

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА И ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи
УДК 882/82.092/ Чернышевский

РУДЕНКО ИРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ

ЧЕРНЫШЕВСКИЙ РОМАНИСТ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Ю.01.01 - Русская литература

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Ленинград - 1990

Работа выполнена на кафедре истории русской литературы
Ленинградского ордена Ленина и ордена Трудового Красного
Знамени государственного университета.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук А.Н.Иезуитов

доктор филологических наук, профессор А.А.Демченко

доктор филологических наук, профессор В.Я.Гречнев

Ведущая организация – Саратовский ордена Трудового
Красного Знамени государственный
университет имени Н.Г.Чернышевского

Защита состоится " " 1990 г.

в час. на заседании Специализированного Совета Д 063.
57.12 по защите диссертаций на соискание ученой степени док-
тора наук при Ленинградском ордена Ленина и ордена Трудового
Красного Знамени государственном университете (199034, Ленин-
град, Университетская наб., II).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке.

Автореферат разослан " " 1990 г.

Ученый секретарь Специализированного Совета

Н.К.Жакова

Вся многогранная литературная деятельность Чернышевского — теоретика искусства и критика, историка и философа, экономиста и политического публициста — вместились в десять лет бурной, кризисной и поворотной эпохи в истории России, чьи главные проблемы и противоречия именно в сочинениях Чернышевского находили свое наиболее глубокое истолкование, которое, в силу этого, само становилось мощным фактором общественного развития, глубже обнажало конфликты, сильнее обостряло борьбу, яснее питало надежды одних, страх других. Можно было любить или ненавидеть Чернышевского — нельзя было его не замечать; можно было восхищаться или раздражаться его суждениями либо его литературной манерой — нельзя было оставаться к ним равнодушными.

Все основные качества, отличавшие Чернышевского — идеолога — злободневность постановки важнейших, существеннейших вопросов жизни в их философской, этической и политической содержательности, полемический задор пропагандиста, несокрушимая убежденность проповедника правды и добра, беззаветная вера в разумность общественного человека, — в полной мере сказались и в первом его романе, которому суждено было стать последним произведением писателя, дошедшим до читателей — современников. В атмосфере быстро наступавшей правительственной и общественной реакции, под впечатлением основанной на подлогах юридической расправы с Чернышевским его роман вскоре приобрел и надолго сохранил за собой значение литературного и политического завещания писателя.

Между тем во время заключения в Петропавловской крепости и потом на каторге и в ссылке Чернышевский продолжал напряженно работать — не менее интенсивно, чем в пору своей журналистской деятельности. Только писал он теперь преимущественно беллетристику. Многие не было завершено. Подавляющая часть созданного погибла. Но и то, что до нас дошло, впечатляет исторической панорамностью и масштабностью замыслов, дерзостью новизной художественных решений, глубиной и стройностью идейных концепций, многообразием осваиваемых и преобразуемых жанровых форм и традиций. Можно с полным правом утверждать, что роман "Что делать?" не столько завершал литературный путь Чернышевского — публициста, сколько открывал

во всех отношениях новый этап его писательской биографии, обозначив рождение одного из самобытнейших и крупнейших в русской литературе художников-романистов.

Но этого Чернышевского не знали ни современники, ни ближайšie поколения читателей и критиков: впечатление, произведенное на общество романом "Что делать?", так основательно напугало правительство, что ни одно художественное произведение писателя больше уже не могло появиться в русской печати при его жизни. Даже в 80-х гг., когда новые его статьи стали опять проникать на страницы журналов, Чернышевский-романист, как и двадцать лет назад, оставался по-прежнему неприемлемым и опасным — с точки зрения цензуры, малопонятным и странным — с точки зрения либерально мыслящих литературных кругов.

В истории русской литературы за Чернышевским надолго закрепила репутация "автора одного романа". Это не случайно. Публикация его художественных произведений, избегнувших гонимости, началась только в 1906 г., а завершилась в конце 1940-х. Они ни разу не были собраны вместе в доступном для широкого читателя издании. Большинство их с тех пор не перепечатывалось, а в старых публикациях тексты изобилуют грубыми ошибками, неясными пропусками и произвольными редакторскими искажениями. Только роман "Что делать?" и несколько малых произведений сравнительно недавно были изданы в текстологически выверенном виде¹. Соответственно и осмысление, изучение, анализ творческого наследия Чернышевского-художника протекали неравномерно и приводили к далеко не равноценным результатам.

Хотя в отечественном литературоведении сделано и делается много, так что к настоящему времени уже почти не осталось таких произведений писателя, которые были бы совсем обойдены вниманием исследователей, а по ряду позиций имеются глубокие и разносторонние разработки, все же целостной, полной, убе-

¹ См.: Чернышевский Н.Г. 1) Что делать? Л.: "Наука". 1976 (серия "Литературные памятники"); 2) Избранные произведения. В 3-х томах. Т.3. Л.: "Художественная литература". 1978.

дительно аргументированной и теоретически обоснованной концепции творческой эволюции Чернышевского-романиста, его жанрового, эстетического и стилистического своеобразия, его взаимосвязей с русской и мировой литературой пока не существует и решение этой задачи видится в довольно отдаленной перспективе. Но и ограничиваться частными, только фактографического или комментаторского плана штудиями уже недостаточно и малорезультативно. Ныне особенно ощутима необходимость новых концептуальных подходов к объяснению самого феномена Чернышевского-художника в тех многообразных внутрилитературных взаимоотношениях его с предшественниками и современниками, которые определялись уникальным "энциклопедизмом" его творческой личности и в свою очередь обуславливали дерзкое "экспериментаторство" предлагавшихся им как романистом жанрово-стилистических новаций.

В попытке теоретически и исторически обозначить некоторые из них, выявить отдельные закономерности эволюции и черты своеобразия Чернышевского-романиста состоит АКТУАЛЬНОСТЬ и НАУЧНАЯ НОВИЗНА реферируемого исследования.

Его ПРЕДМЕТом является, во-первых, анализ художественной системы Чернышевского-романиста в ее становлении с преимущественным выделением жанрового аспекта, рассматриваемого главным образом на материале трех первых романских замыслов, частично - последующего творчества писателя; во-вторых, разноаспектное изучение историко-эволюционных взаимосвязей "Что делать?" (в предварительной постановке - также и "Повестей в повести") с традициями русской и мировой литературы, близкими и отдаленными, романскими и новеллистическими; наконец, выяснение и уточнение некоторых историко-литературных параллелей между исканиями в области романа Чернышевского - с одной стороны, Достоевского и Л.Толстого - с другой.

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ И ПРАКТИЧЕСКАЯ ЗНАЧИМОСТЬ исследования непосредственно вытекает из его проблематики, разрабатываемого автором аналитического метода и конкретных результатов проводимого анализа.

Вопрос о специфике циклической формы и ее роли в жанрообразовательном процессе; о разнообразных типах функционирования циклического принципа в художественной структуре отдель-

ных произведений; об эволюционном взаимодействии больших и малых жанровых форм в литературе — таков один круг теоретических проблем, впервые рассматриваемых в данной работе и затем конкретизируемых частными анализами. Далее, вопрос о генезисе и этапах эволюции русского монографического романа, его месте в системе романских жанров западноевропейских литератур; о взаимодействии некоторых классических типов романа и продуктивных в I-й половине XIX в. повествовательных сборников; об особом жанре "романа-цикла", ранее не фиксировавшемся литературоведением, — таков другой круг теоретических и историко-литературных проблем, тоже впервые комплексно рассматриваемых здесь. Наконец, представительная совокупность анализов произведений не только Чернышевского, но и ряда других авторов, анализов целостных и аспектных, монографических и сопоставительных, подробных и сжатых, — составляет третий и основной проблемно-методологический центр работы.

Развернутая в исследовании концепция литературного процесса, содержащиеся в нем общие и частные наблюдения, обобщения и выводы, обширный аналитический материал позволяют использовать его в вузовском преподавании, при построении общих и специальных курсов по истории и теории жанров, истории и теории романа; истории и теории повествовательных циклов, по русской литературе XIX в., по творчеству Чернышевского, Помяловского, Тургенева, Достоевского, Толстого, а также в соответствующих учебно-методических разработках.

АПРОВАЦИЯ РАБОТЫ. Исследование опубликовано отдельной монографией, которая и защищается в качестве диссертации. Монографии предшествовал ряд публикаций, в нее не вошедших, но тематически, проблемно и методологически с ней сопрягающихся и ее дополняющих. Особенно значительна в этом отношении, с точки зрения автора, проделанная им текстологическая и комментаторская работа над текстами Чернышевского (в том числе малоизвестными) в 3-томном издании "Избранных произведений" писателя (Л. 1973). На всех стадиях исследование регулярно и широко апробировалось в многочисленных научных докладах на вузовских конференциях и методологических семинарах, а также в специальных лекционных курсах 1976-1990 гг.

ОБЪЕМ И СТРУКТУРА РАБОТЫ. Исследование состоит из введения, пяти глав и краткого заключения. Библиографический аппарат сосредоточен в примечаниях. Объем монографии — 256 с. (18,04 уч.-изд.-л.).

ВВЕДЕНИЕ носит обзорно-источниковедческий и аналитико-библиографический характер. В нем прослеживаются этапы творческого пути Чернышевского-романиста, история публикации его произведений, вскрываются теоретические основы и практические результаты литературно-критического и научного их осмысления, дается анализ ведущих тенденций в освоении и интерпретации художественного наследия писателя, оценивается современное состояние вопроса, формулируются предмет и задачи исследования.

Главы I и II связаны между собой единством сквозной проблемы и принципом хронологически последовательного рассмотрения анализируемого материала, охватывающего весь творческий путь Чернышевского-художника в его внутренней эволюции.

Проблема заявлена в названии I главы — "ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО".

Глава открывается теоретическим эссе о цикле как особой, внежанровой литературной форме, по структуре отличной от сборника (тоже внежанровой, но существенно иной формы целого), а по содержательному значению — от литературного жанра. Циклом принято называть совокупность самостоятельных произведений, объединенных на основе их взаимной соотносительности, которая может быть тематической, проблемной, жанровой, стилистической, может быть явной или скрытой, может выступать как подобие или контраст, как дополнение одного другим или простая рядоположенность, однако во всех случаях должна приводить к возникновению некоторых добавочных смыслов, не выраженных по отдельности в произведениях, составляющих цикл. В сборнике соотносительность между произведениями, во-первых, не обязательна, во-вторых (если присутствует), подчеркивает лишь смысл каждого из них, не создавая новых, межтекстовых значений. Напротив, в целостном произведении циклоподобной архитектурной структуры тенденция к художественной обособленности частей безусловно подавляется противоположной тенденцией к их смысловой незавершенности, что исключает

возможность адекватного восприятия отдельной части вне и помимо целого. Цикл как самостоятельная форма существует, таким образом, лишь постольку, поскольку обе эти тенденции еще взаимно уравновешены.

Явление циклизации имеет непосредственное отношение к процессу жанрообразования, так как часто знаменует собой начальные стадии формирования новых жанров большого объема на основе ассимиляции продуктивных малых жанров либо просто замещает отсутствующие в литературной традиции крупные жанровые формы.

Содержательные функции цикла и любой конкретной жанровой формы принципиально различны. Эстетическая "память" жанра обязательно привносит в произведение мировоззренческие моменты реликтового характера, пронизывая ими актуальное идеологическое содержание произведения. Цикл же, наоборот, способен подавлять и нейтрализовать мировоззренчески значимую "память" ассимилируемых им жанров, выдвигая на первый план актуальные идеологические аспекты целого.

Эта функция циклической формы появилась уже в безымянных архаических циклах, объединяющих произведения разного происхождения, в том числе фольклорного, а также в ранних авторских циклах, широко еще включающих в себя анонимные бытующие сюжеты и тексты, подвергаемые правке или пересочинению, но сохраняющие печать традиционных представлений и оценок. Собственная мировоззренческая позиция создателей всех таких циклов выражена именно суммарным контекстом целого и только потому безусловно доминирует в нем.

В литературе Нового времени положение существенно изменилось. Приемы выражения авторской позиции в рамках любого отдельного произведения, целостного по теме и сюжету, постепенно достигли — независимо от его жанровой принадлежности и объема — виртуозной изощренности и сложности, а жанры стали утрачивать свой нормативно-обязательный характер. Вследствие этого и циклическая форма начала использоваться либо с целью масштабного расширения и эстетически-идеологической универсализации авторской позиции, либо с целью ее внутреннего усложнения и качественного обогащения.

В первом случае художественный эффект циклизации аналогичен тому, который достигался из издавна. Объемная несоизме-

римсость цикла и любого входящего в него произведения не просто раздвигает смысловые рамки совокупного целого, а произведения уравнивает относительно друг друга по значению, но и переводит всю их группу и каждое из них, вопреки свойственной циклу жанровой разнородности, в ранг эпопеи — всеобщей художественной картины человеческого бытия на определенном этапе его всемирно-исторического состояния. Во втором случае художественный эффект циклизации заключается не столько в расширении масштаба восприятия каждого произведения, сколько в отличном от произведений конкретной жанровой структуры способе выражения авторской позиции: она либо вызывает иллюзию отсутствия определенной авторской позиции — за счет демонстративной "непритязательности" произведений или "случайности" их соединения в цикл, либо дробит и деформирует авторскую точку зрения — за счет создания системы "масок" (рассказчиков) или сочетания традиционно не сочетаемых жанров. Все это необыкновенно усложняет структуру авторской позиции в целом, повышает ее идеологическую значимость и в то же время оставляет ее исключительно в сфере эстетического выражения. Также изменение способа выражения позиции, конечно, прежде всего означает изменение содержания и характера самой этой позиции. Для нее теперь становится принципиально важным то, что она, благодаря циклической форме, выражается неявно, выступает в "снятом" или мистифицированном виде. Здесь уже нельзя говорить об отсутствии жанра, способного и помимо цикла выразить мировоззренческую позицию того же качества: циклическая форма для нее — единственно возможная и адекватная.

Поэтому приемы циклизации начинают использоваться также и частично — для сюжетно-композиционной организации художественного материала или для построения характеристики отдельного персонажа, когда циклический принцип выступает лишь в качестве значимого компонента в структуре формо- и смыслообразующего жанрового целого. Роль элементов циклизации состоит в этих случаях не в том, чтобы выстраивать суммарное целое из разрозненных единиц, а в том, чтобы, напротив, разрознивать его на сопоставимые единицы и создавать тем самым видимость циклической собирательности там, где она отсутствует по существу. Однако и при этом содержательная функция циклической

формы остается той же, что и в случаях действительной циклизации: она служит целям непрямого выражения сложной по смыслу, актуальной по значению, но якобы "невинной", или "отсутствующей", или "парадоксальной" авторской идеи.

Явления описанных типов составляют одну из характерных тенденций мирового литературного процесса XIX века и широко представлены в русской литературе. Художественное творчество Чернышевского органически вписывается в эту тенденцию. Более того, интенсивность использования им циклических форм, оригинальность и многообразие обнаруживаемых им возможностей циклизации придают его писательской манере специфическое своеобразие. Художественная мысль романиста постоянно устремлялась к универсализации фундаментальных идей, убедительность которых вскрывалась им вариативно — в массе частных образно-тематических воплощений. Вопреки бытующему мнению о прямолинейной обнаженности авторской позиции в произведениях Чернышевского, он отнюдь не стремился к открытому формулированию своей подлинной позиции, а выражал ее исключительно художественными средствами, вступая в сложную "игру" с читателем, погружал его в лабиринт замкнутых сюжетов, пародийных мистификаций, персонафицированных "точек зрения", разноречивых оценок и суждений, парадоксальных аналогий и т.д., все это — преимущественно с опорой на циклический принцип в сюжетном и композиционно-тематическом строении произведений, объединяемых затем, как правило, еще и в монументальные циклы-конгломераты.

Эта особенность романного мышления писателя отчетливо проявилась уже в первых беллетристических опытах, относящихся к концу 1840-х гг., о чем с достаточной определенностью можно судить по сохранившимся фрагментам повести "Теория и практика" (1849—1850). Замысел ее предполагал создание серии "рассказов" от лица главного героя с воспоминаниями об отдельных эпизодах своего прошлого, когда подвергались испытанию его нравственные убеждения. Его слушатель в прамбуле к этим записываемым им "рассказам" дает панегирическую характеристику герою как живому воплощению "идеала" совершенной личности, достигшей полной гармонии мировоззрения и поведения. Произведение, таким образом, строилось в форме "рассказов в рассказе", но в то же время циклизуемые повести тема-

тически интегрировались в "любовный роман" героя, а в проблемном сочетании с вступительной (по смыслу – итоговой) его характеристикой – в оригинальный вариант романа о "герое времени".

Несомненным художественным ориентиром для молодого писателя послужил "Герой нашего времени" Лермонтова. И макроструктурный принцип обрамленного повествовательного цикла, и центроположенное значение оценки героя для его эпохально-репрезентативной типизации, и даже определяющая роль "рефлексии" в его личностном самосознании – все отсылает здесь именно к лермонтовской версии нового в русской литературе романного жанра. При этом начинающий автор (при всей своей литературной неопытности) совершенно свободен от ученического подражания "образцу" и глубоко концептуален в переосмыслении литературных задач. Так, если у Лермонтова неуемная рефлексия героя воздействует на его нравственную личность разоушительно, то для героя Чернышевского она не менее мучительна, но выступает фактором, созидающим личность и способствующим, а не препятствующим ее позитивному самутверждению, что означало одну из самых ранних в литературе критического реализма разработок проблемы положительного героя. Как видим, еще в юности Чернышевский нащупал многое, что существенно определит его зрелый метод, проблематику и стилистику.

Роман "Что делать?" (1863) архитектурно строится тоже как "обрамленное повествование" с характерной образно-тематической двусоставностью, вытекающей из особенностей его повествовательной "рамки": рассказ о героях подается читателю через комментирующее, просветительно-дидактическое по сути и утрированно-шутливое по тону посредство "автора", чей образ, наделенный автобиографическими чертами, намеренно окarikатурен романистом и вместе с его идейным антагонистом – "проницательным читателем" – составляет внефабульный план целостного содержания романа, контрастный "реальному" плану фабульных персонажей.

Циклический принцип применяется в романе на первый взгляд в довольно ограниченной и далеко не явной функции – лишь для сюжетно-композиционной организации собственно "рассказа о новых людях". Но для формирования идейно-художественной кон-

цепи романа это имеет первостепенное значение. В произведении "учительной" направленности, где сюжетное действие тоже служит "аргументом" в пользу пропагандируемой романистом системы "истин", циклическая структура повествования выражает такие аспекты авторской позиции, которые не формулируются непосредственно ни героями, ни автором. Циклизация привносит принципиальную двуплановость в разработку повествовательной темы романа, ведя к размежеванию в ней темы сюжетной и темы внутренней, которые не совпадают ни в динамике, ни в идейной значимости. Сюжетная тема концентрирует внимание читателя на проблемах человеческого счастья — его понимания и путей его достижения; внутренняя тема — на становлении человеческой личности вообще, на постепенном проявлении в ней общеаначи-мой и общеобязательной гуманистической нормы.

Эта норма, по Чернышевскому, не абсолютна и не извечна, а прежде всего исторична и, следовательно, закономерно изменчива. Роман исследует эту проблему, отталкиваясь от достижений социальной характерологии личности, уже освоенной реализмом XIX века, но выделяя в ней преимущественно эпохально-стадиальный аспект. Все персонажи здесь строго сориентированы в историческом времени, и их типизация осуществляется уже не столько на основе социальных примет (которые оказываются вторичными в структуре личности), сколько по нравственно-поведенческим показателям (к тому же множественным: "допотопные" — "порядочные" люди; "пошлые" — "новые" люди; "обыкновенные" — "особенные" люди). Этим определяется и философско-мировоззренческая акцентуация сюжетной разработки, и назидательно—"игровая" стилистика романа.

Проблема личностной нормы трактуется романистом тоже двояко — как выяснение онтологического содержания этой нормы (в свете вопроса о "природе человека") и как ее конкретизация применительно к современной общественной ситуации. "Новые" герои романа потому воплощают в себе идеал "нормальной" личности, что чувствуют, мыслят и поступают "правильно". Однако как раз это вызывает в читательском впечатлении противоречивую двойственность. С одной стороны, герои романа чувствуют не так, как это кажется привычным: их чувства "лучше" — чище, человечнее, чем те, каких можно ожидать от людей в их положе-

нии. С другой стороны, герои и поступают не так, как принято: их поступки выглядят "хуже" — безнравственнее, рискованнее, чем представляется приличным и допустимым. Соединить, примирить эти два взаимоисключающих впечатления читателю не удастся, и он в конце концов приходит к необходимости сменить точку зрения, поверить чувствам героев, оправдать их поступки, увидеть свой мир их глазами.

В итоге авторская позиция проповедничества не оборачивается доктринерской узостью неизбежно ограниченных идеологических построений, но, напротив, начинает функционировать в романе как художественный принцип, организующий его целостную структуру. Особое идеологическое содержание этой позиции (лишь одно из возможных в контексте своей эпохи) поддерживается и подтверждается объективной диалектикой самих жизненных процессов. Благодаря тому что человеческая личность изображается не только детерминированной общественной средой, но и детерминирующей эту среду. Более того, в "вечных" проблемах политической этики высвечивается злободневная проблематика политической ориентации человека в классовом обществе, при этом идея классовой обусловленности человеческого сознания и поведения впервые в литературе становится необходимым значимым компонентом реалистической концепции личности и среды.

Таковы те важнейшие концептуальные значения, которые в "Что делать?" выражаются по преимуществу циклическим характером "рассказов о новых людях". Однако кроме циклическости глав есть в романе множество частных циклических объединений, которые столько же поддерживают принцип дискретности повествования, сколько и сами проявляются в силу его действия. Ведь циклическость воспринимается как таковая лишь тогда, когда возникает повторяющаяся сопоставимость разнородного, происходит функциональное отождествление нетождественного.

Роль системного показателя общей структурной дискретности выполняют в романе те единичные разделы глав, которые, подобно главам, имеют названия. Их малочисленность лишь резко выделяет их из сплошного потока незаглавленных разделов. Все они — не что иное, как "вставные эпизоды", довольно архаичная форма, восходящая к начальной поре становления ново-

европейского романа, но не угасавшая в нем и достаточно широко представленная в русской и европейской романистике XVIII – I-й половины XIX вв. Чернышевский целеустремленно использует и существенно преобразует ее. Прежде всего, он принцип "вставных эпизодов" изымает из его первоначальных жанровых контекстов (роман-"путешествие", роман-"жизнеописание") и сочетает с новейшим социально-психологическим романом, проявляя в жанровом составе последнего некоторые более традиционные подструктуры, в частности "романа воспитания" и особой его разновидности – "педагогического романа". Одновременно подвергается функциональной переориентации сама система "вставок" в ее взаимоотношении с идейно-художественной концепцией целого: именно она создает тот несущий каркас "назидательного" романа, в котором проступают и контраминируются все другие жанровые значения "Что делать?".

Специфическую (и принципиально важную идейную) роль играет циклический принцип в структуре характеристики Рахметова. Она генерализована мотивом "одной черты", выделяющей "особенных" людей в самостоятельный личностный и общественный тип. Поскольку романист "затрудняется" ее назвать, то словно бы вынужден раскрывать иносказательно – путем множественной демонстрации ее конкретных проявлений в характере и поступках героя. В итоге возникает парадоксальное впечатление абсолютной органичности в Рахметове всех его личных "особенностей" и абсолютной их необязательности в "особенном человеке" как таковом. Общая "одна черта" людей рахметовского типа оказывается не свойством характера или психологии, а интегральной константой гармонически цельной личности в ее высшем развитии, когда индивидуально желаемым становится необходимое, допустимым – должное, обязательным – объективно-закономерное. Это ведет к контрастной двойственности их оценочного освещения. Их "ригоризм" только потому "нелеп" и "смешон", что неукоснительно последователен, но он превращает их в "цвет лучших людей". Это не две совмещенные оценки, а одна – биполярная. Отсюда особая функция авторского комментария в обрисовке героев рахметовского типа: смех над ними – лишь обращенная форма восхищения и даже преклонения перед силой их духа и величием характера, что выражается также и

откровенно гимнически. Двойственность оценочных интонаций означает, таким образом, качественную универсализацию положительной оценки, исключая возможность любых иных оценок, ибо заранее их учитывает и снимает. Оставаясь оценкой, она, благодаря своей структурной биполярности, превращается в принцип характеристики, проявляющийся одновременно и как ведущий прием индивидуализации частного человеческого характера, и как определяющий способ его же типизации. То и другое находит конститутивное выражение в формах циклического структурирования повествовательного материала.

Эволюция Чернышевского-романиста после "Что делать?" будет протекать непосредственно по линии разработки наметившихся здесь стилистических и формотворческих тенденций.

В повести "Алферьев" (1863) уже название типологически отсылает к жанру "монографического" романа, который в его последнем, "тургеневском" изводе незадолго до того разносторонне и с очень громким общественно-политическим резонансом обсуждался Чернышевским и Добролюбовым — критиками. Теперь Чернышевский предлагает оригинальную версию "романа-характеристики" с героем рахметовского типа в центре. Статика миниатюрного "портретного очерка" сменяется динамичной сюжетикой, которая позволяет выявить скрытые художественные потенции как в самом типе героя, так и в нацеленной ранее структурной организации повествования о нем.

Прежде всего глубокое преобразование претерпевает прием двойной сценки героя. Полус "высокого" в ней на этот раз вообще не декларируется и выносится "за скобки" собственно повествования — с помощью загадочно символизированного "посвящения", предваряющего текст, и странно редуцированного "эпиграфа", мотивно сливающегося с "посвящением". Именно в них прозрачно намекается на конечную — политическую — "катастрофу" в судьбе героя и таким образом функционально устанавливается "экспозиционное" значение всего, что затем рассказывает о нем повествователь, который, как выясняется позже, уступит место самому герою, чья характеристика, следовательно, станет строиться заново, дублируя первую, но будет не мистификационно-насмешливой, а "простой" — серьезной, подлинной. Композиционно повесть выглядит циклической "серией"

нализываемых друг на друга разнообъемных и разножанровых "случаев", "сведений", "примеров", генерализуемых мотивом "экзальтации" Алферьева – вариантом рахметовского "ригоризма", и потому столь же "странной", "нелепой", "смешной" с точки зрения "пошлого" здравого смысла. Замечательно, однако, что эта точка зрения вводится теперь внутрь общей позиции "новых людей" и организует сквозной конфликт произведения – в отличие от локальных сюжетных конфликтов, что обнажает сущностный жанровый принцип "романа-характеристики".

Дальнейшая эволюция художественной системы Чернышевского неизбежно вела к прямому разрушению тематического единства произведения и превращению его в роман-"сборник", способный включать в себя проблематику неограниченного спектра и присваивать себе какие угодно жанровые значения.

Глава II монографии носит название "СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА "РОМАНА-ЦИКЛА" У ЧЕРНЫШЕВСКОГО. РОМАН "ПОВЕСТИ В ПОВЕСТИ"". Основное место в ней отведено анализу второго большого романа писателя (1853–1864). Его заглавие, и в особенности один из характерных подзаголовков – "Повести в повести. Роман или не роман" – сразу указывают на известную "загадочность" жанра этого произведения и "пестроту" много소ставности его содержания. Кроме того, в "Предисловии" оговаривается и задача, которая увлекла романиста необычайной трудностью исполнения, а именно – создание чисто "объективного" романа, где бы собственная позиция автора проявлялась только опосредованно – через соотношенность частей и сопоставленность персонажей, чьи индивидуальные позиции не совпадают с авторской и не исчерпывают ее ни порознь, ни вместе. Между тем исполнение задачи начинается параллельно с заявлением и разъяснением ее: уже в "Предисловии" авторский образ дробится на псевдонимные "маски", что ведет к его ступенчатому "олитературиванию", превращению в персонаж романа с функцией даже не "автора", а подставного лица – "переписчика" чужой "рукописи женского почерка". В то же время выясняется, что сама эта рукопись – "оборная", и не только потому, что содержит множество всевозможных "повестей", но прежде всего потому, что у них разные авторы, затеявшие коллективную игру в "сочинительство" и пишущие кто о чем вздумает, при этом все они фигурируют еще

и в качестве персонажей "своих" или "чужих" повестей. "Сборная" композиционная форма зримо преобразуется в концептуальный принцип художественной объективации авторской позиции романиста.

И конструктивно, и проблемно "Повести в повести" контрастно соотносятся с "Что делать?". Даже и целостное художественное достоинство обоих романов одностипно поставлено в прямую зависимость от декларируемых романистом главных эстетических принципов, в каждом случае существенно разных: в "Что делать?" это принцип "учительности", в "Повестях в повести" — принцип "чистой поэзии". Полярность этих универсально императивных принципов вскрывает их сущностную сопряженность, более того — взаимообращенную тождественность: как в "Что делать?" гипертрофированная "идейность" содержания, утверждая себя эстетически, переплавлялась в особую "художественность" адекватно выражающей ее формы, так в "Повестях в повести" эстетически "чистая" форма, наполняясь эмпирическим "содержанием" жизни, переплавляет его в "перл создания" — художественно "чистую" идейность, неуловимую для рациональных констатаций. Различие между "чистым" и социально-заинтересованным искусством состоит не в мнимой противоположности "вечно" прекрасного и переходяще "суетного", а в равных возможностях творческой фантазии человека, отзываясь на все многоцветье жизни, либо преобразовать ее в прихотливую "сказку", либо стучать "эфирность" поэтических образов до консистенции иллюзорного жизнеподобия. Современный социальный роман, поскольку он создание творческого вымысла, продолжает оставаться все той же "сказкой", и его поэтичность зависит от того, насколько в нем сохраняется "сказочная основа".

"Экспериментальное" новаторство собственного романа Чернышевский видит в том, чтобы в классической форме монументального сборного сказочного эпоса проявить все возможности реалистического жизнеотражения. Этим определяются в "Повестях в повести" прежде всего ближайшие литературные ориентации ("Сказки тысячи и одной ночи" и "Декамерон" Боккаччо), которые для литературы XIX века и особенно для романа были более чем неожиданными ввиду их очевидной "архаичности". Но постепенно выясняется, что роман перенасыщен реминисценциями из

тысячелетней сокровищницы литературы и философии, буквально соткан из "клочков", сплошь и рядом оказывающихся переводами-переделками, "арабесками", "узорами", "фантазиями" на "чушие" темы, ассимилирует невероятно "пестрый" круг разновременных и разнорациональных жанровых и стилистических традиций. При этом ни одна из связей не оставлена романистом без специальной разработки, и в результате сами связи впервые в литературе предстают сплавленными, а следовательно — переосмысленными, переориентированными и обновленными так, в таком составе и многообразии.

Из всепроникающей универсальности приема вырастает многозначно сложная проблема авторства в искусстве, которой возвращается ее исконный, "вечный" смысл. Автор не тот, чьей рукой "записывается" текст поэтического произведения; и не тот, кто "подбирает" для него слова, составляя из них поэтическое сказание; даже не тот, кто "сочиняет" лица, положения, описания и диалоги. Автор — тот, кто творит эти лица и их положения в живой реальности человеческой истории, социального человеческого бытия. Люди сами "творят" себя, свои бесконечно разнообразные лица и положения, желания и действия, идеи и идеалы. Каждая мысль, рождаясь индивидуально, всегда и неизбежно оказывается плодом коллективного творчества всех людей, ибо ни одна не случайна и не произвольна; каждая идея, каждый образ — лишь "экс" всечеловеческих понятий о правде и чести, долге и совести, счастье и справедливости, добре и зле.

Такая концепция "внеличного" личного творчества действительно "архаична", поскольку восходит к ключевым истокам поэзии как таковой, но, будучи претворенной в структуре современного циклического романа, она фокусирует в себе ведущий принцип его своеобразной поэтики. Основывая ее на иерархически ступенчатой системе "авторов"-персонажей, писатель придает циклической форме значение особой жанровой разновидности проблемного романа. Его красочная реминисцентная "литературность" является не только способом (может быть, единственно возможным) пролагать сквозь эту "рассыпчатую" форму лучевые проблемные линии социального и нравственно-психологического плана, выстраивать пусть и "мозаичный", но настоящий романский сюжет; она прямо предмечивает собой специфическую для "рома-

на-цикла" как жанра и центроположную в нем проблему литературных традиций в их фундаментальной эволюционно-генетической важности для литературного процесса в целом. Поэтому не случайно в "Повестях в повести" с некоторой даже программной заостренностью выразились две противоборствующие тенденции текущего русского литературного процесса: с одной стороны – уже достаточно давняя и еще устойчивая тенденция к безусловному господству в литературе большой эпической формы, к "романизации" отдельных жанров и всей жанровой системы; с другой стороны – подспудно назревающая тенденция к "возвратной" смене (с учетом достижений в области романистики и в противовес им) крупных повествовательных форм мелкими – новеллистическими и главным образом очерковыми.

В этом свете далее в работе подвергаются разностороннему анализу взаимоотношения "романа-цикла" Чернышевского и 1) круга "архаизирующих" структурных и проблемных реминисцентных отсылок в нем; 2) Гофмана, а через него – русской "гофманианы" (специально – В.Одоевского и А.Логорельского); 3) русских классических сборников-циклов (гоголевских и пушкинского, а в связи с ними – роль оригинально разработанной в романе "гоголевской" темы); 4) лермонтовского циклоподобного романа. В итоге вскрываются конкретные функциональные и смыслообразующие жанровые значения этого уникального "экспериментального" философского романа Чернышевского.

Заключительный раздел главы посвящен характеристике дальнейшей эволюции романиста. Состояние источников позволяет различить лишь ее общие, переломные этапы.

Первый из них фиксируется романной трилогией эпохи каторги (1866–1870). Известно, что она была почти доведена до завершения наполовину в окончательных, наполовину в промежуточных редакциях. Уничтожено автором или утрачено позднее все, кроме второго романа и нескольких фрагментов третьего. Но имеются подробные пересказы мемуаристов, дающие возможность судить о трилогии в целом.

Знаменательно здесь то, что трехчастная межроманная структура функционирует не только как экстенсивный – формообразующий принцип, определяющий объемные и проблемно-тематические границы дискретного целого, но и как интенсивный – смыслооб-

разующий принцип, позволяющий романисту нагружать простейшую архитектурную схему контекстуальными значениями, которые в романах по отдельности выражены потенциально.

Своеобразную этимологическую градацию составляют уже названия романов. Слово "Старина" в заглавии первого романа означает, что в нем рассказывается о прошлом, которое отошло безвозвратно, став прологом чего-то нового. Но "Пролог" — заглавие следующего, центрального по местоположению романа. Тем самым "Старина" становится прологом пролога. Однако и "Пролог пролога" — тоже реально присутствующее заглавие I-й части романа "Пролог". Быть может, его 2-я часть — настоящее главное? Нет, ее события — лишь выделенный эпизод I-й части. Главное оказывается все дальше вытесняемым от центра композиции к периферии — в финал трилогии. Но заключительный ее роман по смыслу названия ("Книга Эрато") из ряда предшествующих смещенный выпадает и, безусловно, является эпилогом цикла. В структурном центре всей композиции возникает странно "неправильный", загадочный провал.

Его разгадка выясняется, однако, при обращении к системе внутрироманных датировок. Она достаточно прозрачно отсылает к известным историческим векам. 1853 г. — начало Крымской войны, канун "эпохи освобождения"; 1857 г. — начало обсуждения крестьянского вопроса, канун реформы 1861 г.; 1862/63 г. — начало пореформенного "эпилога"... но, может быть, тоже канун чего-то? Кульминационное событие эпохи — 1861 г. — оказывается опущенным в этой хронологической триаде исторических "канунов". И, конечно, потому, что оно не состоялось как подлинное освобождение, желанное, полное, окончательное — "по мыслям народа". Не романист "искривил" конструкцию своей трилогии — кривая истории задержала прошлое (и настоящее) на положении "пролога" к "главному" своему событию, так и оставшееся маячить в будущем.

Аналогично градуируются в цикле и масштабные сопряжения романов по месту действия и уровням проблемного захвата: от малого национально-географического локуса — к масштабу государства, и от него — к межгосударственному, общечеловеческому масштабу; от спорадического мужицкого бунта — к призраку новой русской "пугачевщины", и от него — к проблемам и перспек-

тивам всевропейской демократии и социального прогресса человечества.

Так архитектурная структура цикла проявляет и политическую злободневность авторской концепции, и ее философско-историческую правомерность.

Замечательно, что "Книга Эрато", последний роман трилогии, имеет форму "романа-цикла", но, продолжая традицию "Повестей в повести", не повторяет их и еще дальше отстоит от каких-либо аналогий в истории литературы. А вся трилогия фиксирует последний принципиальный этап во внутреннем становлении Чернышевского-художника. Он вышел к всеобъемлющей жанровой итеграции любых своих творческих усилий и результатов, и с этих пор никакое произведение не задумывалось им самостоятельно и отдельно от цикла, в составе которого только и получало настоящее место.

Из позднейших замыслов романиста известен (по названию и отчасти по первоначальному плану) один, непосредственно сменявший перзую сибирскую трилогию и, несомненно, тоже если не завершенный полностью, то проработанный тщательно и многократно. Он впечатляющ и прихотлив. Это — "Академия Лазурных Гор" (1874—1876 — ?), грандиозная по объему серия полномасштабных романов, которая, однако, организована как целое по принципу единого "романа-цикла". Он должен был иметь вид своего рода "собрания сочинений", а в роли романа—"рамки" должен был выступать "биографический" рассказ о покойном "авторе". Глубоко внутрь циклического подтекста убирался фактор исходного единства всего замысла, и на поверхность композиции выносился иллюзорный принцип "случайной", личностной преемственности произведений. Ощутима близость замысла в целом к структуре "Книги Эрато" с акцентуацией романа—"рамки" в духе "географической утопии" и с сопряжением между собой романов—"вставок" по типу "чтений", "бесед", "вечеров", "спектаклей", "ученых собраний", "пикников" и т.д.

Таким образом, можно констатировать, что Чернышевский-романист не только тяготел к крупным циклическим объединениям разножанровых и разнородных произведений, но и явился принципиальным преобразователем такой сверхкрупной эпической формы, как "большой романный цикл". Русская литература ни до, ни по-

сле Чернышевского вообще не знала этой формы; в литературах Европы и Америки она была в XIX в. достаточно продуктивной. Если бы любой из сибирских циклов Чернышевского был опубликован, то, несомненно, явился бы фактором чрезвычайной эволюционной важности в русском и западно-европейском литературном процессе 70-х гг. и последующих десятилетий. Сам Чернышевский адресовал свои циклические замыслы общеевропейскому читателю, вполне отдавая себе отчет в том, что его циклические романы и романские циклы означали для русской литературы — дальнейшее ее сближение с передовыми литературами Запада, а для этих последних — переход на такой идейно-философский уровень, который далеко превосходил их современный мировоззренческий потенциал.

В главе III — "УЧИТЕЛЬНЫЙ" РОМАН ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ТРАДИЦИЯ "РОМАНА С ОТСТУПЛЕНИЯМИ" — рассматривается одна из главных линий жанрового генезиса "Что делать?".

В связи с этим прежде всего возникает необходимость разобрататься в сущности категорий публицистичности и художественности и в проблеме сочетания этих начал внутри литературного произведения. Как жанрово-стилистический принцип публицистичность исходит из открытого понятийно-логического (рационального) формулирования мысли, а художественность, тоже как принцип, соотносительный с первым, — из непрямого, не формулируемого рационально ее выражения. В литературном творчестве оба принципа не исключают друг друга, но сосуществуют и взаимодействуют. Так, публицистика может обладать бесспорной художественностью, если авторское "я" конкретизируется в тексте не только содержательно — как определенная общественно-идеологическая позиция, но и в своей эмоционально-психологической индивидуальности, воспринимаемой как определенный тип отношения к действительности в целом, то есть приобретает в контексте публицистического произведения эстетические характеристики, присущие типическому образу в системе художественного произведения.

Сложнее выглядит проблема соотношения этих принципов в художественно-беллетристических жанрах. Одно дело, когда конфликт произведения носит выраженный идеологический характер и отвлеченные формулировки идей возникают в речи персонажей, обогащая и конкретизируя их характеристики; тогда публицисти-

ческий материал и стиль выполняют роль композиционно-тематических конструктивных элементов художественного текста. Другое дело, когда параллельно с этим в произведении действует установка автора на открытую проповедь собственных идей и концепций в их рациональном содержании; тогда и возникает обычно вопрос о правомерности включения в состав художественного текста "чистого" публицистического материала.

Роман "Что делать" шокировал эстетический вкус современников как раз своей "нехудожественной", с их точки зрения, публицистичностью. Между тем весь публицистический материал структурно мотивирован здесь наличием "автора"—персонажа, чьи "учительные" устремления хотя и утрированы, но скорее традиционно-художественны, чем антихудожественны. Только напряженно политизированная общественная атмосфера эпохи шестидесятых годов на ее переломе, да еще не в последнюю очередь авторство именно Чернышевского, плюс его положение политического подследственного могли вызвать столь всеобщую убежденность в том, что этот самоуверенно "наглый" романист просто "не умеет" совладать с делом, за которое принялся. Впрочем, он же сам и спровоцировал такое восприятие своего первенца, горделиво аттестовав себя писателем без "тени художественного таланта". Критика отнюдь не по недомыслию поспешила согласиться с ним: эстетическая дискредитация романа была кратчайшим и удобнейшим способом его идейной дискредитации. Но если так, то романист, во-первых, это предвидел, а во-вторых, зачем-то этого специально добивался. В любом случае он мастерски владел и своей задачей, и своими приемами.

Роман Чернышевского построен на основе демонстративной дисгармонии между повествовательным и публицистическим составными произведения, поэтика и стилистика которого тем самым противоречат лишь некоему утвердившемуся эстетическому канону, но отнюдь не художественной природе литературы, и потому опираются на иные романские традиции, чем это казалось нормативно допустимым.

Включение "автора" в структуру повествования — прием не новый, но Чернышевским он применен и разработан в непривычных для русской литературы масштабах и значениях. "Что делать?", по замыслу романиста, несомненно, должен был вызывать в памя-

ти в этом отношении "Евгений Онегин" и "Мертвые души". Во-первых, потому, что только там присутствует "автор" в особой роли, которая в поэтике произведений принципиально конструктивна. Во-вторых, потому, что только там присутствует по-настоящему развернутая система авторских "отступлений", словно бы выпадающая из общей стилистики повествования, а в действительности ее определяющая. Правда, пушкинские и гоголевские отступления при. лщественно "лирические", но среди них есть и шуточные по тону, иронические, исповедальные. Более того, пушкинским отступлениям не чужда "комментаторская" функция, гоголевским — проповедническая, "учительная". Отличие "отступлений" Чернышевского сравнительно с пушкинско-гоголевскими в том, что они прежде всего публицистичны.

Но есть и другая, гораздо более существенная разница. "Автор"-персонаж фигурирует в романе Чернышевского параллельно в двух взаимоисключающих ипостасях: как рассказчик — "наблюдатель" жизни героев, ее "комментатор" и "судья" (эта функция продолжает и развивает пушкинско-гоголевскую традицию); и как "сочинитель" — подлинный демиург всех персонажей романного повествования со всеми их "чувствами", "мыслями" и "поступками", обсуждающий с читателем свои творческие принципы и художественные приемы (эта функция выглядит резко противоречащей пушкинско-гоголевской поэтике, хотя на поверку вскрывает в ней ее отдаленный историко-литературный генезис, снимая ряд позднейших опосредований, для нее самой более значимых).

Таким образом, композиционно-архитектоническая форма "Что делать?" как "романа с отступлениями" подключает его непосредственно к начальным истокам русского классического романа. Однако предложенная Чернышевским разработка этой формы слишком резко дисгармонирует с пушкинско-гоголевской повествовательной стилистикой (даже и в плане авторских "отступлений"), поскольку подучает добавочный вид "обрамленного" повествования, что, в свою очередь (как показано в главе II), тоже было отсылкой к пушкинско-гоголевским истокам русской литературы, только в иных, не "романных" ее проявлениях.

В "Что делать?" наличие "рамки" с автономной системой персонажей ("автор" — "проницательный читатель") и особой эстетически—"назидательной" стилистикой структурно распределяет

проблемно-тематический состав романа по двум обособленным уровням, каждый из которых функционально противоположен другому, так что лишь в обобщенном взаимодействии они выражают художественные и идейные значения целого. Равновесная конструктивно-деструктивная полнота возникающей в результате этого романной структуры получает здесь жанровое значение, так как составляет ту специфическую норму художественности, которая конституирует роман Чернышевского как эстетически полноценное произведение, где подлинная концептуально-мировоззренческая позиция романиста в принципе не сводима к какой угодно "сумме" проповедуемых "истин" и адекватна только целостной художественной форме всего романа.

Особые, частные приемы, выстраивающие "рамочный" план "Что делать?", отсылают уже не к русской романной традиции, а, минуя ее, к более ранней новоевропейской, в частности английской, в которой сформировался самый жанр "романа с отступлениями".

Первой возникает отсылка к "Ярмарке тщеславия" Теккерея, роману — в русском литературном контексте — "последупшкинскому" и "последеголевскому". Она осуществляется двояко: опосредованно — за счет "самоотсылок" Чернышевского (на основе обсуждаемой в "Предисловии" проблемы соотношения таланта писателя, его славы и подлинной или мнимой художественности его писаний) сначала к рецензии на "Собрание чудес" Готорна (1861), от нее — к рецензии на "Ньюкомов" Теккерея; и непосредственно — за счет "раёшной" стилистики пародийного "пролога" к роману, не имеющего других столь же комплексно близких себе аналогов в литературе, кроме теккереевского Кукольника с его обращением к читателю "Перед занавесом" и затем (как это будет тоже использовано в "Что делать?") постоянными ироническими "беседами" и "назиданиями". В русской литературе до романа Чернышевского не было ни одного произведения, которое хотя бы отдаленно напоминало эту (индивидуально "теккереевскую") двусоставную, двухплановую структуру с фарсово-комедийной стилистикой в решении и разработке авторской маскi-персонажа, вводимого внутрь текста затем, чтобы весь мир собственно романых персонажей столь же контрастно оттенить со стороны их намеренной "деланности", которая, однако, не ме-

шала бы им оставаться полнокровными образами людей, чуть ли не вживе выхваченных из реальной современности.

Отсылка именно к "Ярмарке тщеславия" Теккерея получила в романе Чернышевского прежде всего идеологически актуальный смысл — как "образцовый" выбор "правильной" художественной ориентации в противоположность процветающим в современной русской литературе "устарелым" (с позиций требований времени) эстетическим ориентациям, оборачивающимся сплошь и рядом идейной "путаницей понятий". Но за этой отсылкой просматривается другая, еще более эстетически-принципиальная, но не манифестируемая и лежащая в самом подоснове художественно-концептуальной структуры романа Чернышевского. Теккерей — романист филдинговско-стернчанской школы, и к этой романной линии "Что делать?" подключается тоже, причем не столько через теккеревский "роман мариснеток", сколько независимо от него.

"Тристрам Шенди" Стерна построен преимущественно на демонстрации приема "обнажения приема". Тем самым именно здесь была впервые разработана форма "деструктивного" романа, в которой действительно обнажается (за счет комментария и обоснования) самый процесс романостроения. Это открытие осваивалось литературой XIX в. весьма продуктивно, но всегда более или менее частично. Все европейские и русские романы с образом автора и системой авторских отступлений в своем составе так или иначе, близко или отдаленно имели "Тристрам Шенди" в качестве первоисточника. Однако только в "Что делать?" деструктивная функция образа автора вновь проявляется так же последовательно и в такой же мере полемически демонстративно, столь же всепроникающе и многопланово, как у самого Стерна. Но мировоззренческие концепции Стерна и Чернышевского слишком далеки друг от друга, чтобы можно было с несомненностью устанавливать родство поэтик обоих романов или даже просто факт систематического обращения Чернышевского-романиста к опыту стернианской деструкции. Можно говорить лишь о близости ряда приемов, не имеющих других (в том числе промежуточных) аналогов.

Создавая "раблезианский" роман, предельно насыщая его многочисленными реминисцентными отсылками и жанровыми значениями, Стерн в отношении итоговой жанровой формы своего романа

оказывается все-таки ближайшим последователем и продолжателем прежде всего Филдинга, поскольку именно Филдинг-романист первым переосмыслил и контаминировал многие ранее разрозненные линии литературных традиций — античную (роман приключений и тайн), сервантесовскую (роман-пародия), общеевропейскую (плутовской роман) и собственно английскую (памфлетно-сатирическая публицистика), создав тем самым жанровую форму, которая сама стала начальной в последующей эволюции различных типов романа (в том числе и совершенно чуждых так называемому "стернианскому"),

Чернышевский в "Что делать?" тоже возвращается к опыту непосредственно "Истории Тома Джонса Найденьша" Филдинга как к роману прежде всего просветительскому и публицистически-полемическому.

Отталкиваясь от архаически-традиционной формы романа с "вставными новеллами" и отчасти пародируя ее, Филдинг целеустремленно "созидает" невиданную дотоле особую форму "повествовательно-отступательного" романа, который сам он именуется "прозаико-комико-эпическим сочинением", противопоставляя "пустым романам" ("наполненным плодами расстроенного мозга") и уподобляя "историческим сочинениям" (по обязательному наличию в них "правды"). Свои — авторские — "назидательные" и прочие "отступления" (которые здесь составляют строгую композиционную систему, слагаясь из начальных глав всех восемнадцати книг произведения) он трактует как "необходимый элемент" всякой подобной "истории", но как раз "необходимость" их оставляет без объяснений, настаивая на безусловном авторском диктате над читателем и заведомо отказываясь признавать чей бы то ни было "суд" над собой как романистом. Напротив, он читателя ставит в положение покорного "ученика", не уставая издеваться над читателями "сообразительными", "прокидательными", "искусшенными в области критики", и апеллирует к "рассудительности" и "доброму сердцу" читателей "самых заурядных", которые, однако, потому и не примут "голую форму за сущность", отличат "истинное и подлинное" от "фальшивого и поддельного". Даже и критериальный принцип нравственно-мировоззренческой фильтрации реальных читателей романа в зависимости от понимания или непонимания, приятия или неприятия ими "истин", про-

поведуемых романистом, уже выдвинут и заявлен Филдингом.

Язвительно-насмешливый, высокомерно-назидательный, сострадательно-иронический тон авторских "поучений" становится той стилиобразующей формой "учительной" (серьезной, философски-концептуальной) позиции романиста, которая устанавливает грань между публицистически формулируемым и пластически выраженным составами художественного содержания произведения.

Система установочных, стиливых и мотивных соответствий между "Что делать?" и "Историей Тома Джонса Найденъша" позволяет с несомненностью утверждать, что Чернышевский сознательно стремился возродить жанр филдинговского романа в комплексе его первоначальных приемов, но, конечно, с необходимой трансформацией мировоззренческого и методологического свойства. Однако такой скачок к самым истокам традиции новоевропейского романа стал возможен только потому, что зачинатель английского социально-философского романа и преобразователь русского монографического романа объективно совпадали в своих реформаторских устремлениях. Филдинговская концепция социальной детерминации человеческого характера вела его как художника к раскрытию неоднозначной противоречивости поведения человека и дальше - к проблеме оценке героя как сквозной и центральноположенной в структуре романа. При этом оказывалось, что форма "романа с отступлениями" прямо сориентирована на полемическую разработку нового типа героя в противовес утвердившемуся ранее. В английской традиции "филдинговский" жанр эволюционировал в сторону все большей "дегерсизации" центрального романного персонажа. Русская литература, с ее настойчивым поиском общественно-действенного идеала, самостоятельно вырабатывала романский жанр, в котором центральный персонаж "героизировался". Чернышевский совместил обе традиции, вскрывая в последней ее генетическое родство с первой.

Глава IV - "ЧТО ДЕЛАТЬ?" И ТРАДИЦИЯ РУССКОГО МОНОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА О "ГЕРОЕ ВРЕМЕНИ" - открывается экскурсом в историю становления художественно-мировоззренческого принципа детерминизма как определяющего в системе критического реализма XIX в. Констатируется новаторская роль русской литературы в его утверждении и разработке. Рассматривается литературная ситуация 60-х гг., когда с антиномической категоричностью (в

особенности в творчестве Тургенева и писателей его "направления") встала проблема: общество детерминирует личность и судьбу человека — что в таком случае детерминирует конкретно-историческое состояние самого общества? Вся предшествующая эволюция русского романа о "лишних людях", заостряя проблему, демонстрировала как будто ее неразрешимость: ничто, казалось, не может поколебать фундаментальной зависимости личности от среды, зависимости, которая все больше представляла общественному сознанию как замкнутая в себе "дурная бесконечность", фатальный порочный круг, который необходимо, но почему-то невозможно разорвать. Но с переменной реальной общественной ситуации наметилось и решение проблемы. Для этого оказалось достаточно ее сформулировать.

Добролюбов в ряде критических выступлений заговорил о "новых людях" и подверг всестороннему пересмотру мировоззренческие и художественно-методологические принципы, на которых базировалось литературное изображение "лишнего" человека как передового общественного типа. Это означало не что иное, как требование переосмыслить самый принцип "личность-среда", увидеть детерминирующее воздействие не только среды на человека, но и человека на среду. Художественно претворить эту диалектическую концепцию активного взаимоотношения личности и среды в свете русской романной традиции и на основе ее художественных достижений впервые удалось именно Чернышевскому-романисту.

Он же до этого в статье "Русский человек на rendez-vous" формульно определил суть поэтики всех русских "романов о герое". Формула не однозначна: ее первая часть ("русский человек...") подчеркивала национальный характер традиции и в то же время ее общественную, идеологическую актуальность; вторая часть ("...на rendez-vous") указывала на своеобразие проблемной оценки "героя времени" в произведениях этого ряда. Герой здесь всегда и обязательно оказывался скомпрометированным, а его оценка — противоречиво двойственной: он был героем несостоящимся, но как бы не по своей вине; он терпел "фиаско" (даже в любви), но оставался представителем "лучших людей"; он не выдерживал испытания на сопротивляемость жизни, но воплощал в себе некие положительные качества личности, безусловно противогоставляющие его "пошлой" общественной среде, пара-

лизующей или извращающей его личную активность. Однако для Чернышевского-романиста ближайшими ориентирами стали произведения, в теоретической концепции критиков "Современника" уже не учтенные - "Отцы и дети" Тургенева и диалогия Помяловского.

В главе подробно анализируются полемические нюансы двух последних публичных высказываний Чернышевского-критика о Тургеневе-романисте и выясняется их комментирующее значение для понимания "эстетически-назидательной" темы в "Что делать?". Но главная "антитургеневская" направленность романа выразилась в том, как Чернышевский преобразует самый тип героя, реминисцентно противопоставляя "новых людей", с одной стороны - Базарову, а с другой - всей галерее "лишних" героев, с их житейской беспомощностью и непрактичностью, вкупе с "пошлыми" героями того нетривиального типа, который /неудовлетворительно, по оценке ревлюционно-демократической критики/ был незадолго перед тем представлен Калиновичем /в "Тысяче душ" Писемского/ и Штольцем /в "Обломове" Гончарова/ и который вел свою литературную родословную от гоголевского "подлеца-приобретателя". Проблемный роман Чернышевского, продолжая общую традицию изображения представительного "героя времени", в то же время завершал частную традицию поиска такого героя и в этом отношении стал преимущественно "романом ответов".

Если последний тургеневский роман послужил Чернышевскому ориентиром полемическим, то диалогия Помяловского стала ориентиром позитивным: на первый он опирался, перестраивая концепцию и переосмысляя оценочные критерии проблемы положительного героя; на вторую - подключаясь к наметившейся там классово-психологической трактовке проблемы и продолжая ее. Прямую отсылку к Помяловскому в окончательном тексте "Что делать?" писатель снял, и, может быть, поэтому значение глубоких жанровых новаций Помяловского для становления метода Чернышевского-романиста до сих пор литературоведением не выяснено. Впрочем, и место самого Помяловского в литературном процессе, и его связи с традициями, и художническое своеобразие, и общественно-мировоззренческая позиция остаются почти не изученными. Между тем роль Помяловского в эволюции русской прозы принципиально этапна. Его диалогия с поразительной чуткостью запечатлела ту болезненную перегруженность общественных сил и пе-

рестройку общественного самосознания, перелом в эстетической системе русского социально-идеологического романа, которое совершалось около 1861 г. И в художественном плане диалогия является новаторским промежуточным звеном в эволюционной цепочке романов о "герое времени" от тургеневских "Дворянского гнезда" и "Накануне" к его же "Отцам и детям" и "Что делать?" Чернышевского. Значение этой диалогии - 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 самоощущением. И такое значение тем более убедительно, что Помяловский - стилистически и методологически - писатель "тургеневской" школы.

Роман Чернышевского в наибольшей мере подготовлен эволюционно и связан с русской романной традицией благодаря художественному, идеологическому и эстетическому "посредничеству" диалогии Помяловского. Основным содержанием IV главы работы является развернутый анализ проблематики, сюжетики, стилистики, мотивной символики, реминисцентной системы и жанровой формы этой диалогии.

Глава V работы носит название: "ЧЕРНЫШЕВСКИЙ - ДОСТОЕВСКИЙ - ТОЛСТОЙ. "ЧТО ДЕЛАТЬ?" И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО РОМАНА 60-Х ГОДОВ. В отличие от предыдущих глав здесь изменен аспект рассмотрения темы. Раньше речь шла о взаимоотношениях Чернышевского-романиста с традициями, ему предшествующими или современными, теперь - об отношении к нему как романисту его современников и идейных оппонентов.

Обычно отмечают очевидные черты влияния романа "Что делать?" на литературный процесс 1860-70-х гг. - возникновение в нем двух идейно антагонистических тенденционных направлений, разрабатывавших преимущественно тему "новых людей". Однако Чернышевский-романист - достаточно крупное явление в литературе эпохи, чтобы его воздействие на нее могло ограничиться одними поверхностными подражаниями либо карикатурными разоблачениями. Оставаясь даже непонятым и не оцененным по достоинству, роман "Что делать?" должен был отразиться какими-то типологическими соответствиями и в глубинах литературного процесса, а не только на его периферии.

Между тем этот вопрос до сих пор не поднимался. Искали (и находили) конкретные взаимосвязи с романом в произведениях различных авторов, в том числе выдающихся, но причину их выдвигали в желании оспорить учение авторитетного "доктринера" и противопоставить его "плхой" — эстетически неприемлемой "тенденционности" каку-либо другую — "хорошую". Все это, конечно, так. Но вопрос остается открытым в главном: только ли в сфере "чистой" идеологии велась с Чернышевским полемика со стороны тех значительнейших русских романистов, которые нашли себя возможным и необходимым вообще вступить с ним в полемику по поводу "Что делать?", или же, развиваясь самобытными путями, генерируя собственные глубочайшие идеи и отыскивая для их адекватного выражения эпохально-новаторские художественные формы, они — вольно или невольно (и в какой степени?) — взаимодействовали также и с Чернышевским-художником? Ведь после выхода в свет "Что делать?", казалось бы, по-прежнему опровергая лишь идеи Чернышевского, давние и знакомые, его оппоненты не могли игнорировать эстетически выраженных аспектов мировоззренческой концепции романиста и бороться с ней без учета коррелирующего давления романной формы на весь комплекс ассимилируемых ею публицистических построений. И дело здесь даже не в том, что, выступив в качестве романиста, Чернышевский-идеолог существенно раздвинул рамки своей аудитории и изменил характер влияния на нее. Дело в том, что идеи, которые он пропагандировал теперь, были и те же самые, что раньше, и как бы уже не совсем те: их недостаточно стало оспаривать перед читателем рационально, а нужно было опровергать по крайней мере с той же проблемной масштабностью и на том же уровне структурной многозначности, какие отличают идеологию художественно выраженную от собственно теоретических идеологических доктрин.

Именно такого рода полемическое отношение к Чернышевскому-идеологу-романисту отчетливо просматривается прежде всего в творчестве Достоевского и Л. Толстого середины-2-й половины 1860-х гг., в особенности рубежа 1863-1864 гг.

Как представляется, и на Достоевского, и на Толстого роман Чернышевского оказал несомненное стимулирующее воздействие — явился неким непосредственным толчком к новой усиленной раз-

работке этими писателями кардинальных мировоззренческих проблем, которые издавна и независимо от него владели их творческим вниманием, но к которым именно он теперь вынуждал обратиться безотлагательно.

В научной литературе до сих пор не придавалось никакого значения тому факту, что роман Чернышевского хронологически вклинивается между "Зимними заметками о летних впечатлениях" и "Записками из подполья" Достоевского. Но коль скоро и "Заметки", и "Записки" поразительно идентичны по проблематике и одинаково ориентированы на полемику с идеологией социализма вообще и его "русского извода" в особенности, то промежуточное положение по отношению к тем и другим романа "Что делать?" заслуживает пристального внимания и побуждает к исследованию их тройственных взаимосвязей.

Завершение публикации "Зимних заметок..." (февраль-март 1863) по времени совпало с началом публикации "Что делать?" (март-май 1863), и, следовательно, роман Чернышевского никоим образом не мог подразумеваться Достоевским в его "очерках путешествия". Между тем "Зимние заметки..." именно с романом Чернышевского разительно совпадают не только в своих проблемных акцентах, но и в их системе и даже в том, как они организуются у функционируют в смысловых структурах обоих произведений - вплоть до системы взаимозависимых художественно-символических мотивов. Впрочем, ничего иррационального в этом факте нет: произведения в своих конкретных идеологических ориентирах восходят к одному и тому же кругу ближайших источников; правда, одно с ними полемизирует, другое их пропагандирует, но оба существенно развивают то скрытое содержание, которое в самих этих источниках далеко еще не было развернуто. Это демонстрируется в работе путем детального анализа проблемного состава и мотивной системы "Зимних заметок...".

Если оставить в стороне различие жанров "Заметок" и "Записок" Достоевского и сопоставить только существо изложенных в них идеологических концепций, то разница между ними обнаруживается в одном-единственном принципиальном моменте. Концепция "Зимних заметок..." базировалась на представлявшейся Достоевскому исторически и фактически очевидной противоположности Запада, с его "развитием", вековыми привычками "делиться" и

торжествующим идеалом "Ваала", — и России, с ее (тоже "врожденным", вековым) идеалом "общины" ("братства"). В "Записках" нет даже намёка на это противостояние исторических и национальных начал: "подпольный" герой Достоевского, полностью заимствуя у "паломника"—полемиста "Зимних заметок..." всю антибуржуазную (она же антисоциалистическая) аргументацию, демонстрирует в системе своих "парадоксов" уже только внутреннюю разорванность ид. Яного самосознания современного русского общества и является собой некий национальный вариант сегодняшнего "общечеловека". В "Заметках" столкновение двух концепций "братства" приводило к общепилософской проблеме человеческой природы — в "Записках" из этой проблемы выводятся все антиномии и парадоксы идейной позиции героя повести. Сопоставительный анализ мотивных сопряжений и проблемной акцентуации в "Записках из подполья" и в "Что делать?", проводимый в работе, свидетельствует о том, что указанное выше различие между самими "Записками" и "Заметками" было вызвано появлением в свет романа Чернышевского, а жанровый переход Достоевского от очерков к повести имел прежде всего художественно-методологический смысл. Для доказательства и демонстрации этого положения в работе предпринимается целостный анализ художественной структуры "Записок из подполья" как принципиально эталонного произведения, обозначившего выход писателя в ближайшем будущем к созданию "великого пятикнижия".

В отличие от Достоевского, Толстого-художника меньше всего могли затронуть в романе Чернышевского его эстетические новации, связанные с усложнением структуры, эпатирующей функцией образа автора в произведении и т.п. К тому времени Толстой уже открыл для себя и разработал собственный способ выражения в повествовании авторской точки зрения, исходивший из установки на абсолютное "всеведение" и означавший отказ при отборе жизненного материала от каких бы то ни было мотивировочных его обобщений вообще. Циклический принцип развертывания и наращивания замыслов также был в природе художественного сознания Толстого. В работе показано, насколько периферийным эпизодом в творческой биографии писателя оказалась его самфлетная реплика на появление романа Чернышевского (комедия "Зараженное семейство"). Но вместе с тем обращено внимание на

тот знаменательный факт, что охлаждение к этому "антиингилистическому" опусу явилось прямым следствием неожиданного для самого Толстого внезапно возникшего "радостного" творческого подъема, ставшего импульсом к оформлению окончательного замысла "Войны и мира" и началу работы над романом. Раздражение, — конечно, не только Чернышевским, но и всей "петербургской" литературой — было вытеснено и забыто. Однако именно "Бойна и мир" отличается одной принципиальной особенностью, позволяющей типологически сближать романы Толстого и Чернышевского, поскольку они в одинаковой мере аятитрадиционны по тому "презрительному к условным формам прозаического художественного произведения" /Толстой/, которое равно воспринималось современниками как "недопустимое" нарушение "законов художественности". Такое впечатление от обоих романов имело сходную причину — демонстративное сочетание художественного повествования с авторскими публицистическими вставками. Отступая от художественности в ее традиционном понимании, Толстой, так же как незадолго до него Чернышевский, создавал новый тип художественности, не только безразличный к вторжению публицистики в повествовательную ткань романа, но и возникающий на основе их сочетания. И как раз в характере этого сочетания суть дела. Анализу своеобразия толстовского метода и художественных результатов, из него вытекающих, посвящены последние разделы главы.

Работа завершается кратким разделом "ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ", в котором резюмируются ее наиболее общие итоги и характеризуется тот особый тип художников-мыслителей, художников-публицистов, художников — проповедников новых мировоззренческих концепций и целых философских систем, к которому принадлежит Чернышевский.

По теме исследования имеются следующие печатные работы:
а/ Отдельные издания.

1. Чернышевский — романист и литературные традиции. М.: Изд-во ЛГУ. 1989. — 256 с.

2. Чернышевский Н.Г. Избр. произведения. В 3-х т. М.: Худ. лит. 1978. — Составление.

3. Там же. Т.3. — Текстологическая подготовка /повести "Алферьев" и "История одной девушки"; пьеса "Драма без раз-

вязки"; рассказы из цикла "Мелкие рассказы" и цикл "Объективные очерки А.А.Сырнева"). - 28 а.л.

4. Там же. Т.3. С.495-522. - Комментарий (к тем же произведениям).

5. Там же. Т.2. С.441-458. - Комментарий (к роману "Прелог").

б) Статьи.

6. Чернышевский - художник (Основные тенденции и итоги изучения) // Рус. литература. 1978. № 3. С.174-187.

7. Публицистическое и художественное в романе Н.Г.Чернышевского "Что делать?" // Вестник ЛГУ. Серия яз. и лит-ры. 1979. № 2.

8. Принцип циклизации в художественной системе Н.Г.Чернышевского // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л. 1984. С.184-212.

Подписано к печати 24.09.90
Заказ 341 Тираж 100 Объем 2,25 п.л.
Бесплатно ПМЛ ЛГУ
199034, Ленинград, наб. Макарова, 6.