

Ю. К. Руденко

Чернышевский-
романист
И
литературные
традиции



Издательство Ленинградского университета

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Ю. К. РУДЕНКО

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ-РОМАНИСТ
И ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ТРАДИЦИИ



ЛЕНИНГРАД
ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1989

ББК 83.3Р1
Р83

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. А. Б. Муратов
(Ленингр. ун-т), канд. филол. наук, ст. науч. сотр. В. Е. Вет-
ловская (Ин-т рус. литературы АН СССР (Пушкинский дом)).

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

Руденко Ю. К.
Р83 Чернышевский-романист и литературные тради-
ции. — Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 256 с.
ISBN 5-288-00344-0

Монография посвящена малоизученным аспектам творческо-
го метода Чернышевского-романиста. Анализируется жанровый
состав основных романов писателя («Что делать?», «Повести
в повести», цикл «Пролога»), прослеживаются их взаимосвязи,
выясняется их место в литературном процессе того времени в
связи с традициями западноевропейского и русского «романа
с отступлениями», а также русского романа о «героях времени».

Для литературоведов и всех, интересующихся русской ли-
тературой XIX века.

Р 4603020101—163
076(02)—89 118—90

ББК 83.3Р1

Научное издание
Руденко Юрий Константинович
Чернышевский-романист
и литературные традиции

Редактор *Р. И. Беккер*
Художественный редактор *В. В. Пожидаев*
Обложка художника *С. В. Алексеева*
Технический редактор *А. В. Борщева*
Корректоры *Н. М. Каплинская, О. В. Пукелова*

ИБ № 2928

Сдано в набор 02.06.89. Подписано в печать 31.10.89. М-24308. Формат 60×90^{1/16}.
Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 16.
Усл. кр.-отт. 16,25. Уч.-изд. л. 18,04. Тираж 2290 экз. Заказ № 387. Цена 2 р. 60 к.
Издательство ЛГУ. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Типография Изд-ва ЛГУ. 199034, Ленинград, Университетская наб., 7/9.

ISBN 5-288-00344-0

Издательство
Ленинградского
университета, 1989

В отличие от Тургенева, Помяловский-романист во многих отношениях все еще остается малоизученным: не выяснены в должной мере ни его общественно-мировоззренческая позиция, ни характер ориентации в литературном процессе, ни связь с конкретными литературными традициями, ни уровень эстетического своеобразия. Поэтому и заявления Чернышевского о Помяловском (в «Что делать?» и в «Повестях в повести»), ставящие его как художника наряду с самыми крупными именами в истории русской литературы (ср.: «сильнейший <талант> из всех нынешних поэтов-прозаиков», «человек гоголевской и лермонтовской силы» — XII, 683), до сих пор представляются чем-то экстравагантным — одним из тех парадоксальных преувеличений, которые Чернышевский якобы время от времени позволял себе делать. Между тем Помяловский действительно первоклассный художник, и его роль в эволюции русской прозы, русского романа не просто велика, но принципиально этапна.

4

«Мещанское счастье» по своей конструкции — типичный русский монографический роман. Его сюжет столь же лапидарен и в том же характерном смысле подчинен задаче типологической характеристики героя, а его содержание концентрируется вокруг кульминационной ситуации «русского человека на rendez-vous». Но все это в высшей степени оригинально освещено с проблемной точки зрения и в разработке далеко отклонилось от достаточно устоявшейся к тому времени поэтики жанра.

Прежде всего уже в названии повести задан совершенно обойденный предшествующей традицией и, надо сказать, неожиданный для нее конкретный социальный аспект: проблема *счастья*, то есть обретения героем искомого жизненного идеала, уточнена как проблема *мещанского счастья* — в противоположность, конечно же, *дворянскому*, что до тех пор не подчеркивалось русскими романистами, последовательно работавшими над анализом проблемы, ввиду нелепости подобной акцентировки применительно к ранее изображавшимся героям. Все без исключения «герои времени» были дворянами, но их привилегированный социальный статус мыслился как естественная социально-историческая и культурно-национальная среда их жизненного

обитания, и проблема поисков идеала трактовалась поэтому как нравственная, философская, психологическая, историческая, идеологическая — какая угодно, только не сословно-классовая.

Свой поворот в ее постановке Помяловский художественно мотивирует чрезвычайно просто и вместе с тем предельно выпукло: Молотов — межеумок, человек двойного социального опыта и межсословного мироощущения, «образованный юноша темного происхождения», не связанный «ни с какою почвой» (с. 127).¹³ Сын вдовца, столичного мещанина-ремесленника, и воспитанник старика-холостяка, столичного профессора-гуманитария, он — «счастливейший homo novus»: в нем нет «разлада молодой жизни со старою, ему не пришлось жить в сословии, в котором он родился; ... и вышло так, как будто он и не был мещанского рода, хотя он и не думал от того отказываться»; «судьба, отстранивши от него борьбу, скрывши в далеком младенчестве его мещанскую грязь, дала ему светлый, невозмущаемый взгляд на себя», возможность держаться «спокойно, ровно, с достоинством», чувствовать себя «честным и свободным так же, как чувствовал себя физически здоровым» (с. 128). Будучи избавленным судьбой от «нелепого положения» жить под влиянием «антипатии к родной грязи» (с. 128, 127), Молотов в начале своей жизненной дороги — «не что иное как большой ребенок», потому что «еще зла не познал (<...> еще не познал подлости и пошлости житейской» (с. 133).

Таким образом, «homo novus» — формула по смыслу очень емкая и в то же время непосредственно восходящая к евангельскому первоисточнику — «Посланиям апостолов», где идеал «нового человека» связывался, во-первых, с избавлением от нравственной скверны социального и имущественного мирского разобщения, а во-вторых, с духовным воскресением в братском сличении каждого со всеми. Хотя Молотову еще предстоит пройти через испытание «подлостью и пошлостью житейской», он — «homo novus» не потому, что «большой ребенок» и, следовательно, «невинен», «не познал зла», а потому главным образом, что внутренне эмансипирован от сословных привязанностей и предрассудков. Любой житейский «искус» неизбежно обернется для него испытанием личности в целом, в ее основах, и должен повести либо к катастрофическому распаду призрачной («пасторальной», «идиллической» — с. 133) незамутненности духа, либо к «решительному» самоутверждению, которое уже не сможет остановиться, пока не переработает весь материал личности и не превратит ее в качественно определенную конкретно-социальную индивидуальность.

Этот путь внутреннего самоопределения личности героя становится ведущей темой дилогии и ее сквозной проблемой. Но герой Помяловского, согласно авторской концепции, демонстративно не героичен. Его общественно-историческая репрезентативность в изображении писателя намеренно приглушается, и этому

способствует последовательно проводимая переакцентировка всех основных компонентов традиционной сюжетной коллизии монографического романа (главным образом, в его тургеневском изводе).

«Дворянское гнездо» — как место действия; положение здесь героя — как чужака и плебея; отношение к нему героини — как к избавителю от мертвящей бесперспективности жизни; далее — решительная активность героини и трусость, нерешительность героя в их интимных взаимоотношениях; наконец, соединение в сцене кульминационного rendez-vous мотивов неизбежности личного разрыва и невозможности со стороны героя ответить на вопрос «что делать?» — все это слишком отчетливо воспроизводит знакомую, многократно опробованную схему русского романа об эпохально представительном герое, чтобы остаться незамеченным и не восприниматься в свете известных идейных ассоциаций. Но, с другой стороны, и отступления от этой традиции слишком существенны, чтобы содержательное наполнение «Мещанского счастья» воспринималось только как ее оригинальная вариация.

Во-первых, Молотов лишен потенциальных соперников и ни перед кем не предпочтен героиней. Во-вторых, он ни с кем не полемизирует и ничего не проповедует, он — не пропагандист (ср.: «хоть перед одной женской душой, да пропагандист» — Добролюбов). В-третьих, сам не будучи личностью выдающейся, он и героиню имеет в pendant себе — «глупенькую», «простенькую» «кисейную девушку» (с. 122), тоже, как и он, «большого ребенка»; ее чувство к нему — не знак его принадлежности к разряду «сознательно-героических натур», не результат ее интуитивно-стихийной устремленности к «деятельному добру», а лишь следствие естественного, по-человечески непосредственного желания счастья, и даже только женского, «бабьего» счастья (см. финальную сцену повести). Знаменательно также и то, что именно Молотов, как центральный герой повествования, поставлен, казалось бы, в положение, когда он может выбирать из двух контрастно охарактеризованных героинь. Но такая возможность, определенно возникающая из экспозиционной расстановки лиц и предполагающая если не своеобразную завязку действия (ибо она сразу указана автором еще в начале экспозиции: «На балконе Егор Иваныч Молотов и Елена Ильинишна Иличова — молодой человек и молоденькая, хорошенькая девушка; значит, повесть начинается» — с. 118), то хотя бы нетрадиционное усложнение интриги (в виде любовного соперничества «кисейного создания» Леночки и эмансипированной последовательницы Жорж Санд молодой вдовы Лизаветы Аркадьевны, дочери помещика Обросимова), совершенно игнорируется писателем, и самое главное — читатель не может не чувствовать, что игнорируется сознательно, с тем чтобы подчеркнуто ориентировать произведение на русскую реальность, а не на европейскую

«литературность», придать ему достоинство бесхитростной правды жизни, чуждающейся эффектных ухищрений искусства.

Проследивая этапы любовного романа своих героев, Помяловский снимает главный упрек, который незадолго перед тем революционно-демократическая критика адресовала русскому человеку типа тургеневского «Ромео» из «Аси», — упрек в бесхарактерности и бессилии, боязни решительного шага и общественно-психологической инфантильности.

Уже в экспозиционной характеристике Молотова писатель подчеркивает имеющиеся в нем задатки того малоисследованного в литературе типа, который противоположен «лишним людям» не только по своему социальному положению, но и психологически, — типа «человека хлопотливого» и притом «не пройдохи» (с. 131), и завершает характеристику многозначительным замечанием: Молотов — «натура упругая и терпеливая», в нем «мы видим пока одну силу без приложения» (с. 132). Затем, в развитии сюжетного действия, которое в точном соответствии с жанровой традицией монографического романа не подчиняет себе структуру авторской характеристики героя, а составляет лишь необходимый, но частный ее компонент, указанное типологическое свойство героя, долженствующее вывести его из ряда персонажей, на фоне которых он только и может восприниматься, получает подтверждение.

Во взаимоотношениях с Леночкой Молотов не инфантилен — он только юношески неопытен. Он с самого начала отдает себе отчет в своем чувстве и не склонен впадать в самообольщение по этому поводу. В нем нет ни романтической жажды идеального, ни романтической же пресыщенности. Если он сначала и трусит перед решительностью Леночки, то потом «быстро развивается» (с. 138, 142, 144, 150). Однако ни его трусость, ни его «развитие» не имеют ничего общего ни с мечтательным прекраснодушием, ни с эгоистическим аморализмом. Его смущает вопрос, которым никогда не задавался ни один из «русских Ромео»: «Что я тут за роль играю?» (с. 164). И, как ясно с самого начала, это для него вопрос не самолюбия, а чего-то другого, что руководит им и определяет его жизненное мироощущение. Лишь к финалу оно определяется как потребность уяснить себе свое «призвание» (с. 187). У Помяловского не героиня торопит события и своей решительностью обнажает слабость героя; напротив, решение об отказе от любви «кисейной девушки» принимает сам герой — вопреки своему собственному чувству, но не по недоверию к себе или к ней, не в виде жертвы ради какой-нибудь призрачно-горделивой цели. Иными словами, он не терпит фиаско ни как личность, ни как «хлопотливый человек». Более того, этот его решительный шаг предпринимается в обстановке мучительной неясности жизненных перспектив. Ему нужна свобода для того, чтобы один на один померяться с будущим, которое отнюдь не сулит ему ни легкой карьеры, ни надежного

благополучия, ни другого, более полного или более возвышенного счастья.

До Помяловского ни один роман о «герое времени», или, иначе, ни один монографический роман, не ориентировался на европейскую традицию романа воспитания. В «Мещанском счастье» такая ориентация возникает, и это означало принципиально новый этап в развитии специфически русского литературного жанра: его доселе двуплановая структура, базировавшаяся на постоянно повторяющемся тождестве в личности героя интимно-психологического и общественно-репрезентативного, обогащается теперь добавочными смыслами, в частности — проблемой становления человеческого характера (которое не то же самое, что его проявления) и проблемой активно меняющейся самоориентации личности в социальной действительности (что тоже неравнозначно простому раскрытию конкретного содержания и философско-исторического масштаба позиции героя). Отсюда — усложнение Помяловским структуры мотивировок, объясняющих поведение героя. Система сюжетных событий, в которых это поведение фиксируется, еще полностью воспроизводит традиционную схему, но побудительные причины поступков героя трактуются писателем уже в резком противоречии с традицией. В Молотове нет «машинальности» поведения, нет характерного для всех «лишних» героев русской литературы феномена «отстающего», «запаздывающего» осознания своих поступков, нет, соответственно, и «катастрофических» следствий, неожиданных для героя и не предвидимых им.

Так, традиционная развязка (разрыв Молотова с Леночкой) подготовлена в повести Помяловского вовсе не характером героя, а стечением внешних событий и обстоятельств, мотивирующих его внутреннюю, личностную эволюцию.

Первое из них — разговор супругов Обросимовых, случайно подслушанный Молотовым. Он вызывает в нем бурную реакцию социального самоопределения и превращает его из «большого ребенка» и «счастливейшего homo novus» в «плебея», в котором заговорила «гордая натура» (с. 171, 173). Классовая ненависть к «большим барам» мгновенно выжигает из его души идиллическую безмятежность и оставляет ничем не заполненное зияние, которое равносильно мировоззренческой катастрофе и не может быть восполнено никакими «соображениями» из наличного запаса знаний и предшествующего жизненного опыта. Именно этой катастрофой предreshается исход любовного романа героев, открывшейся было перед ними перспективы мещанского счастья. Разрыв героев неизбежен не потому, что Молотов якобы не соответствует тому идеалу гармонической личности, которая, увлекая за собой возвышенно-чистую девичью душу к надличным и внеличным горизонтам общественного служения, сама не видит ни ясных целей, ни путей действия. Все эти вторичные смыслы традиционной структуры монографического романа гасятся Помяловским за счет намеренной «прозаизации» героев,

точнее — за счет иронического контраста между стихийно-поэтической наивностью детски-простодушного мировосприятия героини, юношеской неопытностью нравственно чистого, но трезво мыслящего героя и «старческой» многоопытностью авторского видения жизни (ср. с. 141, 158—159, 163, 171, 183). После нечаянно услышанного «несчастливого разговора, так обидевшего его гордость, возмутившего его душу» (с. 173), Молотов переживает бурный духовный катаклизм, когда на месте младенческого неведения добра и зла почти мгновенно приходит острое прозрение в сущность реального положения вещей. «Как же я не разглядел ваши рожи?» — мысленно спрашивает он не Обросимовых, которые для него теперь «негодяи, аристократишки, барыкулаки» (с. 171), а самого себя; «он почувствовал, что отделяется от общей массы людей, перестает быть какою-то неопределенною личностью, он находит свое место в обществе и занимает его» (с. 173); но это чувство — тревожное (с. 173), своего места в обществе он по-прежнему не знает, в его душе лишь «шевельнулись неведомые до сих пор вопросы»: «Куда лежит моя дорога? кому я нужен на свете? ..» (с. 171). Для Молотова навсегда отошли «последние минуты детского счастья, золотого, молодого счастья, — полуэлегически, полуиронически замечает писатель. — Теперь плебей узнал, что его кровь не освящена столетиями, что она черна, течет в упругих, толстых, как верви, жилах и твердых нервах, а не под атласистой белой кожей, в голубых нитях и нежных...» (с. 171). Он уже может сказать о людях с уверенностью: «Это не наши», — но он еще не может указать: «Где же наши?» (с. 173).

Леночке в этих его раздумьях места не находится, она остается вне деления на «наших» и «не наших», в прошлой для него «проклятой, бессознательной, птичьей жизни» (с. 188). Она в нем ищет поддержки для себя, но он и сам нуждается в поддержке, однако не любовь «кисейной девушки» может стать для него таковой. Разрыв между героями именно поэтому оказывается неизбежным. Лишь на первый взгляд его причина заключается в том же характерном состоянии героя, которое фиксировался всеми русскими романистами во всех «лишних людях» и которое Помяловский определяет как «неведение и страх будущего» (с. 173). Однако это не онегинский «просчет», не печоринское «бездорожье», не рудинское «бессилие» и не обломовское «байбачество»; это нечто совсем иное, имеющее иную природу и другой закон развития: это не крах жизненной позиции в итоге пройденного пути, а *начало* поиска своей дороги и своего места в обществе.

Вторым внешним импульсом, повлиявшим на исход интимных чувств героя, стало письмо университетского «задушевного друга» Молотова, Андрея Негодяшева. Вовремя подоспевшее, оно на первый взгляд сулит герою желанное разрешение его актуальных проблем, так как друг обещает ему протекцию и уже

присмотрел на выбор две чиновничьи вакансии. Однако странным образом это письмо не только не приносит облегчения, но даже усугубляет смятение Молотова. Негодящев горячо, умно, едко рассуждает о призвании и спорит с Молотовым — прежним, напоминая ему его же давние «понятия» на этот счет, тогда как сам Молотов — теперешний, взвинченный, оскорбленный в своей «плебейской» гордости, еще не успел догадаться, что в конечном итоге его мучит именно этот вопрос, не успел распознать его общий контур в искаженных очертаниях сиюминутных личных переживаний. «Ты обложил себя книгами, вглядываешься в жизнь, изучаешь себя и людей и только после такой работы хочешь добиться, к чему ты призван...» — напоминает другу Негодящев с высоты своей удачливой чиновничьей карьеры, чтобы развернуть перед Молотовым «философское» обоснование своих «служебных начал» (с. 177, 176). Но они сводятся к очень простой системе, отнюдь не составляющей для Молотова новости, так как она обсуждалась друзьями еще в студенческие годы и уже тогда Молотов отмечал в ней «большую дозу иезуитства» (с. 176). Теперь Негодящев лишь сжимает ее в формулу: «Ты спросишь, кто я такой: наушник, доносчик, фискал? Ничуть не бывало!.. я дипломат и психолог; моя задача так вести дело, чтобы провалился негодный человек, подвести его по службе, напутать, повредить ему. Впрочем, я не прочь и шепнуть кому следует на ухо, что можно. *Мы все знаем, что надобно делать, но не знаем, как делать*» (с. 176). Последняя фраза здесь особенно знаменательна: вопрос «что делать?» кажется разночинцу не составляющим проблемы; ответ на него мыслится им как сумма тривиальных этических императивов — личный труд и личное достоинство, честность, справедливость и т. д.; проблему составляет перенос отвлеченного «что» в область практической этики, когда оно преобразуется в «как».

Сам Негодящев остается в этом отношении убежденным прагматиком, но, так сказать, прагматиком бескорыстным, для которого не карьера цель, а способности — средство добиться ее, а наоборот, выявление своих способностей, утверждение себя как личности — цель, продвижение же вверх по лестнице чинов — лишь способ естественного самоутверждения. Идеал Негодящева — «полезный человек» (с. 178), и служебная деятельность государственного чиновника — пока что единственная реально доступная жизненная форма, в которой польза общественная чуть ли не гармонически сливается с пользой личной, причем последняя отнюдь не выступает в опошленном виде. Не случайно в рассуждениях Негодящева возникает антиномия «поэзии» и «прозы»: «(..) мы родились жить, а не составлять программы. Живи и учись, одно от другого не отдирай насильно (..) Жизнь осмыслить? — никогда ты ее не осмыслишь! Где ее одолеть, и притом не зная хорошо? Бери ее наконец без смысла или добивайся смыслу и в то же время служи; для

службы человек создан. <...> От тебя и не потребуют любви к службе; нам нужны твои ум, честь и труд, а любви, пожалуй, и не надо <...> Вы и на службе ищете *счастья*, а не *пользы общественной*. И любовь, и удовольствие, и прогулка среди лесов, и луна, что ли, — все это должно быть на втором плане в нашей жизни. *Поэзию всякий любит; нет, надобно в прозе покупаться* — ведь от нее не убежишь. <...> Мы тоже любим и закаты солнца, и май, и негу, и поцелуи, и вечернюю зарю, но *мы и ломать себя умеем*... Можно читать „Фауста” и служить очень порядочно <...>. Прочь вопросы! их жизнь разрешит, только бери ее так, как она есть, не прибавляя и не убавляя: без смысла жизнь, живи без смысла; худо жить, живи худо — все лучше, чем только мыслью носиться в заоблачных странах» (с. 177—178).

В изображении Негодящева человек «программы» полностью совпадает с известным литературным стереотипом «лишних людей». Он усматривает такую же опасность и в «понятиях» Молотова; но он не видит, что, отрицая программы идеального и идеалистического максимализма, сам тоже создает программу, которую трезвое по-своему чутье Молотова квалифицирует весьма скептически и в которой пронизательно улавливает все ту же романтическую отвлеченность, лишь вывернутую наизнанку: «Вот чиновные принципы, возведенные к вечным началам разума!.. трансцендентальное чиновничество!.. Фауст в вицмундире, Гамлет канцелярии его превосходительства!.. <...> Хорошо же ты философствуешь и обличаешь! Громи, добрый сын отечества, громи! Неужто надобно опутать всех, надуть, быть психологом и дипломатом? <...> Вот дорога: либо подличай, либо ходи по ломаной линии» (с. 179). Обличение обернулось против обличителя; призыв не выдумывать «нормы» зафиксировал и изобличил еще одну тяжелую для живого человека «норму». Письмо друга прояснило в сознании Молотова всю принципиальную глубину той проблемы, перед которой жизнь поставила его так внезапно, и помогло утвердиться в своей отнюдь не легкой позиции: «<...> вон она [жизнь], вон смотрит в глаза; она идет, в дверь стучит. Я не могу пока постигнуть, что она такое, но без смысла не возьму ее <...>» (с. 180—181).

Кульминационная ситуация во взаимоотношениях Молотова с Леночкой возникает, таким образом, как бы преждевременно, вызывается не внутренней потребностью героев, а внешними обстоятельствами, насильственно вторгающимися в психологические перипетии их интимных чувств и обрывающими их роман на какой-то из начальных стадий.

5

Мотив «дела-призвания», столь существенный для образующих эту ситуацию побудительных обстоятельств, открывает и

саму сцену последнего свидания. «Что бы вы сказали, — спрашивает Молотов у «кисейной девушки», — когда бы привели к вам кого-нибудь и спросили: дайте этому человеку *дело на всю жизнь*, но такое, чтобы он был счастлив от него» (с. 192). Естественно, она не может дать ему ответа, а он, в свою очередь, даже убежден, что ответа и не может быть: «*Никто не знает такого дела, да и нет его на свете...*» Леночка советует «спросить умных людей», но Молотов, занятый мыслями о будущем, не столько с иронией, сколько с горечью констатирует: «Умные люди оттого и умны, что никогда о таких вещах не говорят...» (с. 193).

Пронзительная нота трагической неизбежности расставания лейтмотивом пронизывает всю сцену финального объяснения героев, одинаково обособляя каждого из них и в то же время уравнивая, а не выдвигая одного в противовес другому. Оценочно-итоговый характер тургеневских финалов подвергается у Помяловского принципиальному переосмыслению. Сохраняется лишь его структурная канва, удерживающая всю сцену в границах обозначенного жанра: за героиней сохраняется надежда на окрыляющую жизненную перспективу, вызванную чувством к герою, и внезапное крушение этой перспективы в результате «решающего» объяснения; за героем — неведение перспективы и, как следствие, невозможность удержаться на той высоте, которая ожидается от него. Но все перипетии объяснения героев и все сопровождающие его мотивы существенно отличают этот финал от тургеневских. И главным здесь оказывается даже не масштабная разница в типологии героев и героинь Тургенева и Помяловского. При том, что у Тургенева ни один герой не брался в начальную пору становления личности и ни одна героиня не была «простенькой» и тем более «глупенькой», — у Помяловского «сниженные» в этом смысле герои «возвышаются» за счет гораздо большего, чем у Тургенева, насыщения финальной сцены главными сквозными мотивами произведения и, что еще важнее, целым рядом спорадических реминисцентных мотивов, неожиданно укрупняющих смысловую значимость развязки.

Сквозные мотивы появляются в этой сцене с самого начала и возникают сразу все вместе, что и свидетельствует о финальном фокусировании текста. Со стороны Молотова отождествляются образно-смысловые комплексы дела — оно же призвание, будущее, жизнь — и счастья: прежнее счастье безмятежного неведения утрачено, новое счастье видится в будущей деятельности. С реальной неясностью перспективы этого будущего связывается для него и мотив «умных людей». Однако он — тоже сквозной и ранее возникал в повести исключительно в связи с Леночкой, которую «умная» (она же — «эмансипированная») Лизавета Аркадьевна третировала с высоты своего «жоржзандизма». Сейчас, как и по ходу развития сюжета, в постепенном нарастании чувства к Леночке, Молотов, иронизируя над «умны-

ми людьми» (хотя и не имея в виду конкретно Лизавету Аркадьевну), предельно сближается с Леночкой, но, как никогда раньше, отдаляется от нее внутренне.

Таково исходное состояние финальной ситуации. Далее начинается бурное накопление сопутствующих мотивов.

«Неужели моя жизнь пропадет даром?.. Где моя дорога?.. Неужели так я и не нужен никому на свете?» (с. 193) — в раздумье произносит Молотов. Мотив «дороги», подготовленный всей предыдущей эволюцией героя, становится итоговым в его характеристике и, будучи фольклорно-поэтическим символом, возвращает к началу этой характеристики, вновь актуализируя в ней значимые народные истоки. Однако реакция Леночки на это высказывание (ей не адресованное) вносит совсем иные акценты в смысл вводимого обобщения. «Егор Иваныч!.. *душка!*.. *ты герой!*..» (с. 193), — в наивном порыве непосредственного чувства восклицает она. «Душка!..» — не что иное, как снижение, «прозаизация» и даже «омещанивание» поэтической символики предстоящей Молотову «дороги». «Ты герой!..» — перевод всей его характеристики в обобщающий план репрезентативной нравственной оценки и одновременно в план оценки историко-литературной.

С этической точки зрения положение Молотова совершенно не соответствует Леночкиному восприятию: он вовсе не «герой» по отношению к ней, и знает это, и потому так настороженно-скептически наблюдает за всеми ее реакциями. В конце концов эта Леночкина формула оценки преобразуется в его собственном сознании на прямо противоположную: «Итак, ко всем несчастьям еще *подлость?* <...> Подлость? ну так что ж такое? ... Зато теперь *вполне человек!*» (с. 197). Конечно, ни «герой», ни «подлец» не являются адекватными оценками и в равной степени далеко отстоят от той не высказываемой средней оценки, которая и соответствовала бы действительности. Но в историко-литературном плане Леночкино наивное восклицание весьма многозначительно. Как *литературный* герой, Молотов более чем нетрадиционен: играя, в сущности, чужую роль, по чуждому для него «сценарию», он знаменует новое начало поиска подлинно положительного героя — ту нетронутую литературой сферу жизненной реальности, где, возможно, такой герой уже рождается или, по крайней мере, должен родиться.

Далее объяснение центральных героев повести разворачивается по тургеневской схеме с характерными тургеневскими же мотивами. Так, о Леночке говорится: «... во всей ее позе была *решительность* и какая-то *женственная смелость и отвага* <...>». Она признается Молотову: «И мне тоже все чего-то хочется... Я перестала понимать себя... боюсь всего... такие странные сны... Я плакала давеча...» (с. 193). В связи с этим возникают оценочные мотивы героини-«птицы», ее порыва к «полету», ассоциативно сближающие ее с Асей и одновременно с Катери-

ной из «Грозы» Островского, осложненные к тому же неожиданной поэтической реминисценцией из Гете («Вильгельм Мейстер» — роман воспитания!) и иронической, «стертой» реминисценцией из старинных буколик; и все это завершается ее признанием в любви:

«—<...> ты стал говорить, и мне так легко, так легко... Я никого на свете не боюсь... *я птица!.. полетим, Егорушка!.. <...>*»

— Куда же лететь?

— А вот через кладбище, за озера, за *Волгу... туда, туда...* Ты понесешь меня в объятиях... Пойдем в долину; *хижину выстроим... <...>*

— Леночка, возможно ли это?

— Ах, какой ты несносный!.. я знаю, что нельзя, ведь не дурочка... Для того разве говорят?... это так. Ведь я люблю тебя, Егорушка...» (с. 194).

Каждый мотив, как видим, выступает в двоякой функции — высокой, восходящей к источнику, из которого заимствуется, и сниженной, проявляющейся в контексте самой данной сцены. Леночкино: «*я птица!..*» — в мыслях Молотова становится: «*ах ты птичка, птичка!..*»; но в этом сниженном варианте снова поэтизируется — уже на «мещанский» лад: «*Ах вы божьи ласточки!..*» (с. 194).

Однако вслед за тем объяснение героев принимает как бы обращенную форму по сравнению с устоявшейся схемой, хотя и здесь продолжают присутствовать реминисцентные отсылки к ее «правильным», образцовым воплощениям, впрочем, уже не тургеневским. «Нам пора объясниться...» — заявляет Молотов и, сам не замечая того, пародийно разыгрывает роль Онегина из первой сцены его объяснения с Татьяной. Завершается же этот эпизод простодушным самооправданием Молотова, в котором столь же пародийно сниженно и столь же неумышленно со стороны героя возникает знаменитая герценовская проблемная формула: «*Елена Ильинишна, кто же виноват? кто виноват? Вы должны помнить, что не я первый...*» — после чего он «невольно почувствовал угрызение совести» и «кончил иначе, нежели начал»: «*Боже мой, что же это на меня напало!..*» (с. 195).

Именно — «напало». Знакомые, подсказанные литературой роли сыграны, а предусмотренной ими развязки не получилось. То есть, конечно, разрыв между героями определился, но их обоюдное переживание его неизбежности вскрывает проблему, для литературы совершенно новую. Вместо взаимного отчуждения, герои испытывают искреннее сострадание друг к другу. Как прежде к Молотову, теперь к Леночке тоже приходит прозрение бесперспективности своей судьбы, только если для Молотова нынешняя бесперспективность всего лишь драматична, не безысходна, то для Леночки она по-настоящему трагична, абсолютно безысходна. И Помяловский до конца высвечивает особый, «мещанский» характер этого трагизма.

«Никому мы не нужны... *кому любить таких?..*» (с. 196) — в отчаянии сознает героиня. «Я знаю... ты не можешь любить

меня, потому что я глупенькая...» — поясняет она и добавляет: «Нас много таких девушек» (с. 196, 198). «Она как будто почувствовала, — резюмирует автор, — что в ней чего-то нет, за что любят других женщин, что ее полюбили так, нечаянно, по ошибке и теперь, так поздно, хотят поправить ошибку. И уже в ее слезах слышалась не только жалоба на обиду, недоверие к себе...» (с. 197). Но что же еще? Автор не договаривает и предоставляет самому герою догадаться и досказать мысль: «Жаль, невыносимо жаль стало ему этой бедной девушки... глупенькой, кисейной девушки... Она так жить хотела, так любить хотела и доживала последнюю лучшую минуту жизни. *Впереди ее пошлость, позади тоже пошлость.* Ясное дело, что она выйдет замуж, и, быть может, еще бить ее будут... Теперь она могла бы воскреснуть и развиться, но... суждено уже так, что из нее выйдет не человек-женщина, а баба-женщина» (с. 197—198).

И наконец, действительная развязка их отношений наступит лишь после порывистого признания Молотова в своей ненависти к «этим аристократам», которые «обидели, обругали» его, в ответ на недоуменное, робко-ревнивое замечание Леночки: «<...> но, Егорушка, и такие, как Лизавета Аркадьевна, не лучше нас» (с. 198). Лично Лизавета Аркадьевна совсем не «обижала» Молотова; его ненависть к аристократам, таким образом, отчетливо сословна, это ненависть плебея к аристократам вообще, и Леночка оказывается способной ее понять и разделить. Она с полным сочувствием выслушивает его исповедь и горячо откликается на нее: «Никогда не буду их любить... Я тебя люблю; я не сержусь на тебя» (с. 198). Понадобился полный разрыв всех едва начавшихся отношений, чтобы Леночка для Молотова «точно <...> подругой <...> стала» (с. 198) и чтобы они, прощаясь навсегда, «расстались добрыми друзьями» (с. 199).

Повесть о несостоявшемся счастье с недвусмысленной реабилитацией героя — вот что такое «Мещанское счастье» Помяловского в ряду предшествующих произведений о «русском человеке на rendez-vous». И авторская реабилитация героя здесь совершается не за счет идеализации героя и не за счет «снижения» героини, а за счет новой расстановки социально-исторических акцентов в обрисовке и героя, и героини. Проблема «героя времени», таким образом, подвергается Помяловским принципиальному переосмыслению.

Отнюдь не случайно события повести отнесены в прошлое — к 1846—1847 годам («Он кончил курс четырнадцать лет тому назад» — с. 133). Это был во всех отношениях канун тех радикальных сдвигов в русском общественном сознании, которые последовательно будут совершаться в связи с накатом из Западной Европы революционной волны и николаевскими репрессиями внутри наспех и наглухо запираемой России; в связи с гнетущим духовным застоем эпохи «мрачного семилетия», вобрав-

шей в себя шовинистический треск и отрезвляющий позор Крымской войны; наконец — не в последнюю очередь — в связи с успехами и новой проблематикой русской литературы. К 1846—1847 годам, как к срединной вехе, восходили первые зрелые, программные произведения «натуральной школы», и к ним же отсылали датировочные указания в произведениях более поздних. Относя туда же события повести, Помяловский претендовал на пересмотр и переосмысление ведущей проблематики целой литературной эпохи. Теперь ему нельзя было остановиться на этой своей заявке; он должен был предложить анализ той же проблематики в ее *современном* состоянии. И такой анализ дан им в повести «Молотов» — заключительной части дилогии.

6

«Мещанское счастье» — повесть, где счастье оказывалось «впереди» (с. 200); «Молотов» — повесть, где «мещанское» счастье осуществляется. За четырнадцать лет герой прошел назначенную ему обстоятельствами жизни «дорогу», сохранил себя, свою личность, свою независимость и право на нее, он, так сказать, увенчан, награжден отпущенной ему долей счастья. А между тем в глубоком, безусловном смысле его идеал счастья так и не совпал с достигнутым «мещанским счастьем», по-прежнему остался «впереди», но уже не для Молотова — не для *этого* героя, или, точнее, не на тех путях, на которых он его искал и нашел.

Замечательно, что *имя* Молотова в названии второй повести — не просто указание на тематический центр произведения, но еще и отсылка к той же самой жанровой традиции русского монографического романа о «герое времени» (ср. по типу названия: «Евгений Онегин», «Рудин», «Обломов»), которую Помяловский только что — в проблемно-тематической структуре первой повести — уже опробовал в скрытом виде, отчасти воспроизводя, отчасти преобразуя и усложняя. Так что теперь новая — и на этот раз прямая — отсылка к традиции, казалось бы, исчерпанной в рамках данного замысла,¹⁴ означает не что иное, как *жанровый повтор*, а следовательно, и усиление смысловой важности традиции и дальнейшее углубление ее проблемной трансформации.

Повесть начинается миниатюрным «физиологическим очерком» о «громадном доме старинной постройки» на Екатерининском канале в Петербурге (с. 203—204). Затем, как продолжение и распространение его, — и тоже в манере «физиологического очерка» — предлагается обширный рассказ о «семье чиновника Игната Васильича Дорогова» (с. 204—217), который, однако (хотя почти незаметно), переводит повествование в иную жанровую тональность, потому что, вместо типичной и обязательной для «физиологического очерка» панорамы синхронно соотнесенных фактов, рисует диахроническую картину столетней семейной хроники Дороговых. Но «семейная хроника» — это

романный жанр, одна из крупных повествовательных форм; здесь она тоже, следовательно, сжата в миниатюру, и драматизм коллизий, каждая из которых могла бы составить сюжет для целого произведения, свернут в серию «характерологических» очерков. А все в целом представляет собой отчетливо воспринимаемую эпически-неспешную и эпически-масштабную экспозицию, исподволь подводящую к раскрытию заявленной в названии новой «истории героя». Однако связь этой и такой экспозиции с основной темой произведения надолго еще остается для читателя неясной.

Глухое, беглое упоминание о семье Дороговых мелькало и в «Мещанском счастье», но осталось только упоминанием. Теперешний пространный рассказ о ней заставляет ожидать важных в жизни Молотова событий, связанных с этой семьей. Между тем ожидание слишком затягивается; сложная, многосоставная по обилию лиц и сюжетов экспозиция совершенно отдалена и отделена от героя и все никак не становится его собственной предысторией (что одно могло бы ее оправдать в рамках жанра), и в конце концов выяснится, что таковой она и не является. Характер этой экспозиции начинает в то же время существенно менять жанровый облик произведения в целом. Она, вопреки ожиданиям, вытекающим из названия повести, отсылает уже к иным источникам, чем русская романная традиция. В частности, она напоминает, причем в наиболее характерных моментах, типичные бальзаковские экспозиции из его «Сцен частной жизни», с их пространной описательной детализацией социально значимого «вещного» мира (дома, улицы, помещения, внешнего облика персонажа) и очерковыми («физиологического» типа) «хроникальными» экскурсами в прошлое узких социальных групп (семьи, клана, замкнутого кружка или общественного круга и т. п.). Тем самым здесь намечается связь повествовательного стиля с некими коренными началами европейского реализма новейшего времени, и притом связь двоякая: она устанавливается путем прямых отсылок к русской «натуральной школе» и косвенно — через ориентацию на развернутую эпическую форму «бальзаковской» повести, которая тоже, как известно, выросла из опыта, накопленного французской «физиологической» школой. Однако это не все, и это не самое главное. Все жанровые модификации русской так называемой повести (исключая, впрочем, повести монографического типа «Андрея Колосова» или «Якова Пасынкова») в одинаковой степени базировались в своей тематически-сюжетной структурной организации на новеллистическом принципе, т. е. на динамичном сюжетном point. И точно так же построены повести Бальзака, в других отношениях весьма далекие от практики русской литературы. Помяловский, открывая произведение бальзаковской экспозицией — одновременно «физиологией» и предысторией, — уже как бы противопоставлял его собственно русской

романной традиции; в действительности же, придавая его началу характер социальной «физиологии», он самое *тему* монографического русского романа возвращал к предыстокам новейшего реализма, а заставляя ожидать «взрывного» драматизма в развитии сюжетных событий, заранее усиливал акцент на них и на характере их развития.

Жанровые значения экспозиции в «Молотове» имеют также и строгое содержательное обоснование, поскольку именно здесь и теперь разрабатывается писателем важнейший для идейной концепции всей дилогии мотив мещанства. В первой части дилогии этот мотив выполнял негативную, если так можно выразиться, функцию: он иронически оттенял нетрадиционность центральных героев произведения, подчеркивал «бессословность» Молотова как «счастливейшего homo novus». В этой «несамостоятельности» мотива, в его слиянности с мотивом счастья все время просматривалось его, так сказать, фигуральное смысловое наполнение: «мещанское» — означало не только межсословное, но и просто человеческое, человеческое в отличие от сословно детерминированного. В «Молотове» мотив мещанства вводится отныне в точные сословные границы этого понятия. Следует, безусловно, помнить, что само это понятие еще не имело ни в тогдашней действительности, ни в литературе того оценочно-этического содержания, которое оно начнет приобретать к концу века. Слово «мещанский» означало лишь «относящийся, принадлежащий к среднему сословию»; но у Помяловского оно точнее, уже, определеннее, чем круг социальных явлений, обозначавшихся в тогдашнем языке словами *разночинец* и производными от него. В сущности, именно экспозиционный исторический этюд о семье Дороговых как раз и устанавливает дефинитивное содержание понятия «мещанства» в контексте дилогии Помяловского: это круг столбового, но не родовитого, среднезажиточного, но не высшего служивого чиновничества, иначе говоря — наиболее устойчивый, достаточно широкий и достаточно замкнутый круг российской административной бюрократии.

В первой повести дилогии тема мещанства была еще раздроблена на несколько самостоятельных планов. С одной стороны, она раскрывалась в Молотове, изъятom из сословной детерминации и наделенном романтически универсальной, но в то же время деловито трезвой устремленностью к полноте счастья. С другой стороны, ее представляла Леночка — «кисейная барышня», которой жизнь открывает лишь две «карьеры» — быть «человеком-женщиной» или «бабой-женщиной» и которая лишена даже возможности самостоятельно избирать одну из них. Наконец, философию этого мещанства формулировал там Негодящев, этот «Фауст в вицмундире, Гамлет канцелярии его превосходительства», лицо хотя и периферийное, но являющееся своеобразным идейным антагонистом героя, уверенно вещающим от имени всего государственно-бюрократического мещанства.

Во второй повести дилогии изображаемый писателем социальный срез общества строго идентифицирован с одной из ранее намеченных ипостасей мещанства, и Дороговы представляют собой его типизированный микрокосм. В него же теперь включаются и герой, успевший уже пройти свою часть жизненной дороги в поисках личного призвания, и новая героиня повести, лишь вступающая в жизнь, но по рождению, воспитанию, образу чувств и мыслей прямо принадлежащая этой среде.

Не сразу открывается перед читателем проблемно-тематический параллелизм обеих частей дилогии. Первоначально — и почти до разрешения конфликта второй повести — этот параллелизм как бы подавляется, отодвигается на задний план слишком явным различием жанровых решений.

Экспозиционное пространство повести «Молотов» отнюдь не исчерпывается рассмотренными выше вступительными очерками петербургского дома и истории клана Дороговых. Экспозиция простирается и дальше — детализированной сценкой-зарисовкой «семейной группы за круглым столом» (с. 217—222), тоже типизирующей константное, усредненно-характерное в патриархальном укладе дороговской семьи; затем столь же детализированной и столь же типически-обобщенной зарисовкой-сценкой вечерних визитов к Дороговым с лаконичными портретами визитеров — своего рода групповой портрет, собирательный образ дороговского клана в его нынешнем состоянии и положении (с. 222—229). Наконец, все эти дальние предыстории и зарисовки семейно-исторического и семейно-бытового фона завершаются собственно сюжетной экспозицией, посвященной истории воспитания, условиям развития и самому процессу становления личности центральной героини произведения, Нади Дороговой (с. 229—242). Экспозиционный характер повествования на протяжении всех этих эпизодов подчеркивается тем, что Молотов фигурирует в них все еще на самом дальнем плане и только в предыстории Нади играет некоторую существенно важную роль, однако лишь некоторую, наряду с другими «воспитательными» факторами в начальную пору ее жизни.

А сюжетное действие между тем все никак не начнется. И даже когда сюжетная экспозиция, посвященная Наде, завершена, общий экспозиционный тон продолжает оставаться доминирующим, поскольку новый эпизод (с. 242—264), в центре которого помещен уже Молотов, рисует рядом с ним опять же не героиню, а некоего Череванина, художника, тоже родственно связанного с кланом Дороговых. Этот обширный эпизод вносит, однако, принципиально новые аспекты в проблемно-тематический состав повести. Сначала он выглядит как еще одна сценка-зарисовка — на сей раз богемной вечеринки у Череванина, решенной в уже знакомой манере группового портрета, дополняющего, по принципу контраста между «отцами» и «детьми», вечернее сидение с разговорами у Дороговых. Но теперь сценка

эта не «закругляется» в отдельный очерк, а служит своеобразной прелюдией к развернутому диалогу-диспуту между Молотовым и Череваниным, захватывающему чрезвычайно широкий круг «отвлеченных» вопросов (о старине и прогрессе, о рутинерах и новых людях, о почве и среде, об эгоизме и самооправдании, о «сожженной совести» и «прогрессивном кладбищенстве»), самый выбор которых свидетельствует о злободневности обсуждаемой проблематики, буквально перенасыщенной публицистическими отсылками к журнальным полемикам последних лет. Фактически это — предметное изображение общемировоззренческой позиции центрального героя повести, но преподносимое читателю как бы «от противного» — путем весьма подробного изложения чуждого ему и оспариваемого им «кладбищенского» кредо его оппонента. В итоге перед читателем возникает не что иное, как очерк-портрет одного из современных типов — портрет, имеющий вполне самостоятельное художественное значение, но далекий от того, чтобы восприниматься как привычный художественный прием, приближающий ожидаемую романическую завязку.

Без особых переходов и даже без подчеркнутой повествовательной паузы этот диалогический эпизод сменяется следующим, впервые собирающим воедино всех основных действующих лиц повести, коими вскоре окажутся не только Надя, Молотов и Череванин, но и Дороговы-родители, а также весь родственник дороговский клан в качестве коллективного действующего лица. Здесь центральное место занимает тоже еще экспозиционный по характеру, но уже подспудно заключающий в себе завязку действия (пока неявную для читателя) рассказ Молотова о своей четырнадцатилетней жизненной «карьере», которой, считает он, «распорядился фатум . . . а не разумный выбор» (с. 265). В сжатом и по-новому высвеченном виде в повесть таким образом вводятся важнейшие проблемные и характерологические мотивы предыдущей части диалогии.

Рассказ Молотова обрывается как раз на том, что наиболее интересно и загадочно в его жизни для Нади; его затем продолжит (и, разумеется, со своей точки зрения и с соответствующими комментариями) Череванин; а между тем именно этот интерес Нади к Молотову — с одной стороны, и официально-конфиденциальный визит к Дороговым «почтительного» чиновника, «секретаря при статском генерале Подтяжине» (с. 269) — с другой, формируют наконец завязку того художественного конфликта, которым и определяются своеобразные границы и не менее своеобразный характер развития сюжетного действия повести.

7

Оно, в демонстративном соответствии с русской романной традицией, лаконично по содержанию и строению. И в то же время оно демонстративно антитрадиционно, так сказать, «анти-

литературно». Все апробированные предшествующей литературой конфликтные ходы и решения не просто показываются писателем как недейственные в данном случае; они оказываются таковыми потому, что противоречат жизненной правде, причем таким ее проявлениям в самой реальной действительности, которые не лежат на поверхности жизни, зависят не от случайного «драматизма» при столкновении человеческих характеров, амбиций и интересов, а от подлинного драматизма, вытекающего из коренных основ существующего социального миропорядка.

В сюжете повести последовательно подчеркиваются, а затем один за другим снимаются все традиционно литературные динамические акценты. Уже конфликт, завязывающий сюжетное действие, как отмечено выше, неоднoplanов. Его внешний, собственно событийный план определяется тем, что Надя отвергает предложение статского генерала, тогда как это сватовство, с точки зрения ее отца, не может быть отвергаемо ни по каким соображениям ввиду тех счастливых жизненных перспектив, которыми все семейство Дороговых и, шире, весь их семейно-родственный клан переводится на несколько ступенек вверх по лестнице социально-бюрократической иерархии. Отсюда неизбежность приведения в действие сил родительского принуждения с угрозой безысходной нравственной изоляции девушки в той единственной жизненной среде, из которой для нее есть только один выход — замужество. Но для того чтобы противостоять такому давлению и выстоять в противоборстве, у самой героини должны существовать еще более сильные побудительные мотивы. Надя стремится отнюдь не к разрыву с семьей и тем более со своей средой. Она — не убежденный «борец за идею», не адепт женской эмансипации. Она — просто человек, застигнутый врасплох событиями в момент незавершенного внутреннего самоопределения. Нежелательное сватовство — вполне предусмотримое с ее стороны событие, но она еще не разобралась в себе, не готова к обоснованию и защите своего решения. Этот мотивировочный, психологический план и составляет в структуре завязки внутренний противовес плану событийному.

Однако психологическая мотивировка Надиного отказа раскрывается непосредственно вслед за самой завязкой, когда девушка именно к Молотову обращается за советом, а их разговор неожиданно для обоих разрешается взаимным признанием в любви. Так в едва начавшемся развитии сюжетных событий возникает мотив второго сватовства, альтернативного первому и обостряющего напряженность всех дальнейших бытовых и психологических коллизий. Кроме того, Молотов тем самым мгновенно переводится в ранг центрального действующего лица. В то же время традиционная предсказуемость этого сюжетного хода полностью снята, поскольку отказ героини от выгодного для семьи предложения не вытекает из факта ее любви к герою.

а напротив — эта любовь становится фактом как бы в результате преждевременного внешнего толчка.

Произведение в целом приобретает отчетливо воспринимаемую художественную двусоставность. С одной стороны, это «психологический роман» героев, для которого, однако, значимы прежде всего экспозиционные с сюжетной точки зрения повествовательные части текста. Этот роман и развернут главным образом в экспозиционных предысториях, а затем завершается лишь в постпозиции повести. В сюжетном же повествовании представлен и с ним совмещен один только кульминационный момент этого романа, причем характерно, что установившееся при первом объяснении героев взаимопонимание в дальнейшем, при всех драматических осложнениях в положении как Нади, так и Молотова, не претерпевает колебаний или качественных изменений. Тем самым кульминация этого психологического романа оказывается законсервированной во времени и в точном смысле «обрамляет» собой сюжетное повествование как таковое. С другой стороны, оно представляет собой тоже как бы автономную повествовательную область целого и тоже предельно развернуто внутри столь необычно обозначенной структурной рамки. Оно есть не что иное, как бытовая повесть о девушке-невесте, принуждаемой к браку без любви по родительскому произволу. Уравновешенность повествовательных объемов психологического романа и бытовой повести, их функциональная взаимозависимость при контрастной жанровой несовместимости составов и создают впечатление художественной гармоничности целого, его прорыва в неизведанные области жизни.

Помяловский как романист и в «Молотове» выступает последователем тургеневской школы русского романа и одновременно ее радикальным преобразователем. Он прилагает художественную мерку разработанного Тургеневым «культурно-исторического романа» (позднейший термин) о «центральных натурах» (термин Тургенева) новейших эпох в развитии самосознания русского общества — прилагает эту мерку всего лишь к иной социальной среде, и выясняется, что вся устойчивая романная структура при этом деформируется до неузнаваемости. Поэзия и проза жизни существенно и разительно видоизменяются, а с ними неизбежно поэзия и проза эстетически-оценочного преобразования жизни в литературном повествовании. «Мещанская» среда не бездуховна (и, следовательно, сугубо прозаична) — она *иначе* духовна; и любовь здесь не менее значима — только у нее *иные* возможности и способы заявлять о себе; и поэтический порыв к идеальному не менее силен в натурах сильных и чистых — но само это идеальное и поэтическое видятся в *ином* свете. Весь этот комплекс центральных тургеневских мотивов отчетливо представлен уже в сцене странного любовного объяснения Нади и Молотова, открывающего развитие сюжетного действия в повести Помяловского.

Писатель *начинает* их роман с того, чем у Тургенева романы героев *завершались*; то, что там было *кульминацией*, здесь оказывается *исходной ситуацией*, сохраняющей кульминационное идейно-смысловое значение, но перемещающейся в своем структурном положении из конца художественного действия в начало.

Наде нужен от Молотова конкретный житейский совет и одновременно — ответ на коренной вопрос жизни, так как решение, которое ей предстоит принять, определит всю ее дальнейшую судьбу. Ожидая прихода Молотова, Надя четко это сознает: «Он так много жил, думал, страдал и теперь так спокоен, не изломан жизнью, *счастлив* и в то же время *человек новый*, свежий, мыслящий. Она понять не могла, как он разрешил тайну жизни, как он созрел и стал такой ясный для себя. *Молотов должен показать ей дорогу в иную жизнь, более широкую, светлую и разумную*, которую она только предчувствует, но не знает» (с. 286). Что это, как не *условие любви* со стороны «тургеневской девушки» к своему избраннику? И что такое должно быть их объяснение, как не многократно испытанная литературой ситуация «русского человека на rendez-vous»?

Однако объяснение героев начинается у Помяловского отнюдь не признанием героини. Ни Надя, ни Молотов еще не имели случая отдать себе отчет в характере взаимных чувств. Надя — потому что не догадывается о нем, точнее — не узнает своего собственного чувства в тех высоких поэтических произведениях, из которых только и могла девушка ее круга вообще получать представление о любви. Молотов — потому, что не видит в Наде особых проявлений чувств к себе, а с его стороны было бы просто мальчишеством (к чему он и в юности не имел склонности) пылать страстью к девушке не только молоденькой, но и своей воспитаннице. Психологический рисунок сцены спрятан глубоко в подтексте происходящего между героями разговора, да и самый этот подтекст особого рода: это не то, что подразумевается, но не высказывается говорящими, а то, что неожиданно для них самих всплывает и проясняется по ходу разговора. Когда оно станет ясным, оно не только будет высказано, но и определит для обоих образ дальнейших действий. Разговор же сам по себе имеет несколько отвлеченный характер — он касается общего взгляда на любовь, ее места в жизни и той эстетизации любви в литературе, которая, по мнению Нади, не что иное, как «обман художественный» (с. 294).

Начало разговору кладет случайно мелькнувший среди маленького Надиного приданого томик «Фауста» Гете. Это одно из последних ее приобретений и чуть ли не последнее сильное литературное впечатление. «Она половину не поняла из Гете», замечает писатель, и, хотя «высокое произведение поэта имело глубокое влияние на чистую душу девушки», «она с недоумением остановилась перед грациозным образом Маргариты и хотела разгадать его своим пытливым умом. Впрочем, она в послед-

нее время как-то недоверчиво относилась к книгам; ей не нравились эти умные люди, которые описаны в них, — ей нравились женщины» (с. 288).

Характерное противопоставление! Гетевский «Фауст» воспринимался русскими читательницами сквозь призму «Фауста» тургеневского, и на это прямо указывает Помяловский. Любовь русских героинь столь же жертвенна, как и у Маргариты, но отнюдь не беспомощна, не беззащитна, не бездумна — она строга и требовательна, и потому «грациозный образ», созданный Гете, непонятен, чужд русской девушке из мещанского круга, зато ей нравятся, понятны, привлекательны женщины русских романов, тех самых, где они призваны лишь оттенять трагическое бездорожье всей вереницы «умных» (читай: «лишних») русских «героев времени».

Однако это же противопоставление имеет в повести и гораздо более принципиальный идейный смысл. Оно очерчивает проблемно-исторический масштаб сквозной темы возникающего разговора — взаимоотношений литературы с отражаемой ею реальностью жизни.

Как выясняется сразу же, не стыдливость по поводу падения Маргариты затрудняет Надю, а чувство неловкости от сознания абсолютной несопоставимости ее собственной жизни с высокими литературными образцами. «Согласитесь, что смешно: дочь чиновника „Фауста“ читает, да и волнуется еще к тому?» — говорит она и поясняет: «В нашей жизни ничего нет гетевского: она очень проста». Молотов замечает резонно: «Жизнь Маргариты была еще проще. . .» — и на попытку Нади возразить договаривает за нее: «Зато вы не встретитесь и с Фаустом. . .» Однако Надино возражение серьезнее и существеннее: «Но, Егор Иванович. . . все же это одни слова, слова! . . .» (с. 289).

Масштабные вехи проблемы расставлены, как видим, неожиданно и нетривиально: от «Фауста» Гете — через «русские романы» — к «Гамлету» Шекспира! Именно гамлетовская оценка литературных трактовок жизни, далеких от ее реального течения, является здесь ключевой. Надя, скромная русская институтка, чиновничья дочь, оказывается, настолько уже успела продумать и прочувствовать маленький личный опыт своих незаимствованных наблюдений над жизнью, что ставит вопрос не только предельно широко, но и так, как он в литературе еще никем никогда не ставился и не освещался.

«Скажите же, Егор Иванович <...>, — спрашивает она, — когда вы у нас слышали разговор о любви? от кого? О любви только читают да поют в песнях и романсах. Никто и никогда о ней серьезно не говорит <...> Девушки мне знакомые, родственницы не верят любви, смеются над тем, кто говорит о ней. <...> И мужчины всегда говорят для шутки, для красного словца, и потому, что предмет такой. . . дамский, что ли? Всегда разговор кончается пустяками и смехом, все это для того, чтобы над нами посмеяться, делать разные намеки и чтобы время весело провести; а кто и владется

в психологические тонкости, то слушаешь, слушаешь, как будто и дело говорят, а выйдут... <...> Право, пустяки!..» (с. 290—291).

На опровержения Молотова, горячо защищающего действительность любви, повсеместно пронизывающей человеческое существование и лишь принимающей слишком часто «пошлые» формы, к тому же никем не выставляемой напоказ, Надя решительно возражает:

«Может быть, и есть любовь на свете... да только для избранных. Согласитесь, Егор Иванович, что там, *в книгах*, люди *живут не по-нашему*, там не те обычаи, не те убеждения; большей частью *живут без труда, без заботы о насущном хлебе. Там всё помещики — и герой-помещик и поэт-помещик. У них не те стремления, не те приличия, обстановка совсем не та. Страдают и веселятся, верят и не верят не по-нашему. У нас нет дуэлей, девицы не бывают на балах или в собраниях, мужчины не хотят преобразовать мир и от неудач в этом деле не страдают. <...> Как же я буду жить чужой, не свойственной мне жизнью? Надобно читать, да и помнить себя. Отчего не полюбоваться на чужую жизнь? Но как переложить ее на наши нравы? Это невозможно. <...> Еще вот что я скажу. *Барина описывают с заметной к нему любовью, хотя бы он был и дрянной человек: и воспитание и обстоятельства разные, все поставлено на вид; притом барин всегда на первом плане, а чиновники, попадьи, учителя, купцы всегда выходят негодными людьми, безобразными личностями, играют унижительную роль, и, смешно, часто так рассказано дело, что они и виноваты в том, что барин худ или страдает. Пусть безобразна среда, в которой родилась я, все же она не совсем мертвая... Так или иначе, а надо отыскать добрую сторону в своих людях. Без того жить нельзя!.. В монастырь, что ли, идти?» (с. 294).**

Вот она — точка зрения различница в литературе. Вот ясно, четко сформулированное кредо назревших в ней перемен. Вот программа ее актуального сближения с жизнью, программа дальнейшей «прозаизации» слишком истончившейся, слишком рафинированной «поэзии», которая на поверку уже обнажилась как классово заинтересованная (или классово ограниченная) поэтизация «барина». И все это с холодной страстностью, с непоколебимой убежденностью проповедует у Помяловского юная, ничем не примечательная девушка среднего сословия, почти ребенок, перед кем разверзлась убийственная пропасть одинаково пугающей альтернативы: «либо в будущем — дева, либо завтра — невеста», с перспективой «узаконенного мужа, солидного, степенного, точно разлинованного, с архивным номером во лбу, с генеральской звездой над сердцем» (с. 296, 298)!

Надя, как поясняет писатель, «в уединении, среди живых и родных людей, одна-одинешенька, своим женским умом работала и зашла в такую глушь противоречий и сомнений, что душ-

но и тяжело стало среди самых близких людей, мертво позади и мертво впереди» (с. 289—290). Ее литературно-критический пассаж — на самом деле отчаянный крик о помощи, о спасенье из «терема». Упрек, обращаемый Надей к Молотову: «Мне не поэзии нужно, а понимания» (с. 293), — взывает прямо к совести русской литературы. Ее почти горделивое заявление: «Я не хочу быть книжницею, синим чулком, а хочу, как и все, остаться простой женщиной» (с. 291), — пронзительно тоскующий, но и по праву требовательный манифест набирающего зрелость демократического общественного сознания. Пока русские публицисты пребывают в растерянности по поводу начавшихся веяний женской эмансипации, пока журнальные фельетонисты на разные лады примериваются к залетной, западной идее, героиня Помяловского задает свой нешуточный и отнюдь не всемирный вопрос: «⟨...⟩ кого любить? ⟨...⟩ Из четверых непременно и полюбить кого-нибудь? Что ни говорите, а смешно выходит. Смешно ведь?» (с. 291). Выспренность книжные слова, запомнившиеся ей: «⟨...⟩ любовь ⟨...⟩ всемогуща. Кто запретит нам любить? отец? закон?.. Всякая власть бессильна пред любовью, всякая власть преступна», — вызывают в ней лишь сарказм: «Пусть так, ⟨...⟩ да запрещать-то нечего. *Из четверых не выберешь...*» (с. 295). Такова оборотная — реальная сторона книжной «поэзии» любви: не в том скудость жизни, что любовь подавляется или преследуется, а в том, что ей невозможно возникнуть, откуда взяться, не на чем взрасти в спертой, застойной атмосфере мещанского быта.

Надя не оспаривает принципов нравственности, не обличает свою среду, не упрекает ее в лицемерии или ханжестве — она в самих устоявшихся нормах социального бытия, в их нравственном статусе, который не деспотичен и не жесток, а лишь вездесущ, видит источник трагического противоречия между живыми потребностями человеческой личности и мертвящими условиями предписанного ей поведения, причем поведение это ни в коем случае не безнравственно даже с точки зрения тех же потребностей личности — оно безразлично к ним в исходных регламентирующих установках.

Молотов справедливо чувствует, что Надя восстает «против всех его понятий и взглядов»: «Первый раз он слышал от Нади многие идеи, оригинальные, самостоятельные, не под его влиянием развившиеся». Его влияние — это авторитет житейской опытности и просвещенного незаурядной образованностью здравого смысла. Он знает и из книг, и из личного опыта, что «жизнь на всё дает ответы» (с. 295). Но перед Надиным максимализмом эта верная и в сущности глубокая истина выглядит плоской, бессодержательной банальностью. Молотов, в качестве героя, разрешившего для себя загадку жизни и способного открыть ее томящейся сомнениями девичьей душе, — этот Молотов

терпит, казалось бы, столь знакомое читателю фиаско в решительном и, может быть, последнем rendez-vous своей жизни.

Однако повесть Помяловского неправомерно носила бы имя центрального героя, если бы, будучи так построенной, имела именно такой — традиционно ожидаемый, развенчивающий его финал в одной из самых важных жанрообразующих сцен. Несмотря на то, а может быть точнее — благодаря тому, что традиционная схема взаимоотношений ведущих героев монографического романа здесь проступает так явственно, — так же принципиально выглядит и предлагаемое писателем неожиданное разрешение этой сцены. Надя уже разочарована в стремлении обрести с помощью Молотова жизненную перспективу, в ней нарастает враждебность к нему как к единственному человеку, который мог и должен был напутствовать ее в «дорогу». «Ничего он не умеет сказать, и я же не скажу ему ни одного откровенного слова» (с. 297) — таково ее окончательное решение, означающее несостоявшееся объяснение с отрицательным результатом, тем более что Надя лишь теперь, в ходе самого разговора, открыла для себя истинный смысл своего чувства к Молотову. Она готова похоронить свою любовь, она «свой девичник справляет» (с. 297, 298). Но Молотов, беспомощный в споре с ней, отнюдь не инфантилен при столкновениях с противоречиями жизни. Он не только не произносит сакраментальной рудинской фразы: «Что нам делать?.. разумеется, покориться», — он не нуждается и в прямом любовном признании девушки. По Надиной ожесточенности и по ее слезам, которые красноречивее слов, но лишь для проникательного, сочувствующего и любящего сердца, он сам догадывается о состоянии и чувствах девушки, сам первый и заговаривает с ней о том, о чем она молчит чем дальше, тем упорнее. Герой и героиня Помяловского при своем rendez-vous не меняются ролями, как это свойственно их литературным предшественникам, не девушка мужчине заявляет о любви, не герой стыдливо (или кокетливо) вспыхивает краской волнения и растерянности, а все происходит по нормальному, заведенному природой порядку. Молотов с деликатным упреком старшего спрашивает: «Зачем ты такая неразгаданная?.. О чем же ты плачешь? Неужели я ошибся?... Ты любишь меня?» И Надя отвечает просто, без тени жеманства: «Я люблю тебя... давно...» (с. 298), — засмеявшись потом «сквозь неостывшие слезы детски-радостным, трепетным, тихим смехом». Для них все решено — бесповоротно, непоколебимо и... совсем не по тому сценарию, который настойчиво подсказывался им (и читателю) русской литературой!

Так завершается у Помяловского «тургеневский» роман — и одновременно завязывается роман совсем иного плана, ко-

торый до сих пор, без каких бы то ни было демонстративных притязаний со стороны писателя на стилистическое или жанровое новаторство, подавался им как развернутый «этиюд нравов», иначе говоря — как «бытовые очерки» с подробно разработанным социально-историческим фоном. Особой художественной темой этого настоящего романа становится сюжетное повествование о девушке-невесте, чья отнюдь не романтическая любовь к человеку своего круга, достаточно обеспеченному и с независимым положением, человеку, который при других обстоятельствах считался бы вполне приемлемым женихом, вступает в конфликт с интересами семейной «карьеры».

Наличие двух претендентов на руку героини драматизирует всю ситуацию, но опять же (как это вообще свойственно методу Помяловского) не за счет их прямого личного соперничества (иначе говоря — не в традициях литературной интриги), а исключительно за счет их *социальной неравноценности*. Это, с одной стороны, усиливает реальный драматизм изображаемой жизненной ситуации, одной из наиболее типичных, с другой стороны — лишает его внутренней динамики, придает ему *подчеркнуто статичный характер*. Драматизм нарастает как бы независимо от желания действующих лиц и даже вопреки ему, нарастает только потому, что чем дольше эта ситуация не получает разрешения, тем вероятнее становится угрожающая всем заинтересованным лицам катастрофическая развязка. И снова — зреющая катастрофа является таковой лишь в силу того, что ее ожидают сами действующие лица; реальные же размеры и даже самый факт ее катастрофичности весьма проблематичны. Таким образом, весь сюжетный драматизм произведения выстраивается в сфере нравственно-психологического самочувствия и личностно-мировоззренческого самосознания главных участников описываемых событий.

Вследствие этого, и самый характер сюжетных событий, и роль в них различных участников действия тоже весьма специфичны. События совершаются строго в домостроевских семейных рамках и состоят в последовательно усиливающихся отцовских мерах в целях изоляции дочери от внешнего мира, т. е. в невозможности для нее как бы то ни было действовать, одним словом — касаются только героини; в свою очередь, главные виновники претерпеваемых ею притеснений тоже просто не допускаются сюда, и именно этим определяется и в этом состоит их личное участие в происходящем.

Основные вехи сюжетного развития сводятся, таким образом, к нескольким качественным изменениям общей ситуации, к имманентному, так сказать, росту ее напряженности, но не потому, что в ней что-нибудь меняется, а потому, напротив, что она словно бы застывает на месте и каждый ее участник либо страшится, либо не в силах сдвинуть ее с этой мертвой точки. Любая чья-нибудь личная активность лишь упрочивает, стаби-

лизирует парадоксальный драматизм этой столь житейски обычной и жизненно правдивой ситуации, не управляемой людьми, а с самого начала управляющей ими. Таковы именно этапы ее эволюции: оскорбительная для девушки реакция отца, потом матери на официальное предложение Молотова; отказ Молотову от дома и «заточение» Нади; ее попытка тайно связаться с Молотовым и посредничество Череванина; публичное объявление отцом о помолвке дочери с генералом и «скандальный» отказ Нади, естественно воспринимаемый как «бунт»; интриги «чиновной коммуны» Дороговых против Молотова с целью дискредитировать его в глазах Нади; изгнание Череванина как причины Надиного «упрямства» и угроза ей со стороны отца проклятием «вечного девства»; начавшееся разложение семьи и, наконец, отчаянная попытка Молотова действовать, неожиданным, почти фарсовым образом разрешающая весь конфликт ко всеобщему удовлетворению.

Даже и при этом схематичном изложении сюжетных коллизий повести нельзя не обратить внимание на то, что роль Череванина в событиях более чем незначительна: его могло бы вообще не быть в числе действующих лиц, а ход и характер событий остались бы теми же. Однако в данном повествовании роль Череванина, вопреки реальной логике сцепления причин и следствий, оказывается, напротив, чрезвычайно значительной, и она, как ни странно, больше всего напоминает роль классического резонера. Наде без поддержки Череванина было бы немалого тяжелее ее положение, зато без его язвительно скептических комментариев ей было бы намного труднее отстаивать свой выбор и даже просто сохранять, а главное, до конца сохранить свое душевное равновесие. А он, в сущности, ничего другого и не делает, как только комментирует (впрочем, единственно Наде) мотивы поведения всех окружающих девушку людей. Более того, его комментарии не просто пронизательны — они аналитичны и, самое важное, дают возможность девушке увидеть себя и свое окружение в точном смысле слова *со стороны*, поскольку точка зрения Череванина *внеположна* и этому быту, и этой социальной среде, и вообще всякой другой конкретной социальной среде, она действительно как будто лежит *по ту сторону* добра и зла, где-то над ними, в области некоего «чистого» разума, где их противостояние превращается в дихотомию отвлеченных понятий, доступных спекулятивному взаимообращению.

В литературе XIX в. существовало только одно великое произведение (широчайше известное и активно жившее в массовом культурном сознании образованного общества), в котором подобная позиция получила уже яркое, и так сказать, «вечное» художественное воплощение. Это «Фауст» Гете. Гетевский Мефистофель — лицо, принадлежащее одновременно двум мирам, двум пересекающимся, но существенно разным «реальностям» —

мистериальному миру божественных сущностей и реальному миру земного человеческого бытия. Его потусторонняя позиция является скептическим релятивизмом, уравнивающим между собой добро и зло как относительные акты единосущной божественной воли. Сопровождая Фауста на всех этапах его обновленного жизненного пути, Мефистофель бесстрастно комментирует каждый его шаг, каждое стремление, вскрывая «пристрастность» человеческого поведения и «самооправдательную» роль разума в практической жизнедеятельности. У Гете фаустовское «порывание духа» и мефистофельский разъедающий скепсис составляют в совокупности нерасторжимое единство авторской позиции, для которой одинаково существенны оба начала, но, благодаря их раздельной художественной персонификации, поэт создает для себя возможность исследовать и оценивать их, выявляя в каждом границы жизненной правомерности и плодотворности.

До Помяловского, при том что трагедия Гете постоянно оказывала на русскую литературу весьма сильное и многообразное влияние,¹⁵ никто из писателей не воспользовался этим гетевским приемом, ни в одном произведении не воссоздавалась эта лаконичная образно-композиционная структура с персонифицированным воплощением «отрицательного» мировоззрения, чуждого «земным» интересам — в противоположность «заинтересованным» позициям других персонажей и прежде всего главного героя, чьим антагонистом и является персонаж à la Мефистофель.¹⁶

Мы уже видели, как в тексте повести Помяловского фигурировало название гетевской трагедии. В преломлении знаменитой тургеневской повести она сыграла мотивировочную роль для принципиального разговора центральных героев произведения о месте и значении любви в реальной жизни современных людей. Масштабность этой темы в отсылочном источнике подчеркнула не только особую значимость всей сцены объяснения героев для смысла произведения, но и новаторскую акцентировку в авторском осмыслении проблемы любви в ее буднично-жизненных проявлениях. Однако нельзя не заметить, что произведение Гете было удобным, но необязательным поводом для этого. Единственная возможная аналогия между героями Помяловского и сюжетной линией первой части «Фауста» снята в той сцене с самого начала. Художественная обязательность отсылок к «Фаусту» открывается в «Молотове» в гораздо более широком контекстуальном плане, чем только в сцене объяснения героев, где «Фауст» Гете прямо упоминается. Ей предшествует в повести другая сцена — разговор Молотова и Череванина, где всеобъемлющие парадоксы последнего слагались в оригинальную, целостную и до деталей продуманную позицию, саркастически названную им самим «кладбищенством». Его мировоззренческой особенностью как раз и является своеобразный

философский релятивизм, способный любое положительное понятие повернуть его отрицательной стороной, и наоборот. Такая операция потому и ведет к «кладбищенству», что для нее не существует сдерживающих жизненных, бытовых опор — все в конце концов летит в тартарары, все успокаивается в кладбищенском безмолвии. Позиция безрадостная, бесперспективная и сама по себе мертвящая, парализующая волю к деятельности, но не безосновательная. Для Череванина она — выстраданная, и сила ее состоит в том, что даже он сам отчетливо понимает, что «попался», когда принял ее, что из нее обратного пути в жизнь не существует, что она не способна направлять к жизнетворчеству, а способна только разлагать личность человека, поддавшегося ей. «Кладбищенство» Череванина — это мировоззренческая ловушка, подстерегающая мыслящих людей в эпохи общественного безвременья. В известном смысле Череванин — одновременно протагонист и антагонист русских «лишних людей»; протагонист — в том отношении, что без их склонности к иллюзиям переживает свойственное именно им состояние духовной прострации, из которой не существует удовлетворительных выходов, и не только переживает это состояние, но и возвышается до «незаинтересованного» философского его формулирования; антагонист — в том отношении, что с беспощадной трезвостью беспристрастного диагноста выносит смертный приговор этому общественному явлению, которое изначально носило на себе печать застойного «кладбищенства».

Впрочем, в Череванине Помяловского трудно узнать русского «лишнего человека». Не он поставлен в центр повествования и сюжета, не он избранник героини, но все же как раз он — «пропагандист», причем в том именно смысле, в каком об этом говорил Добролюбов, — «хоть для одной женской души, да пропагандист». «Пропаганда» Череванина, как уже отмечалось, не проповедь положительного идеала, а разлагающий скепсис, отражение безыдеального состояния общества, однако в этом — ее правда и сила. Будучи обращенной к заключенной в неволе женской душе, она еще и целительна. «Кладбищенская» тенденциозность придает содержанию череванинской «пропаганды» оттенок абсолютной философской универсальности, позволяющий ей представлять от имени Разума вообще и в то же время Разума, индивидуально воплотившегося в человеке, который виртуозно владеет логикой софизмов, но наполняет ее не философскими банальностями из арсенала обиходного эклектического философского сознания среднего интеллигента середины XIX в., а превращает в инструмент бескомпромиссного философского «нигилизма», подрывающего самые основы господствующего общественного сознания и тем способствующего его прогрессивному обновлению. Именно это поднимает «кладбищенство» Череванина до подлинно «мефистофельского» уровня, придает ему мировоззренческую целостность и своеобычность.

В композиционной расстановке действующих лиц повести Череванин играет скромную роль наперсника и резонера. Зато в повествовании, благодаря этому, он играет важнейшую роль комментатора и беспристрастного судьи, которую вскоре разделит с ним сам автор-повествователь. И именно Череванин успевает сказать — до автора и за него — самое принципиально существенное по вопросу об эстетической новизне повести.

«Да не волнуйтесь. *Всё пустяки*, Надежда Игнатьевна...» (с. 310), — так успокаивает он героиню при первом же свидании с ней после отказа Молотову от дому. «*Всё пустяки*» — оценка, резко диссонансирующая с драматической напряженностью уже возникшего конфликта.

«— *Что же делать теперь?*

— *Ничего не надо делать* <...>» (с. 310—311), — продолжение той же оценки и ее конкретизация. Отныне вопрос «что делать?» становится сквозным проблемным мотивом повести, и только что данный череванинский ответ на него оказывается программным: «Сидите себе спокойно в комнате и *ждите, что будет*... <...> Страшного ничего не случится; *выйдет*, как и во всем, *пошлость, над которой вы сами посмеетесь*. *Какая тут трагедия?* Событий-то даже мало будет. В трагедиях участвуют боги, цари и герои, а вы — чиновник и чиновница; потому и *роман ваш будет мирный, без классических принадлежностей, без яду, бешеной борьбы, проклятий и дуэлей*... *Ваше положение уже таково, что ничего грандиозного не должно случиться*... В монастырь вы не пойдете»... (ср. финальный тургеневский мотив «Дворянского гнезда») ...«к Молотову не убежите и не обвенчаетесь с ним тайно»... (мотивы, которые прямо будут использованы вскоре Чернышевским в «Что делать?»!) ...«все это принадлежности высоких драм... *У вас выйдет простенький роман с веселенькими пейзажиками вместо трагических событий*. <...> Теперь возьмите положение Молотова, — то же самое, что и ваше... классического тоже ничего не предостит!.. Ему *даже делать-то нечего*. Вся эта *пошлая туча мимо его пройдет*, она *будет носиться над вашей головой*... Егор Иваныч может только просить и убеждать папá и мамá вести с вами переписку, действовать через меня, бесноваться дома сколько душе угодно, перебирать все средства, какие употребляются людьми при связи, разорванной благочестивыми родителями, и видеть, что они неприложимы в его положении. *Нечто потешное выходит*. У вас не будет свидания до самого благословения родительского, которое утверждает дома чад. *Словом, романчик выходит оригинальный, кругленький, в котором все вперед можно предвидеть*. Главное дело, стойте себе упорно на своем... Слышали вы поговорку: „Как к стене горох?“ — в этой поговорке весь смысл вашей борьбы, которая вам предостит» (с. 311—312). Девушка, выслушав эту «программу трагедии», с отвращением восклицает: «Боже мой, как

все это пошло, грязно, низко!» — однако у нее «после речей Михаила Михайлыча *пропали страх и отчаяние*» (с. 312).

Переводя «мещанскую» реальность на язык эстетических категорий, прилагая к ней взаимоисключающие оценочно-эстетические критерии и делая выбор между ними, Череванин в действительности совершает нечто большее, чем просто выносит оценку — он совершает *поступок*, в известном смысле необратимо влияющий на ход и исход дальнейших событий: он их *подталкивает* развиваться по канону «простенького романа», а не «высокой драмы», поскольку своим «предсказанием» *практически* видоизменяет одно из слагаемых реальной ситуации, в которой оказалась девушка, — ее нравственно-психологическое самочувствие.

Вслед за приведенным выше разговором с Надей он добровольно принимает на себя роль учителя героини, чтобы закрепить первый достигнутый успех. Объектом и материалом для своих «уроков» Череванин избирает родственный круг лиц, составляющих для Нади жизненную среду в собственном смысле слова, причем сознательно противопоставляет свою цель прежним «воспитательным» воздействиям Молотова: «Егор Иванович ... сумел их всех оправдать; и я не обвиню ... а только выставлю в настоящем свете <...> Раскроем же пред Надей *книгу скучного существования, бесцветной жизни человеческой* — пусть *поучится!*» (с. 316).

И предметные уроки Череванина не проходят даром: в душе Нади быстро и почти безболезненно происходит процесс отчуждения от понятий своей среды — необходимое условие для того, чтобы «трагедии» (никакой, пусть даже и не слишком возвышенной) действительно не могло случиться. Хотя «положение Нади никогда не было так печально, как теперь», хотя «полное, холодное отчаяние пало на ее душу и несколько раз приходили мысли, отрицающие счастье» (с. 342), для нее стало уже невозможным мыслить и чувствовать иначе, чем это подсказано Череваниным. Живой душе томительно и тоскливо переносить неизбежную бездеятельность: «Утешают, что борьбы не будет. *Лучше борьба, нежели эта мертвая, давящая неподвижность*» (с. 322). Но Надино упорство не только ее — всех ее близких после предпринятых ими мер убеждения и принуждения поставило в то же положение бездеятельного ожидания. Череванинские «поучения» очень быстро сыграли свою роль, и после его изгнания из дома Дороговых уже самый ход событий подтверждает их истинность. Авторский анализ психологических мотивов поведения всех лиц происходящей драмы подводит к той же оценке ее сущности и характера. Паралич бездействия поражает всю эту «драму» подобно древнему фатуму, вторгавшемуся в личные судьбы людей из горних высей надличностного миропорядка. И наконец, итоговое авторское рассуждение *знаменует собой* кульминацию в развитии событий и *замещает*

е в повествовании, поскольку движение самих событий замерло в состоянии абсолютной неопределенности:

«<...> никто не действовал, и жизнь остановила на время свой медленный ход. Неужели же так ничего и не случится, и тем кончится дело, что душно всем станет в спертой атмосфере, среди глухого молчания, до того невыносимо, что разбегутся эти люди в разные стороны, и долго потом будет им невесело встречаться между собою? Всем приходилось ждать, — и Дорогов, и Анна Андреевна, и Надя, и Молотов, и дети, и родня — все ждали, и только... Недаром сказал Игнат Васильич: „Это хуже всякой пытки!..“ Хуже и есть. Вот какие в наших обществах возможны романы, и совершаются они сплошь и рядом. Даже противно! — без движения, почти без завязки, с секретным, ото всех закрытым развитием, с обязательной любовью, и действующие лица не действуют... А главная причина, узаконенный жених с зачаделым своим лицом, до сих пор стоит в стороне и не является на сцену. Скучная действительность!.. Гадко!..» (с. 343).

9

И все же развязка наступает, и совсем не по череванинской «программе», даже вопреки ей, хотя и ее Череванин словно бы предусматривает, но не признает возможной. «Вот у Кукольника в повестях, — говорит он Молотову, — так там всё какое-нибудь высокое лицо соединяет любящие сердца; но ныне таких штук не бывает...» (с. 346). «Ныне» — ведь это очень двусмысленно: то ли в нынешних повестях, поскольку литература всегда не только жизнь воспроизводит, но и формует ее, предписывает людям (предлагает, подсказывает), как им себя чувствовать и вести, как эту жизнь видеть и оценивать, по каким канонам видеть самих себя; то ли в нынешней жизни, поскольку в ней господствуют уже другие нормы сознания, другой дух времени, другие реальные отношения между людьми...

Однако и Молотов не случайно выдвинут писателем в качестве исследуемого типа героя: «Не привык он так бездеятельно, пассивно участвовать в жизни; <...> он горел от стыда <...> но во что бы то ни стало приходилось ждать, а это было не совсем в его натуре» (с. 344), — и он «на скандал решился» (с. 347). Отправляясь к генералу Подтяжину, с тем чтобы добиться у него отказа от Нади, Молотов готов прибегнуть к крайней мере — насилию, однако все вышло именно как «у Кукольника в повестях»: генералу «все равно, на ком ни жениться», он вообще «не расположен вступить в брак с женщиной, которая способна влюбляться» (с. 349), и при таком «абсолютно архивном темпераменте» он проявляет к тому же истинную доброту души, поскольку, ранее посчитав возможным свататься через подчиненного чиновника, теперь лично отправляется к Дорогову, чтобы засвидетельствовать, что «не сердится», и «замолвить слово» в пользу Молотова (с. 350).

Драматически напряженный «неподвижный» сюжетный кон-

фликт получает, таким образом, фарсово-водевильную развязку, и на это тоже обращает внимание автор-повествователь:

«<...>и вот то же лицо, которое было причиной всех несчастий, развязывало все дело. Кто бы мог подумать, что оно примет такой исход? Сколько пережито *напрасных страданий и нелепой вражды*, сколько обид нанесли друг другу самые близкие люди, как долго они будут помнить зло и горе! — и вот *вдруг оказывается*, что жених-генерал, причина всех несчастий, равнодушно и без спору уступает свое место другому и, пожалуй, готов превратиться в посаженного отца Молотова. Лишь только он явился в семье Нади, жизнь ее потемнела, все около ее стало разрушаться и стягиваться в заколдованный круг, готовый задавить ее совсем... А он все стоит в стороне, ему и дела нет; настрадались и отец, и мать, и вся родня; дошло до страшного удушья, до последнего часа жизни, и тогда лишь он является и говорит: „Да мне все равно, я женюсь и на другой“.

Нелепые страдания, ненужная возня!..» (с. 351).

Нетрудно увидеть в стилистике авторской подачи сюжетных перипетий развития действия (включая сюда и комментарии Череванина-резонера) оригинальное проявление приема «обнажения приема». Ближе всего оно стоит к пушкинскому «Домику в Коломне». Неважно при этом, в какой мере сознательно Помяловский ориентировался на этот литературный прототип; почти несомненно, что прямой ориентации не было. Русской литературе глубоко чужд эстетический снобизм, любованье игрой в литературную технику; те или другие приемы важны для нее лишь как средство решения сугубо идейных задач. Так и здесь. «Обнажение приема», использованное Помяловским, служит тому, чтобы достичь переосмысления утвердившихся в литературе оценочных подходов к известным явлениям жизни. Драма оборачивается фарсом; возможность трагической развязки, более типическая, чем иные благополучные, подменяется нетипической, исключительной возможностью развязки идиллической, которая не может не выглядеть почти водевильно-искусственно. Однако не «авторская воля» преобразует трагедию в водевиль; и то и другое остаются вероятными исходами самих жизненных конфликтов и коллизий; авторская же воля участвует лишь в предпочтении одного другому, но и при этом *мотивация выбора эстетического решения указывает на закономерности жизненного процесса*. Перемена области отражаемых социальных явлений влечет за собой перемену способа их эстетической оценки. Так актуализируется у Помяловского подспудно назревавшая в русской литературе тенденция к радикальному пересмотру и обновлению ее узловых проблемно-тематических центров.

Далее в «Молотове» следует завершающая часть — постпозиционная по отношению к сюжетной тематической линии повести и кульминационная, разрешающая сквозную проблему произведения по отношению к его «монографическому» содержательному и жанровому составу. Именно здесь, при новых условиях

беспрепятственного общения героев и после выяснившегося для них обоих взаимного положения теперь и в будущем, происходит их окончательное объяснение. Надя добивается от Молотова анализа и оценки его жизненного опыта, поскольку для нее вопрос жизненной дороги по-прежнему сохраняет все свое значение. Это и возвращает смысл образа Молотова к типичной проблеме русского «романа о герое» — к проблеме поведения «русского человека на rendez-vous» с неизбежно вытекающими отсюда идейными следствиями. Молотов же, давая необходимые объяснения, вынужден тем самым и для себя формулировать итоги пройденного жизненного пути. А с тем вместе в финале диалогии заново концентрируются в единый фокус ее доминантные мотивы, и заключительная исповедь-самооценка героя становится итоговой авторской характеристикой его как «героя времени».

Первым возникает мотив счастья:

«— Я все думаю, сумею ли сделать тебя счастливою. <...>

— Отчего ты так думаешь?

— Оттого, что я сам только от тебя и научился счастью...

— От меня? твоей ученицы? ... Что ж я с тобой сделала?

— Жизнь мою осветила» (с. 352).

На заре жизни Молотов отказался от счастья-любви ради призвания. Теперь, через четырнадцать лет пройденной «дороги», которая, по-видимому, дала ему спокойствие — результат пониманья жизни, разрешения ее загадки, Молотов все еще признается, что жил без «света», и «осветила» ему жизнь опять же любовь-счастье.

Следующим появляется мотив призвания: «Знаешь ли ты, Надя, что я до сих пор человек без призвания?» (с. 352). Когда в молодости Негодяшев убеждал его, что призвание надо искать активно, что его нельзя вычитать из «умных» книг, что в России оно почти исключительно обретается на путях чиновного служения государству, Молотов не слишком ему поверил, но совет принял. Теперь он делает экскурс в свои «годы странствий» и производит ревизию обретенному и утраченному. Личный итог этой ревизии неутешителен. Уже через полтора года службы в губернии по приглашению друга Молотов окончательно понял: «чиновничество — не мое призвание» (с. 354); ему «захотелось отделаться от службы не по призванию, и всю жизнь не мог от нее отделаться» (с. 352). Главное — что не мог отделаться отнюдь не по слабости воли, не от пассивного ожидания благоприятного случая. «Действует какой-то бюрократический фатум» (с. 353), — заявляет Молотов, — «весь цвет юношества, все, что только есть свежего, прогрессивного, образованного — все это поглощено присутственными местами, и когда эта бездна наполнится? ... Чиновничество — какой-то огромный резервуар, поглощающий силы народные» (с. 352—353). Собственная судьба Молотова, по его грустному признанию, то же

проявление вездесущего российского «бюрократического фатума»:

*«Я не выбирал себе того или другого положения, а оно само приходило, помимо моего выбора и воли. Случилось, что я попал к профессору на воспитание, потом в Обросимовку, потом на губернскую службу, потом скитался по России, перебрал множество занятий и наконец попал в архивариусы, — все случилось. Выделился я из народа и потерялся. *Натура звала на какое-то другое дело, во мне было полное желание определить себя, отыскать свою дорогу, самостоятельно выбрать род жизни, и ничего не могла сделать, — судьба насильно надела на меня мундир чиновника и осудила на архивную карьеру*» (с. 353—354).*

Но при этом жизненный путь Молотова — не путь «лишнего человека». Во-первых, он тяготится службой не потому, что неспособен к ней, не умеет служить как следует или же попадает впросак, нетерпеливо понукая должность соответствовать некоему возвышенному идеалу. Во-вторых (и это главное), он не может по своей прихоти оставить службу затем, чтобы броситься «искать по свету» бесплотный призрак «предназначения высшего», не может удалиться на покой, обеспечиваемый доходами с родового поместья, с тем чтобы со стороны, из «прекрасного далека» презирать суету сует человеческого существования, отгородившись халатом и диваном. Он может выбирать только между службой государственной и частной, и его «фатум» прост и суров — нужда, «великая причина, страшная сила!» (с. 354). Как истинный разночинец, он всегда чувствовал и чувствует над собой ее принудительный гнет; это она его «молодые лета растратила на добыванье насущного хлеба», она заставляла его «подниматься и собираться в дорогу, как вечный жид, без цели, без назначения» (с. 354).

Молотов не индивидуалистически осмысляет свой жизненный итог: «... ты думаешь, что это только меня судьба преследовала, а другие счастливее на занятия и вольную работу? Нет, милая моя, это общее положение всех чернорабочих. У нас частная работа менее развита, чем общественная. Вольный труд неразвит и унизителен. . . . *И вышел из меня человек, порождение нашего времени, пролетарий, добывающий насущный хлеб всевозможным трудом* . . .» (с. 356). В этом молотовском самоопределении — формульное обобщение нового литературного типа, нового «героя нашего времени», которому еще предстоит в русской литературе заявить о себе во весь голос. Пока что это промежуточный тип, отделяющийся и противопоставляющий себя социально привилегированным «лишним людям», но не сумевший реализовать свои задатки «*homo novus*». Все его силы ушли на борьбу с нуждой, на то, чтобы в одиночку отстоять для себя право жить честным трудом, лично себе обеспечить материальную независимость — условие независимости нравственной и духовной. Ему удалось пронести из юности в зрелость только гордость плебей, выработав в качестве защиты «особенное,

оригинальное понятие о чести», позволяющее «считать людей, презирающих меня, ничтожными» (с. 357). Он «десять лет копил усидчиво собственность», щепетильно досматривая за собой, «чтобы в каждой копейке мог дать отчет, за что она получена» (с. 360). «Это трудно, — признается он горделиво; — у меня же есть деньги и совесть! ... Мое сребролюбие благородно, потому что я никогда не крал, ни от кого не получал наследства, у меня ничего нет подаренного, найденного, заработанного чужими руками» (с. 360).

Исключительная судьба... и — странное кредо! Чиновник, но не продавший свою душу живу за соблазн «тысячи душ»; Штольц, но не биржевыми спекуляциями и не фабричной эксплуатацией обеспечивший себе «изящный», отгороженный от всех комфорт; «приобретатель» по убеждению, но не «подлец»!.. И плюс к тому — человек, знающий цену не только каждой добытой копейке, но и самому себе: «Были когда-то побуждения иные, высшие, а теперь приобретать хочется, копить, запасать и потреблять. Не поэтично, но честно и сытно. Честная чичиковщина настала, и вот сознаю, что я тоже приобретатель. И сегодня, и завтра, и целые годы надо прожить, и прожить так, чтобы в лицо не наплевали, — значит, надо работать без призвания к работе» (с. 358).

На поверку оказывается, что Молотов по существу солидаризировался — и давно уже — с исходными посылками бюрократической апологии Негодяшева, но только пришел к ним трудными окольными путями личных — многократных и неизменно неудачных — попыток отыскать им достойную альтернативу. Негодяшев — поэт чиновного карьеризма, романтик бюрократической интриги. Молотов — практик, прагматик, трезвый реалист, ни на йоту не ослепленный величием бюрократической машины, не соблазненный иллюзорным «идеалом» чиновного бумаготворчества как «общественного служения». Даже и «бумаготворчества» в точном смысле он не обнаружил в этой деятельности: «Сотни тысяч живут единственно перепискою бумаг ... Какое странное призвание — родиться единственно затем, чтобы перебелить в жизнь свою до миллиона черняков и потом сойти со сцены!» (с. 353). Чиновничья карьера, государственная служба лишь потому предпочтительнее «вольного труда», что «департамент вернее обеспечивает человека», над которым «нужда нависла плетью» (с. 358—359). И «служебные начала», принятые для себя Молотовым, совсем иные, чем у Негодяшева, они прозаичны и анти-«утешительны»:

«Не любовь к труду, приносящему деньги, а именно любовь к деньгам руководила мною. Я освоился со службой, втянулся, но, по совести сказать, не люблю ее. Отношения к службе у меня те же, какие у иного школьника к уроку. <...> Урок сам по себе, школьник сам по себе. <...> Я маленький механизм в огромной машине служебной. <...> Главный болт работает, а мы уже вертимся за ним. *Денег не дадут — заниматься не стану;*

дело остановится на половине — мне не жалко; уничтожьте мои труды — я не буду горевать. <...> но не скучаю занятиями, люблю самый процесс работы, потому что моя натура требует *непрерывного движения*» (с. 358—359).

Призвание не найдено, счастье не достигнуто. Молотов был всего лишь «почти счастлив», и то «в минуты доброго расположения духа» (с. 360); счастлив без оговорок (в те самые минуты), ибо в мыслях его возникал образ Нади, то есть все-таки *призрачно счастлив*. И материальное благополучие, и даваемое им чувство свободы и независимости, и пригрезившееся счастье любви, в конце концов не упущенное, — все это «сон души», регулярно чередующийся с ощущением «страшной скуки и тоски» (с. 361). Признание в этом становится смысловой кульминацией финальной сцены повести и одновременно — обобщающим итогом характеристики Молотова как типического «героя времени»:

«И не глуп я, и силен, и работать люблю, но *куда пошли мои силы?*.. На брюхо свое, на добывание хлеба насущного! насущного хлеба!.. *Благонравная чичковщина!*.. <...> Черт бы побрал <...> мое мещанское счастье <...> и мою искусственную независимость в одиночку, без товарищества и любви. <...> Вещами наслаждаться, книгами, театрами, а с людьми не жить! Когда-то жизнь мне казалась так широка, беспредельна. Я <...> родился космополитом, не был связан ни с какою почвою, не был человеком сословия, кружка, семьи <...> Но я был выходцем из своего сословия и потому, как все выходцы, не понимал, что многого требовать нельзя, что необходима умеренность, тихий глас и кроткое отношение к существующим интересам общества. *Мы лопать любим, либо делаемся отъявленными подлецами, либо благодушествуем, как я благодушествую.* <...> Поневоле пришлось съезжиться, обособиться, притвориться, что ты такой же человек, как все, а дома устроить себе и моральную и материальную жизнь по-своему <...>» (с. 361—362).

Если это не крах личности, то безусловно — крах идеала «*homo novus*», вполне сознаваемый самим героем Помяловского: «Что же делать, *не всем быть героями* (<...> Мы простые люди, люди толпы...» (с. 362).

Оживленный, заинтересованный до сих пор разговор героев вдруг — после этого горячего молотовского confession de foi, рассчитанного на понимание и сочувствие, — замирает, словно внезапно достигает предела, за которым с угрожающей ясностью разверзается бездна пустоты. Надя — молчит, и ее молчание красноречивее всяких слов выражает негативную, хотя и не демонстративную оценку четырнадцатилетней жизненной дороги героя. «Неужели запрещено устроить простое, мещанское счастье...» — настаивает Молотов, а когда все же добивается ответа, то Надин ответ звучит одновременно и уклончиво, и прямо: «Я... *твоя ведь...*» (с. 362). Героиня не отворачивается от героя с презрением обманутой веры, не отталкивает его с высокомерием молодого максимализма, не уходит в неизвестность с романтической надеждой на поиск лучшего, светлого и

широкого идеала. Оба они принимают отпущенное им судьбой скудное «мещанское счастье», перед которым «темное кладбищенство» в лице Череванина деликатно отступает в тень, чтобы не мешать настрадавшимся влюбленным скромно обниматься. Но «темное кладбищенство» — это и есть оборотная сторона тихого «мещанского счастья», его, так сказать, философская эманация. И авторский приговор, замыкающий текст повести, не оставляет никаких сомнений в этом: «Тут и конец мещанскому счастью. Эх, господа, что-то скучно...» (с. 362).

Широчайший смысловой диапазон формулы «мещанское счастье», заданный в начале дилогии заглавием ее первой части, исходной характеристикой ее героя и разработкой ведущей проблематики, ныне сужен до предельно прозаизированного значения и тут же вновь возвращен к первоначальному масштабу. Многотрудное «мещанское счастье», обретенное героями, реально и несомненно, а между тем оно же означает и «конец мещанскому счастью» вообще, поскольку другого не дано, другое, если и может осуществиться, то должно обретаться не на этих путях, не при этих запросах и не в этом содержании. Проблема, поставленная писателем, приведена им, вместо ответа, к большому и многозначительному вопросительному знаку. Современный разночинец ни «кладбищенством», ни «честной чичиковщиной» не может удовлетвориться: он уже выстрадал понимание этого, но по-прежнему остается «человеком без призвания».

Дилогия Помяловского, как видим, с поразительной чуткостью запечатлела во всех отношениях болезненный переходный этап перегруппировки общественных сил, перестройки общественного самосознания и перелома во внутренней эстетической системе русского социально-идеологического романа в тот короткий, но знаменательный момент истории России, каким явился 1861 год. В литературно-художественном плане она представляет собой необходимое, закономерное и потому в высшей степени новаторское звено в эволюционной цепи романов о «герое времени» от достигнутого Тургеневым в «Дворянском гнезде» и «Накануне» к качественному прорыву в изображении «новых людей», который совершится в «Отцах и детях» Тургенева и «Что делать?» Чернышевского. Значение этой дилогии — в абсолютной строгости реалистического анализа массовой психологии современного разночинца — не идеологов-одиночек, выражающих его социально-исторические устремления, а именно среднего разночинца с его мирознанием и бытовым самочувствием. И такое значение тем более убедительно, что Помяловский — стилистически и методологически — писатель тургеневской школы.

Чернышевский, признавая Помяловского сильнейшим художником в современной русской беллетристике и ставя себя

безусловно ниже него, тем самым давал понять, что его собственный роман — не продолжение этой линии, а некое отклонение в сторону, что по-своему оправдывало и объясняло также и скачок вперед, совершаемый им. В 1862 году нельзя было знать, что художественная деятельность Помяловского вскоре прервется и что новая ветвь традиции получит достойное продолжение еще только в «Трудном времени» В. Слепцова (1865) и зачахнет за отсутствием первоклассных талантов, способных на том же художественном уровне продолжить и утвердить новое направление, в эволюции которого Помяловский должен был бы играть роль родоначальника, первооткрывателя, согласно оценке Чернышевского. В том, что перспектива намеченного им пути осталась нереализованной в литературном процессе эпохи, тоже, кстати сказать, проявилось не что иное, как очевидный факт неблагоприятных для русского разночинца объективных обстоятельств духовного самоопределения и творческого самоутверждения в литературе и через литературу.

Но роман Чернышевского в наибольшей мере подготовлен эволюционно и связан с русской романной традицией (по-разному в различных ее вариантах, но органично и прочно) прежде всего и главным образом благодаря художественному, идеологическому и эстетическому посредничеству диалогии Помяловского.