) // Дагеротип. Т. 2. С. 36. [↑](#footnote-ref-75)
76. По всей видимости, речь здесь идет о напечатанном в двенадцатой тетради произведении самого Кукольника под названием «Невинные злодеи, или Сюжет для комедии». [↑](#footnote-ref-76)
77. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо второе). С. 36. [↑](#footnote-ref-77)
78. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо четвертое) // Дагеротип. Т. 5. С. 9. [↑](#footnote-ref-78)
79. Там же. Установить автора и название пьесы, упоминаемой в «Письме», не удалось. [↑](#footnote-ref-79)
80. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетради 3, 4, 5 и 6. С. 263. [↑](#footnote-ref-80)
81. Там же. [↑](#footnote-ref-81)
82. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо четвертое). С. 8. [↑](#footnote-ref-82)
83. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо шестое) // Дагеротип. Т. 8. С. 41. [↑](#footnote-ref-83)
84. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо четвертое). С. 8. [↑](#footnote-ref-84)
85. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо первое) // Дагеротип. Т. 1. С. 31. [↑](#footnote-ref-85)
86. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетрадь первая // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. С. 187. [↑](#footnote-ref-86)
87. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо второе). С. 38. [↑](#footnote-ref-87)
88. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо четвертое). С. 8. [↑](#footnote-ref-88)
89. *Чаушанский Д. Н.* Белинский и русская реалистическая иллюстрация 1840-х годов // Литературное наследство. Т. 57. М., 1951. С. 327. [↑](#footnote-ref-89)
90. *<Кукольник Н. В.>* Астраханские письма (письмо седьмое) // Дагеротип. Т. 9–11. С. 118–119. [↑](#footnote-ref-90)
91. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 2. С. 1. [↑](#footnote-ref-91)
92. *Кукольник Н. В.* [Библиографический обзор отечественных и иностранных изданий…] // Художественная газета. 1837. 15 дек. (№ 11–12). С. 197–198. [↑](#footnote-ref-92)
93. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетрадь вторая // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. С. 228. [↑](#footnote-ref-93)
94. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 7. С. 4. [↑](#footnote-ref-94)
95. *Белинский В. Г.* Русская литература в 1841 году // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 580. [↑](#footnote-ref-95)
96. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетради 7, 8, 9, 10, 11 и 12 // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 6. С. 500. [↑](#footnote-ref-96)
97. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетради 3, 4, 5 и 6. С. 262. [↑](#footnote-ref-97)
98. *<Булгарин Ф. В.>* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 27 июн. (№ 142). [↑](#footnote-ref-98)
99. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 2. С. 1. [↑](#footnote-ref-99)
100. *<Кукольник Н. В.>* Дагеротип // Дагеротип. Т. 7. С. 3. [↑](#footnote-ref-100)
101. *<Булгарин Ф. В.>* Смесь. Журнальная всякая всячина // Северная пчела. 1842. 25 июл. (№ 164). [↑](#footnote-ref-101)
102. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетради 3, 4, 5 и 6. С. 261. [↑](#footnote-ref-102)
103. *Кукольник Н. В.* Дневник за 1835–1842 гг. // РО ИРЛИ РАН. Ф. 371. № 76. Л. 23. [↑](#footnote-ref-103)
104. *Булгарин Ф. В.* Письмо Н. В. Кукольнику от 23 ноября 1842 года // Отчет Императорской Публичной библиотеки за 1884 год. СПб., 1887. С. 143–144. [↑](#footnote-ref-104)
105. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетрадь вторая. С. 226. [↑](#footnote-ref-105)
106. *Белинский В. Г.* Дагерротип. Тетрадь первая. С. 187. [↑](#footnote-ref-106)
107. *Белинский В. Г.* Современные заметки // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 10. С. 89. [↑](#footnote-ref-107)
108. *Анненков П. В.* Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году // Анненков П. В. Критические очерки. С. 89. [↑](#footnote-ref-108)
109. *Манн Ю. В.* Указ. соч. [↑](#footnote-ref-109)
110. *Богданова О. А.* Указ. соч. [↑](#footnote-ref-110)
111. *Вдовин А. В.* Указ. соч. [↑](#footnote-ref-111)
112. *<Без подписи.>* Журнальные заметки // Москвитянин. 1849. № 2. Отд. VI. Смесь. С. 55–56. [↑](#footnote-ref-112)
113. *Дружинин А. В.* Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике (Письмо второе. Январь 1849) // Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. СПб., 1865. С. 48. [↑](#footnote-ref-113)
114. См., например: *Вдовин А. В.* Указ. соч. С. 82–29. [↑](#footnote-ref-114)
115. *Богданова О. А.* Указ. соч. С. 25. [↑](#footnote-ref-115)
116. *Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 292. [↑](#footnote-ref-116)
117. *Вдовин А. В.* Указ. соч. С. 83. [↑](#footnote-ref-117)
118. *Дружинин А. В.* Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике (Письмо пятое. Апрель 1849) // Дружинин А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 6. С. 108. [↑](#footnote-ref-118)
119. *Богданова О. А.* Указ. соч. С. 29. [↑](#footnote-ref-119)
120. *Майков В. Н.* Стихотворения Кольцова. Статья первая // Майков В. Н. Литературная критика. Л., 1985. С. 74. [↑](#footnote-ref-120)
121. *<Плещеев А. Н.>* Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. 15 авг. (№ 181). Первой рассмотрела этот источник О. А. Богданова (Богданова О. А. Указ. соч.). [↑](#footnote-ref-121)
122. Там же. [↑](#footnote-ref-122)
123. *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе 1848 года // Анненков П. В. Критические очерки. С. 41. [↑](#footnote-ref-123)
124. *Бутков Я. П.* Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева // Бутков Я. П. Повести и рассказы. М., 1967. С. 313. [↑](#footnote-ref-124)
125. Здесь и далее разрядка наша — Е. В. [↑](#footnote-ref-125)
126. *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе 1848 года. С. 41–42. [↑](#footnote-ref-126)
127. *<Без подписи.>* Открытие Дагера // Художественная газета. 1840. 15 янв. (№ 2) [↑](#footnote-ref-127)
128. *Чернышевский Н. Г.* Эстетические отношения искусства к действительности // Чернышевский Н. Г. Полное собрание сочинений: В 15 т. Т. 2. М., 1949. С. 80. [↑](#footnote-ref-128)
129. *Достоевский Ф. М.* Рассказы Н. Успенского // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 19. Л., 1979. С. 180. [↑](#footnote-ref-129)
130. *Галахов А. Д.* Указ. соч. С. 249. [↑](#footnote-ref-130)
131. *Анненков П. В.* Романы и рассказы из простонародного быта в 1853 году. С. 89. [↑](#footnote-ref-131)
132. Там же. С. 88. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Дудышкин С. С.* Журналистика // «Современник» против «Москвитянина». С. 401. [↑](#footnote-ref-133)
134. *Анненков П. В.* Деловой роман в нашей литературе. «Тысяча душ», роман А. Писемского. СПб., 1858 // Анненков П. В. Критические очерки. С. 182. [↑](#footnote-ref-134)
135. *Дружинин А. В.* Письма Иногородного Подписчика о русской журналистике (Письмо пятое. Апрель 1849). С. 106. [↑](#footnote-ref-135)
136. *Виноградов В. В.* Тургенев и школа молодого Достоевского (Конец 40-х годов XIX века) // Виноградов В. В. Избранные труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. М., 2003. С. 99. [↑](#footnote-ref-136)
137. *Григорьев А. А.* Русская изящная литература в 1852 году // Григорьев А. А. Литературная критика. М., 1967. С. 52–53. Первым рассмотрел этот источник В. В. Виноградов (Виноградов В. В. Указ. соч.). [↑](#footnote-ref-137)
138. *Григорьев А. А.* И. С. Тургенев и его деятельность. По поводу романа «Дворянское гнездо». Письма к Г. Г. А. К. Б. // Григорьев А. А. Литературная критика. С. 265. [↑](#footnote-ref-138)
139. *Григорьев А. А.* Русская литература в 1851 году. Статья вторая // «Современник» против «Москвитянина». С. 193. [↑](#footnote-ref-139)
140. *Белинский В. Г.* Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 10. С. 39. [↑](#footnote-ref-140)
141. *Белинский В. Г.* Вступление <к «Физиологии Петербурга», составленной из трудов русских литераторов, под редакциею Н. Некрасова. Санкт-Петербург. 1845> // Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 8. С. 379. [↑](#footnote-ref-141)
142. *Майков В. Н.* Петербургские вершины, описанные Я. Бутковым. Книга вторая // Майков В. Н. Литературная критика. С. 258. [↑](#footnote-ref-142)
143. *<Эдельсон Е. Н.>* Журналистика // Москвитянин. 1852. № 21. Отд. V. Критика. С. 14. [↑](#footnote-ref-143)
144. Там же. [↑](#footnote-ref-144)
145. *Майков В. Н.* Стихотворения Кольцова. Статья первая. С. 107–108. [↑](#footnote-ref-145)
146. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-146)
147. *<Плещеев А. Н.>* Фельетон. Петербургская хроника // Русский инвалид. 1847. 15 янв. (№ 10). [↑](#footnote-ref-147)
148. *Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 282. [↑](#footnote-ref-148)
149. *Фридлендер Г. М.* Достоевский и мировая литература. Л., 1985. С. 141. [↑](#footnote-ref-149)
150. *Достоевский Ф. М.* Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 19. С. 153. [↑](#footnote-ref-150)
151. *Фридлендер Г. М.* Указ. соч. С. 141. [↑](#footnote-ref-151)
152. *Достоевский Ф. М.* Выставка в Академии художеств за 1860–1861 год. С. 154. [↑](#footnote-ref-152)
153. Там же. С. 153–154. [↑](#footnote-ref-153)
154. *Нечаева В. С.* Ранний Достоевский. 1821–1849. М., 1979. С. 249. [↑](#footnote-ref-154)
155. *Анненков П. В.* Заметки о русской литературе 1848 года. С. 41. [↑](#footnote-ref-155)
156. *Бутков Я. П.* Темный человек // Бутков Я. П. Повести и рассказы. С. 232. [↑](#footnote-ref-156)
157. *Бутков Я. П.* Новый год. Вчерашняя история // Отечественные записки. 1848. № 1. Отд. I. Словесность. С. 222. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Запутанное дело // Собрание сочинений: В 20 т. Т. 3. М., 1965. С. 185. [↑](#footnote-ref-158)
159. *Достоевский М. М.* Дочка // Отечественные записки. 1848. № 8. Отд. I. Словесность. С. 239. [↑](#footnote-ref-159)
160. *Бутков Я. П.* Темный человек. С. 236. [↑](#footnote-ref-160)
161. *Нечаева В. С.* Указ. соч. С. 251. [↑](#footnote-ref-161)
162. См., например*: <Без подписи.>* Разные известия // Отечественные записки. 1842. № 8. Отд. VIII. Смесь. С. 107. [↑](#footnote-ref-162)
163. *Бутков Я. П.* Темный человек. С. 229. [↑](#footnote-ref-163)
164. *Достоевский М. М.* Дочка. С. 233. [↑](#footnote-ref-164)
165. Все подчеркивания наши — Е. В. [↑](#footnote-ref-165)
166. *Бутков Я. П.* Невский проспект, или Путешествия Нестора Залетаева. С. 326–327. [↑](#footnote-ref-166)
167. Там же. [↑](#footnote-ref-167)
168. *Достоевский М. М.* Господин Светелкин // Отечественные записки. 1848. № 10. Отд. I. Словесность. С. 201. [↑](#footnote-ref-168)
169. *Достоевский Ф. М.* Письмо М. М. Достоевскому от 1 февраля 1846 // Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 28. Л., 1985. С. 118. [↑](#footnote-ref-169)
170. *Манн Ю. В.* Указ. соч. С. 284. [↑](#footnote-ref-170)
171. *<Без подписи.>* Журналистика // Отечественные записки. 1854. № 8. Отд. IV. Библиографическая хроника. С. 94. [↑](#footnote-ref-171)
172. *Вдовин А. В., Зубков К. Ю.* «Спор Петербурга с Москвою». Литературная полемика первой половины 1850‑х годов // «Современник» против «Москвитянина». С. 13. [↑](#footnote-ref-172)
173. *Зыкова Г. В.* Указ. соч. С. 87–88. [↑](#footnote-ref-173)
174. См., например: *Григорьев А. А.* «Библиотека для чтения». Январь и февраль // Москвитянин. 1855. № 3. Отд. V. Критика и библиография. С. 119–132. [↑](#footnote-ref-174)
175. См., например: *Белинский В. Г.* Русская литература в 1842 году. С. 526–527. [↑](#footnote-ref-175)
176. *Armstrong N.* Op. cit. P. 27–28. [↑](#footnote-ref-176)
177. *Крэри Д.* Указ. соч. С. 129. [↑](#footnote-ref-177)
178. См., например: *Калинина Е. А.* Фотографический опыт писателя в художественном тексте: фотография как один из ключей к прочтению «Жизни Арсеньева» И. Бунина // Studia culturae. 2015. № 2 (24). С. 120–131; *Вахтель Э.* «Идиот» Достоевского. Роман как фотография // Новое литературное обозрение. 2002. № 57. С. 126–143. [↑](#footnote-ref-178)
179. Философское осмысление этого вопроса было предложено М. Б. Ямпольским. См.: *Ямпольский М. Б.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М., 2000. [↑](#footnote-ref-179)
180. Определения жанров указаны рядом с названием того или иного текста в том случае, если они приведены в самом альманахе «Дагеротип». [↑](#footnote-ref-180)