

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 60×90¹/₁₆.
Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 16.
Усл. кр.-отг. 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

ВВЕДЕНИЕ. К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

I

Вся многогранная литературная деятельность Н. Г. Чернышевского вместилась в десять лет бурной, кризисной и поворотной эпохи в истории России, которая уже для людей того времени была и, по-видимому, навсегда останется связанной с его именем. Чернышевский — автор эстетической диссертации и литературный критик; Чернышевский — экономист, историк и политический мыслитель; наконец, Чернышевский — журналист и публицист, оказавший во многом определяющее влияние на современное ему общественно-политическое и литературное развитие России, — все эти грани его деятельности были принципиально существенны как для него самого, так и для его современников, независимо от их идеологической ориентации. Каждое новое его выступление, начиная с самых ранних, еще анонимных статей об эфемерных литературных знаменитостях, возросших в затхлой атмосфере «мрачного семилетия», и кончая последними рецензиями, статьями, политическими обзорами и публичными выступлениями, неизменно вызывало острый общественный отклик, привлекало к себе восторженное или негодующее внимание читателей и становилось объектом очередной полемической бури в прессе, которые возникали одна за другой с нарастающей силой и в невиданных дотоле русской журналистической масштабах. Проблемы и противоречия эпохи шестидесятих годов, вызванные ею надежды и опасения, связанное с ними размежевание идеологических и политических тенденций общественного развития именно в сочинениях Чернышевского находили свое наиболее глубокое истолкование, которое в силу этого само становилось мощным фактором общественного движения вперед, глубже обнажало противоречия, сильнее обостряло борьбу, яснее питало надежды одних и усиливало 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 равнодушным.

Все основные качества, отличавшие Чернышевского — учено и публициста: острота постановки важнейших и существеннейших проблем политического, философского и этического порядка, полемический задор пропагандиста, несокрушимая убежденность в правоте своей позиции, беззаветная вера в разумность общественного человека, — в полной мере сказались и в в его первом 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 — что еще важнее — 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 почти исключительно беллетристические произведения. В Петропавловской крепости вслед за романом «Что делать?» были начаты повесть «Алферьев», «Из автобиографии», цикл «Мелких рассказов», затем второй большой и многоплановый роман «Повести в повести». Сокращенную редакцию «Автобиографии» писатель включил в первую часть «Повестей в повести», тогда как «Алферьев», «Мелкие рассказы» и, возможно, «Рассказы о Крымской войне по Кинглеку», «Исповеданное Жан-Жаком Руссо» (оба последних произведения — компиляции-переводы) должны были войти в состав второй части этого романа. Работа над ним прервалась в мае 1864 года в связи с вынесением приговора и отправкой Чернышевского в Сибирь. Первая часть романа была, по-видимому, лишь немного недописана, а написанное — уже окончательно обработано и скомпоновано; замысел же второй части еще только слагался, вбирая в себя задуманные ранее в качестве самостоятельных произведения. Все они, за исключением рукописи 1-й главы «Алферьева», переданной из крепости в «Современник», были приобщены к материалам следствия и до первой русской революции оставались запечатанными в архиве, так что даже родные не знали об их существовании и сын писателя, М. Н. Чернышевский, не успел включить их в Полное собрание сочинений отца.

В Сибири, на Александровском заводе, в 1866—1870 годах Чернышевским была задумана и почти полностью осуществлена грандиозная по масштабам проблематики и жанровому разнообразию романная трилогия — «Старина», «Пролог» и «Книга Эратб». Были закончены «Старина» и первая часть «Пролога» — «Пролог пролога». В незавершенном и промежуточном варианте осталась вторая часть «Пролога» — «Из дневника Левицкого за

1857 год». Работа над заключительным романом трилогии продолжалась вплоть до начала 1871 года, когда Чернышевский, в ожидании перевода на поселение в связи с приближающимся окончанием срока каторжного заключения, уничтожил его, изъяв лишь несколько фрагментов для переправки с оказией к родным в Петербург. Подобно «Повестям в повести», «Книга Эрато» представляла собою сюжетно обрاملенный цикл из множества самостоятельных произведений самых разнообразных жанров. Именно в его состав входили повесть «Тихий голос» (сокращенная писателем для отдельной публикации и в таком виде получившая название «История одной девушки»), пьеса «Другим нельзя» (два первых и начало третьего действия этой четырехактной пьесы также были приспособлены для самостоятельной публикации и получили новое название «Драма без развязки»), рассказы «Потомок Барбаруссы», «Кормило кормчему» и «Знамение на кровле». Известны также произведения того же периода, не связанные с трилогией, — комедии «Мастерица варить кашу» и «Великодушный муж». Все эти произведения (за исключением романов «Старина», который исчез и судьба рукописи которого остается невыясненной, и «Пролог», первая часть которого была опубликована без указания имени автора еще при жизни писателя за границей по неавторизованной рукописной копии тоже не совсем ясного происхождения) до 1906 года оставались лежать в семейном архиве Пылиных-Чернышевских никому не известными и ни для кого не доступными.

О своих литературных занятиях в Вилюйске, где он жил — официально на поселении, фактически на острове, специально для него переоборудованном, на положении одиночного заключенного, которое он же сам неукоснительно соблюдал, — Чернышевский так сообщал А. Н. Пыпину: «Я пишу всё романы и романы. Десятки их написаны мною. Пишу и рву. Беречь рукописи не нужно: остается в памяти все, что раз было написано» (письмо от 14 авг. 1877 года — XV, 87).¹ Из этого множества романов сохранились отрывки лишь двух — «Академии Лазурных Гор» и «Отблесков сияния»; другие неизвестны даже по названиям. «Академия Лазурных Гор» была новым вариантом замысла, аналогичного «Повестям в повести» и «Книге Эрато». От этого романа сохранились два стихотворения («Гимн Деве Неба», «Из Видвесты») и небольшой фрагмент начала; от второго — два пространных фрагмента 1-й и 2-й глав.

Наконец, за год до смерти, в 1888 году, находясь в Астрахани, писатель создает начало нового большого романа «Вечера у княгини Старобельской». Как и прежде, работа над ним оборвалась, когда стала ясна невозможность его публикации.²

Почти все написанные Чернышевским художественные произведения не были им завершены. Подавляющая часть созданного погубила. Но и то, что нам известно и что до нас дошло, впечатляет исторической панорамностью замыслов, дерзостной

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 могли узнать и не узнали современные ему читатели и критики: бурное впечатление, произведенное на русское 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. Публикацию «Гимна Деве Неба» в журнале «Русский мир» (1885, № 7) с безличной подписью «Андреев» (так Чернышевский в 80-х годах подписывал свои переводы) нельзя считать исключением из этого правила. Для Чернышевского стихотворение было чем-то вроде удостоверения, которое он выдавал правительству в том, что как романист желает и обещает быть совершенно чуждым каким бы то ни было злободневным русским вопросам. Но сложная игра псевдонимами «автора» и «переводчика», которой писатель хотел мистифицировать читателя и на которой настаивал, была снята при напечатании стихотворения, и продолжение публикации не состоялось (это должен был быть, вероятно, восстановленный роман «Академия Лазурных Гор»). Чернышевский-романист, как и двадцать лет назад, оставался по-прежнему непримлемым и опасным — с точки зрения цензуры, малопонятным и странным — с точки зрения либерально мыслящих литературных кругов. Для многих поколений читателей Чернышевский остался «автором одного романа».³ В этом же качестве он долго фигурировал и в истории русской литературы.

Русские читатели до 1906 года почти ничего не знали о художественно-литературной работе Чернышевского на каторге и в ссылке. В 1899—1900 годах появилось два беглых сообщения на эту тему в журналах,⁴ оба они основывались на рассказах бывших товарищей Чернышевского по каторге, слышавших в свое время те или иные произведения писателя в авторском чтении или пересказе. В 1904 году напечатал «Воспоминания о Чернышевском» В. Г. Короленко.⁵ Он нарисовал чрезвычайно колоритную фигуру подвижника, мыслителя, ученого, не сломленного никакими гонениями и испытаниями, и впервые не сухо информативно, а ярко и с большим литературным тактом пересказал то, что слышал о беллетристических сочинениях Чернышевского в Сибири, где и сам отбывал ссылку.

В 1906—1907 годах почти одновременно вышли воспоминания о Чернышевском бывших его товарищей по каторжному заключению на Александровском заводе П. Ф. Николаева и

В. Н. Шаганова, которые подробно излагали все запомнившееся им из романов, повестей, рассказов и пьес писателя, создававшихся во второй половине 60-х годов.⁶ Наконец, в 1906 году в составе Полного собрания сочинений Н. Г. Чернышевского, изданного сыном писателя Михаилом Николаевичем, впервые были опубликованы и сами художественные произведения Чернышевского 1863—1888 годов — все те, которые хранились тогда в семье.⁷

Весь комплекс указанных выше обстоятельств обусловил характер оценок творчества Чернышевского, которые, в сущности, сложились еще в 60-х годах, в пору его активной журнально-публицистической деятельности и после выхода в свет романа «Что делать?», и, безраздельно господствуя в течение нескольких десятилетий, приобрели силу прочной традиции. Именно борьбой с этой традицией во многих отношениях определялись содержание и тенденции изучения творчества Чернышевского в целом и его художественного наследия в частности на протяжении очень длительного времени.

2

Роман «Что делать?» слишком очевидно и полно резюмировал идеи, которые развивал до того Чернышевский-публицист, слишком щедро и неприкрыто демонстрировал читателям хорошо им знакомые приемы Чернышевского — пропагандиста и полемиста, чтобы у кого-нибудь из них могло возникнуть сомнение в «очевидных» причинах неожиданного превращения публициста в романиста. Об этом впервые четко и в благожелательном по отношению к Чернышевскому тоне сказал Н. С. Лесков в «Письме к издателю „Северной пчелы“», напечатанном уже в конце мая 1863 года сразу же после завершения публикации романа в «Современнике»: «<...> г. Чернышевский не беллетрист; на изготовление романа его вызвали обстоятельства, от него не зависящие: потребность деятельности и невозможность ее в другой форме».⁸ Это казалось несомненным еще — и главным образом — потому, что сам писатель на первых страницах романа как будто совершенно недвусмысленно заявлял на свой счет: «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо. Но это все-таки ничего: читай, добрейшая публика! прочтешь не без пользы. Истина — хорошая вещь: она вознаграждает недостатки писателя, который служит ей» (I, 35).

Критики охранительной и либеральной ориентации с поспешной готовностью приняли эту самооценку писателя и на все лады возмущались «наглостью» новоявленного романиста и «безнравственностью» его проповеди, не желая замечать другой его самооценки, даваемой в романе сразу же вслед за первой: «Впрочем, моя добрейшая публика, толкуя с тобою, надобно до-

говаривать все до конца (<...> Когда я говорю, что у меня нет ни тени художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить (<...>), что я хуже тех твоих повествователей, которых ты считаешь великими, а мой роман хуже их сочинений. Я говорю не то. Я говорю, что мой рассказ очень слаб по исполнению сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом; с прославленными же сочинениями твоих знаменитых писателей ты смело ставь наряду мой рассказ по достоинству исполнения, ставь даже выше их — не ошибешься! В нем все-таки больше художественности, чем в них (<...>)» (там же).

За этим, столь демонстративным совмещением резко несовместимых, полярных самооценок романиста скрывалась изрядная доля лукавства. Вопрос, на первый взгляд частный и конкретный — об эстетических достоинствах своего произведения, Чернышевский переводил на уровень общетеоретической проблемы художественности, которую сам же ранее изложил в эстетическом трактате и ряде литературно-критических статей. Никто из враждебных Чернышевскому критиков на этом уровне не стоял и подняться до него не был способен. Поэтому эстетическая дискредитация его шокирующе «нехудожественного» романа — прием, почти насильно внушаемый романистом своим оппонентам, — явилась для них не просто удобной формой его идеологической дискредитации, но и единственным способом достижения такой цели, единственным, который вообще мог иметь видимость некоторой убедительности.⁹ Яркий пример тому — статья Н. Н. Страхова «Счастливые люди», лучшее из всего написанного о романе Чернышевского его противниками. Противопоставляя утверждаемой Чернышевским идее правомерности стремления людей к счастью идею страдания как естественного состояния человека в мире (чем произвольно сужал и тем самым искажал идейную позицию романиста), Страхов не мог обойти молчанием самый факт невиданного общественного резонанса, вызванного романом, и объяснил его тем «напряжением вдохновения», которым пронизан роман и которым он заражает читателя.¹⁰ При этом, вопреки своему намерению, критик демонстрировал, как неприятие стилистики и поэтики романа Чернышевского становится способом опровержения его идеологии, ибо апелляция к русской романной традиции, которой противопоставляется у него роман «Что делать?», вскрывает нечто прямо противоположное цели, преследуемой в статье, — принципиальную новизну романа Чернышевского как эстетической системы.¹¹

Критики революционно-демократического лагеря не могли высказываться так откровенно и полно, как их противники, поэтому в лучшем случае сдержанно констатировали эстетическую новизну романа «Что делать?», уделяя все свое внимание разъяснению и защите идейной позиции Чернышевского-романиста.

К тому же многие из них уже находились под влиянием нараставшей тенденции к вульгаризации принципов «реальной критики» — тенденции, достигшей вскоре кульминации в писаревском «разрушении эстетики». Но сам Д. И. Писарев в статье 1865 года, посвященной «Что делать?», как раз сумел преодолеть эту тенденцию и предложил наиболее эстетически тонкую и глубокую литературно-критическую интерпретацию романа Чернышевского. В частности, по вопросу о художественности его он замечал: «(. . .) всех, кого жормит и греет рутинка, роман г. Чернышевского приводит в неописанную ярость. Они видят в нем и глумление над искусством, и неуважение к публике, и безнравственность, и цинизм, и, пожалуй, даже зародыши всяких преступлений. И, конечно, они правы: роман глумится над их эстетикой, разрушает их нравственность, показывает лживость их целомудрия, не скрывает своего презрения к своим судьям (. . .) Оставаясь верным всем особенностям своего критического таланта и проводя в свой роман все свои теоретические убеждения, г. Чернышевский создал произведение в высшей степени оригинальное и чрезвычайно замечательное. Достоинства и недостатки этого романа принадлежат ему одному; на остальные русские романы он похож только внешнею своею формою: он похож на них тем, что сюжет его прост и что в нем мало действующих лиц. На этом и оканчивается всякое сходство».¹²

И Лесков, и Писарев, и Страхов — каждый по-своему — оценивали роман «Что делать?» в контексте современной им русской литературы — в сопоставлении «новых людей» Чернышевского с «лишними людьми» от Пушкина до Тургенева и тургеневскими типами «новых людей». Это было и правомерно, и плодотворно. Однако этого было недостаточно, на что недвусмысленно и намекал Чернышевский в загадочно-иронических самооценках. Действительно, резкий слом всей эстетической системы романа, каким последний сложился и в русской, и в европейской традиции XIX века, был слишком очевиден в «Что делать?». Но политическая и идеологическая злободневность романа Чернышевского, сохранявшая остроту на протяжении всей эпохи от 60-х годов до первой русской революции, и насильственное изъятие писателя из русской литературы, непосредственно влияя на которую он был уже навсегда лишен возможности, не позволили ни современникам ему, ни позднейшим критикам дореволюционной поры не только вскрыть масштаб эстетического новаторства романа «Что делать?», но даже и увидеть его.¹³

Он был заметнее там, где роман по необходимости воспринимался в ином, более широком историко-литературном контексте, — в странах Западной Европы. Известно влияние романа «Что делать?» на эволюцию творчества Э. Золя.¹⁴ Замечательную оценку роману дал А. Бебель в статье 1885 года. В то время как для русской революционно-демократической критики в «Чет-

вертом сне Веры Павловны» на первый план выступила утопическая картина будущего социального устройства и в этой связи очень остро прозвучали некоторые художественные детали этой картины, Бебель отметил в ней совсем другое: «⟨...⟩ жемчужиной среди всех эпизодов представляется мне сравнительная характеристика любви в различные исторические эпохи, облеченная в форму снов Веры. Это сравнение, пожалуй, лучшее, что XIX век до сих пор сказал о любви». ¹⁵ Если учесть, что литературные и философские источники Чернышевского в картинах «Четвертого сна» были безусловно прозрачны для Бебеля и хорошо ему известны (Шиллер, Гегель, Фурье), его оценка выглядит тем более авторитетной.

Деградация в русском общественном сознании к концу XIX века классических идеологических систем середины века оказалась причиной того, что литературно-критические оценки романа «Что делать?» после его легального издания в 1905 году все сплошь представляли собой убогие и жалкие попытки объяснения «непонятной» популярности романа в читательской среде то «сладостью запретного плода», то преимущественным интересом молодежи к любовно-эротическим проблемам, то притягательностью для малоподготовленного читателя «упрощенных» решений, которыми якобы наполнен роман Чернышевского. ¹⁶ Замечательно, что о романе «Пролог», тоже впервые легально изданном тогда же, не появилось вообще никаких печатных суждений. ¹⁷ Этот странный на первый взгляд факт не мог означать ничего другого, кроме того, что проблематика оригинальнейшего философско-исторического романа Чернышевского о перспективах революции в России и закономерностях общеевропейского революционного процесса была не просто чужда, но — непонятна, недоступна разумению людей, уже переживших первые потрясения русской революции. Пропась между высокой концептуальностью мысли предтечи и идеолога народной революции и близорукой эклектичностью массы «литераторов и литературщиков», «поучателей публики», «партизанов прекрасных идей», о которых с таким презрительным комизмом отзывался Чернышевский всегда, и хлестче всего в романе «Что делать?», — эта пропась наглядно проявилась в легковесно-покровительственных и поверхностно-случайных отзывах русской журнальной критики начала XX века по поводу легализации его сочинений.

Именно на этом фоне в 1890—1900-х годах появились работы Г. В. Плеханова, который первым подверг наследие Чернышевского во всей широте его философско-идеологической и историко-литературной проблематики научной критике с марксистских, исторически более высоких позиций; и в этом непреходящее методологическое значение его работ о Чернышевском, составивших эпоху в осмыслении и изучении идейного наследия писателя и мыслителя. Однако нас сейчас интересуют только

оценки, данные Плехановым Чернышевскому-художнику. Полнее всего они были развернуты и сформулированы в первой статье о Чернышевском 1890 года, но тогда остались неизвестными широким кругам читателей в России.¹⁸ Русскому читателю точка зрения Плеханова на роман «Что делать?» и шире — на всю беллетристику Чернышевского стала известна лишь в 1910 году, когда вышла в свет его большая монография о писателе, выдержки из которой одновременно были опубликованы как глава о Чернышевском в издававшейся под редакцией Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Истории русской литературы XIX века». Правда, в это время роман Чернышевского оценивался Плехановым уже гораздо более сдержанно и характеризовался гораздо менее детально, чем раньше.

В своем взгляде на роман «Что делать?» как художественное явление Плеханов, в сущности, не пошел дальше критики 60-х годов. Так, он писал в статье 1890 года: «Наши обскуранты не раз указывали на отсутствие в романе художественных достоинств, на его очевидную тенденциозность. С внешней стороны упреки эти справедливы: роман действительно очень тенденциозен, художественных достоинств в нем очень мало. Но пусть укажут нам хоть одно из самых замечательных, истинно художественных произведений русской литературы, которое по своему влиянию на нравственное и умственное развитие страны могло бы поспорить с романом „Что делать?“!» и т. д.; «В чем заключалась тайна колоссального, неслыханного успеха „Что делать?“? Именно в характере его тенденции, в полной своевременности распространения у нас высказанных автором мыслей» и т. д.¹⁹

Нетрудно увидеть, что Плеханов говорит здесь то же, что уже было высказано Писаревым; новым является лишь указание на длительность и интенсивность читательского успеха романа — факт, к которому Писарев, разумеется, еще не мог апеллировать. Но если Писарев, защищая тенденцию Чернышевского-романиста, определенно опирался на понимание художественной оригинальности и значительности романа «Что делать?», то Плеханов, защищая право Чернышевского-романиста на тенденциозность, в то же время разделяет взгляд на роман Чернышевского как на произведение очень низкого художественного качества, и его оценка совпадает не с писаревской, а скорее с лесковской, которой он, по всей вероятности, даже и не знал.

Еще умереннее его оценка, предложенная в 1910 году: «Художественными достоинствами он (роман. — Ю. Р.) (<...> не блещет, хотя и не правы критики, совершенно отрицающие в нем такие достоинства: в нем много юмора и наблюдательности; характер Марьи Алексеевны Розальской, матери героини романа Веры Павловны, очерчен довольно удачно. Но главным его достоинством надо, без сомнения, признать пламенный и совершенно неподдельный энтузиазм, захватывающий читателя и

заставляющий его с неослабным вниманием следить за судьбою главных действующих лиц».²⁰

Здесь точка зрения Плеханова на соотношение «достоинств» и «недостатков» в романе «Что делать?» прямо опирается на одно из исходных положений статьи Страхова, причем, повторяя страховскую идею, Плеханов даже и ее смысл сужает, ибо для Страхова разлитое в романе Чернышевского «напряжение вдохновения» захватывает читателя непосредственно силой своего идейного пафоса, а для Плеханова тот же «пламенный и совершенно неподдельный энтузиазм» романиста служит всего лишь поддержанию читательского внимания... к действующим лицам романа!

Принципиально новым и важным моментом в суждениях Плеханова о романе «Что делать?» явился ряд указаний на его связь с традициями западноевропейских литератур: в статье 1890 года называются имена Жорж Санд и Гете,²¹ в монографии 1910 года и в «Истории русской литературы XIX века» появляется имя Вольтера.²² Эта идея Плеханова тогда же была замечена и поддержана одним из рецензентов его монографии о Чернышевском, Н. С. Русановым, который добавил имена Диккенса и Руссо.²³ Однако ни Плеханов, ни кто-либо другой в то время этой идеи не развернули, и ее конкретная реализация наметилась гораздо позже, в советское время.

В статье 1890 года роман «Пролог», безусловно известный Плеханову, не был им даже упомянут, а в работах 1910 года, после того как целый ряд произведений Чернышевского сибирского периода уже увидел свет, он отозвался о них скупой и небрежно: «<...> надо признать, что за исключением романа „Пролог“, чрезвычайно интересного уже по одному тому, что он является чем-то вроде личных воспоминаний автора, облеченных в беллетристическую форму, сибирская беллетристика Чернышевского вышла очень неудачной. Она представляет теперь интерес лишь потому, что все-таки прибавляет новую черту к нашему представлению о духовной физиономии нашего автора».²⁴

3

Плехановские оценки художественного творчества Чернышевского надолго предопределили последующий характер изучения и уровень понимания всего беллетристического наследия писателя. Однако точка зрения Плеханова, выражая господствующее отношение к Чернышевскому-художнику в широких слоях русской интеллигенции начала XX века, отнюдь не соответствовала ни исторической истине, ни подлинно марксистскому подходу к оценке художественных явлений вообще и творчества Чернышевского-романиста в частности.

В. И. Ленин, как известно, высоко ценил работы Плеханова о Чернышевском и ссылался на них, но отмечал, что Плеханов

«проглядел» в Чернышевском главное — его последовательный и сознательный революционный демократизм, качество, которое сам Ленин особенно выделял в литературной и общественной деятельности Чернышевского и на основании которого устанавливал его исторический масштаб, роль и значение как идеолога, мыслителя, писателя и революционера. Это же качество он ценил и в позиции Чернышевского-романиста. Не случайно Ленин неоднократно цитировал роман «Пролог», находя именно здесь наиболее точные и емкие формулы классового анализа общественно-идеологических противоречий в русском обществе эпохи первой революционной ситуации. Увидеть в романе опального писателя это его достоинство значило в высшей степени чутко уловить целостную художественную концепцию романиста и учесть ее неповторимое эстетическое своеобразие — вместо того чтобы полупренебрежительно-полувысокомерно скользнуть по поверхности, отметив (подобно Плеханову) лишь бросающийся в глаза автобиографизм романа. Еще более существенной с методологической точки зрения была оценка, данная Лениным роману «Что делать?» в 1904 году. К сожалению, она прозвучала тогда в частном разговоре и стала известной спустя столетия.²⁵ Высказаться же публично по этому вопросу Ленину не случилось ни тогда, ни позже.

Между тем уже в 1904 году Ленин говорил: «Я заявляю: недопустимо называть примитивным и бездарным „Что делать?“». Под его влиянием сотни людей делались революционерами. Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно? Он, например, увлек моего брата, он увлек и меня. *Он меня всего глубоко перепыхал.* (<...> после казни брата, зная, что роман Чернышевского был одним из самых любимых его произведений, я (<...> просидел над ним не несколько дней, а недель. Только тогда я понял глубину. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарные произведения не имеют».²⁶

Ленин исходит здесь из того же факта, на который указывал и Плеханов, — из факта длительного и глубокого влияния романа на читателей, но, в отличие от Плеханова, видит недопустимое противоречие в том, чтобы, с одной стороны, признавать это влияние, а с другой — продолжать считать его не вытекающим из эстетической сущности романа. Тем самым Ленин методологически иначе и единственно правильно поставил проблему о природе художественности романа «Что делать?» и, следовательно, Чернышевского-писателя в целом.

Однако если на этот ленинский принцип соответствия между глубиной и длительностью влияния романа Чернышевского на массу читателей и уровнем его не подлежащей в силу этого сомнению художественности советское литературоведение смогло опереться уже только в наше время, то вскоре после Октября, в конце 20-х—начале 30-х годов, в том же методологиче-

ском направлении воздействовала на науку о Чернышевском разработка, по существу, той же проблемы А. В. Луначарским.²⁷ Именно Луначарский первым обратил внимание на наличие в тексте романа «Что делать?» не одной, а двух взаимоисключающих самооценок писателя, указав на это как на художественный прием и объяснив его функцию. Луначарский же первым проанализировал архитектуру романа «Что делать?», первым поставил рядом оба известных к тому времени романа писателя, отметив глубину и оригинальность реалистической типизации в романе «Пролог», в особенности выделив типы Волгина, Соколовского, Рязанцева, Чаплина, оценив как первооткрытые Чернышевского типы Левицкого и Мери. Луначарский сформулировал также принцип анализа идеологии и стилистики Чернышевского-художника в связи с его эстетикой, а не только философским и политическим мировоззрением и подверг развернутой критике концепцию Плеханова в отношении этики, эстетики и литературной критики Чернышевского. Луначарский показал правомерность сопоставления Чернышевского-романиста с величайшими титанами русской классической литературы Толстым и Достоевским и наметил пути историко-литературных исследований в этом направлении. В трактовке Луначарского Чернышевский-беллетрист был впервые осмыслен и оценен как действительно великий писатель, лучшие произведения которого «выдерживают сравнение почти со всем, что имеется в литературе».²⁸

Эта оценка совпала по времени с началом интенсивного выявления и публикации ранее неизвестных произведений Чернышевского, в том числе и художественных.²⁹ Одновременно происходил переход от традиционного литературно-критического обсуждения «достоинств» и «недостатков», «достижений» и «ошибок», «силы» и «слабости» писателя к систематическому научному изучению всего его литературного наследия.

Начало такому изучению беллетристического наследия Чернышевского положили работы 1920—1930-х годов А. П. Скафтымова. Уже в статьях, опубликованных накануне юбилея 1928 года,³⁰ исследователь наметил все основные аспекты литературоведческого изучения Чернышевского-художника: всесторонний анализ романа «Что делать?» независимо от отношения к вопросу о степени или качестве его художественности; выяснение творческого пути романиста, его становления, эволюции и эстетического своеобразия; установление места Чернышевского-писателя в литературном процессе и, в частности, его литературных связей с предшествующими и современными ему писателями.

Метод ученого состоял в том, чтобы анализировать художественную концепцию Чернышевского-романиста как неповторимую эстетическую систему, но выводы исследователя в первых статьях еще противоречили принципиальным установкам его же

метода и в 30-х годах были пересмотрены или уточнены самим Скафтымовым. В сущности, метод применялся ученым недостаточно последовательно. Так, статья 1926 года о «Что делать?» имела подзаголовок: «Его (романа — Ю. Р.) идеологический состав и общественное воздействие».³¹ Это не было ограничением угла зрения при анализе материала, а только служило указанием на центральную проблему исследования. Предложенное здесь описание «идеологического состава» романа Чернышевского позволило впервые всесторонне развернуть анализ произведения, и вторая половина статьи целиком посвящена характеристике своеобразного стиля романа, причем стиль произведения обьясняется его «идеологическим составом». Однако вообще стиль мыслился как некая система приемов, которые и сами по себе, и как система могут обладать или не обладать эстетической ценностью. Поэтому стиль романа «Что делать?» уже был понят как необходимо вытекающий из его «идеологического состава», но еще не был понят как необходимо выражающий его. Логика рассмотрения стиля писателя подчинена в статье не задаче выявления внутренних закономерностей самого этого стиля, а традиционной презумпции «нехудожественности» данного романа. Таким образом, вывод ученого, будто роман Чернышевского оставляет «резкое впечатление (...) общей художественной недостаточности»,³² вовсе не был выводом из его анализа: в нем формулировался в качестве «вывода» исходный постулат, с точки зрения которого и производился анализ. Чтобы получить настоящий вывод, формулировку исследователя надо было бы продолжить и переосмыслить: роман Чернышевского потому произвел «впечатление художественной недостаточности», что «резко» нарушал все основные принципы той художественной системы, которая господствовала в литературе его времени и на фоне которой он воспринимался.³³ Но и этот вывод был бы лишь промежуточным; за ним должен последовать вопрос о том, какая другая художественная система выстраивается в романе и подчиняется ли стиль романа ее конституирующим принципам. Так вопрос ученый не поставил ни тогда, ни позже.

Однако в статьях 1930-х годов³⁴ А. П. Скафтымов сумел сохранить и выдвинуть на первый план именно методологически сильные стороны своих ранних работ о Чернышевском. В частности, ученый характеризовал теперь роман «Что делать?» «как особый этап в развитии метода художественного реализма», отметив, что он «содержит в себе существенные элементы наиболее высокого художественного метода — социалистического реализма»;³⁵ впрочем, эта мысль не была ни развернута, ни доказана. Методологически слабые стороны ранних статей Скафтымов устранил, но не преодолел: он просто отказался от обсуждения вопроса об эстетическом своеобразии Чернышевского-беллетриста, по существу не изменив своей прежней точки зрения.³⁶

На протяжении долгого времени работы А. П. Скафтымова,

отличавшиеся комплексным рассмотрением собственно художественной проблематики творчества Чернышевского, оставались единственными в своем роде. До середины 1950-х годов внимание литературоведов было приковано преимущественно к «Что делать?» и «Прологу»; анализ романов ограничивался проблемно-тематическими и идейно-содержательными характеристиками;³⁷ другие произведения писателя только упоминались, и то лишь в монографиях критико-биографического типа,³⁸ бегло, выборочно, не всегда точно в сообщении фактов.³⁹ При всеобщем подъеме массового интереса к русской классической литературе, ее истории и ее всемирно-историческим связям читателю вольно или невольно внушалась мысль о литературной незначительности, ущербности творчества Чернышевского-романиста. Подспудно, однако, нарастала и противоположная тенденция. Завершалось собирание и накопление фактов; уточнялись, пополнялись, систематизировались, издавались материалы справочно-биографического, библиографического, мемуарного характера;⁴⁰ в критико-биографических очерках разборы романов писателя (все еще двух) становились более тонкими, концептуальными;⁴¹ начали появляться обобщающие труды, значительно расширявшие и дополнявшие проблематику статей Скафтымова 30-х годов.⁴²

4

Качественный скачок произошел на рубеже 1950—1960-х годов, когда одновременно в двух совершенно различных монографических исследованиях отчетливо заявлена антитрадиционная (применительно к Чернышевскому) «презумпция художественности» в подходе к его беллетристике. С одной стороны, М. П. Николаев вернулся к изучению всего творческого пути Чернышевского-художника в его становлении и эволюции, не ограничиваясь лишь «признанными» романами и последовательно исходя из предпосылки безусловной историко-литературной и эстетической ценности и значимости художественных исканий Чернышевского в контексте прежде всего русской литературы XIX века.⁴³ С другой стороны, А. А. Лебедев, хотя по-прежнему еще в рамках сопоставления только «Что делать?» и «Пролога», но уже методологически проблемно сформулировал задачу выяснения «эстетического своеобразия художественного метода Чернышевского»,⁴⁴ решая ее во всех основных аспектах — и как теоретическое исследование категории художественного метода писателя на данном историко-литературном материале, и как конкретное исследование неповторимо своеобразного художественного метода этого писателя в этих его произведениях, и как единственно научный критерий для установления действительной творческой эволюции Чернышевского-романиста и его места в литературном процессе.⁴⁵

Одновременно качественный сдвиг наметился прежде всего в работах, посвященных роману «Что делать?».⁴⁶ Именно в них

углубленное исследование художественного метода Чернышевского при сохранении принципа целостного рассмотрения литературного произведения приобрело аналитическую многоаспектность, так что старый тезис Скафтымова о «художественной недостаточности» романа Чернышевского был окончательно дискредитирован методологически. Прежде всего многое из того, что издавна воспринималось в «идеологическом составе» романа как чисто содержательное его наполнение, привносимое автором в произведение якобы независимо, а часто и вопреки его романной, художественно-беллетристической форме, стало одно за другим трактоваться как необходимо выражаемое своеобразной формой этого романа, а затем и как обусловленное ею. Так, раньше других Л. М. Лотман вопрос об элементах утопии, столь характерных для «Что делать?» и весьма обостренно воспринятых еще первыми его читателями и критиками, переосмыслила и поставила в связь с особой жанровой традицией мировой литературы, показав идейную, эстетическую и историко-литературную необходимость обращения Чернышевского-романиста к этой традиции и в то же время новаторский характер ее преобразования им в свете творческих задач и возможностей зрелого критического реализма середины XIX века.⁴⁷ Вслед за тем и концепция «разумного эгоизма», долгое время представлявшаяся чуть ли не попыткой Чернышевского гальванизировать теории французских просветителей XVIII века и уж во всяком случае механическим переносом его собственного (независимо от степени самобытности) этического учения, уже изложенного публицистически, в сферу художественной пластики (отчего последняя якобы насильственным образом схематизировалась), оказалась в романе тоже не только функционально взаимосвязанной с характерологией персонажей и авторской установкой на пропаганду идей, но и претерпевающей в художественном контексте ряд смысловых метаморфоз, больше того — непосредственно участвующей в создании такого контекста.⁴⁸ Далее были выяснены некоторые принципиально важные смысловые и эстетические значения целостной архитектурной формы романа в сочетании принципов обрамленного повествования и цикличности сюжетостроения; художественной этимологизации логических понятий и структур в стилистике романа; системы сочетающихся, но стадияльно разнородных принципов реалистической типизации персонажей в поэтике романа.⁴⁹

Параллельно нарастало внимание исследователей к художественному наследию Чернышевского в его полном объеме и действительном многообразии. Первые специальные разработки появились еще в конце 1930-х годов,⁵⁰ и с тех пор изучение всех известных нам замыслов и всех дошедших до нас произведений писателя — от юношеских повестей студенческой поры до предсмертного романа — неуклонно расширяется и углубляется.⁵¹ Однако разрыв между степенью изученности «Что делать?» и

отчасти «Пролога», с одной стороны, и всех прочих произведений Чернышевского-художника — с другой, остается кричащим. Даже в «Прологе» все еще не выяснены ни жанровый состав, ни подлинное своеобразие поэтики и стилистики, и уж тем более — его связи с русской и мировой литературной традицией.

Некоторое существенное продвижение вперед в исследовании такого рода связей произошло за последние десятилетия только в работах, касающихся «Что делать?». От имевших место ранее отрывочных замечаний, суждений и единичных штудий, связывавших Чернышевского как автора «Что делать?» с теми или иными писателями, произведениями либо традициями в русской и западноевропейских литературах (связывавших зачастую предположительно или декларативно), современное литературоведение перешло к углубленному и детальному исследованию таких связей, в результате чего роман Чернышевского, вопреки долго господствовавшему убеждению (или, точнее, предубеждению), оказался, наконец, произведением, не случайно «втиснувшимся» в литературный процесс своей эпохи (и, следовательно, не слишком характерным для него), а напротив — органически подготовленным его предыдущим развитием и существенно определившим его дальнейший ход. Еще не все аспекты этой проблемы удовлетворительно разработаны и даже не все отмечены. Наиболее полными и значительными выглядят те ее аспекты, которые восходят к выказываниям Плеханова, Луначарского, Скафтымова и др. Так, вскрываются все новые связи между «Что делать?» и произведениями Тургенева;⁵² панорамно встают взаимосвязи между романами Чернышевского и поэзией Некрасова;⁵³ убедительно и детально прослеживаются линии, ведущие от рассказов Н. Успенского и повестей Помяловского к Чернышевскому и от него — к демократической прозе 1860—1870-х годов в широком диапазоне ее тематики, проблематики, поэтики и стилистики.⁵⁴

Пока что весьма смутно выглядят связи Чернышевского с Герценом-художником, с романной традицией Пушкина, Лермонтова, Гоголя; совсем не затронут вопрос о творческих взаимосвязях Чернышевского и Салтыкова-Щедрина, Чернышевского и драматургии Островского и Гоголя; все еще настоятельно заявляет о себе задача чрезвычайной историко-литературной сложности и масштабности — необходимость пристального изучения неоднозначного и непростого, но тем не менее определенного воздействия Чернышевского-романиста (а не только критика и публициста) на Достоевского и Л. Толстого.⁵⁵

Аналогичным является положение и в гораздо менее обследованной, но еще более обширной области установления генетических корней художественного творчества Чернышевского в мировой литературной традиции. Здесь кроме указаний, щедро рассыпанных самим писателем в его произведениях (указаний, как правило, до сих пор не проверенных и не объясненных ис-

следователями), выделяются, как и несколько десятилетий тому назад, лишь некоторые линии изучения. В частности, проблема «утопизма» Чернышевского-романиста, взятая в ее историко-литературном аспекте, нашла вслед за работами Л. М. Лотман не только подтверждение, но и неожиданное распространение. Так, выяснилось, что Чернышевский не просто завершает или повторяет опыт предшественников (с неясным — то ли «архаистическим», то ли новаторским результатом), а в точном смысле слова возрождает и преобразует старую традицию накануне ее обновления в литературах Запада и даже оказывает отчасти прямое воздействие на некоторых ее адептов рубежа XIX—XX веков.⁵⁶ Принципиальный анализ новаторской сущности романа Чернышевского как вершинного произведения, в котором преломились в органическом синтезе социалистически-тенденциозная традиция французской романтической романистики, философско-историческая традиция гоголевской «национальной утопии», этический пафос русского критического реализма с его ценностной ориентацией на народ в противоположность «физиологическому» пафосу западноевропейского критического реализма (прежде всего французского) с его эстетизмом или натурализмом в качестве полярных, но взаимодополняющих мировоззренчески-оценочных критериев, — дан Е. Н. Купреяновой в известной монографии о «Национальном своеобразии русской литературы».⁵⁷ Тем самым частные аспекты проблемы — Чернышевский и Ж. Санд, Чернышевский и Золя, Чернышевский и метод критического реализма — объединились в рамках общего масштаба мирового литературного процесса середины — второй половины XIX века.

Точно так же и в вопросе о «Что делать?» как «интеллектуальном романе» намечился переход к более широкой историко-литературной перспективе, ломающей привычные представления. Не только заимствованный в свое время у Луначарского термин, обычно объясняемый отсылками к предложенной Белинским типологии двух разновидностей художественных талантов («гончаровской» и «герценовской»), был обнаружен у Т. Манна (хотя следовало бы сразу указать на Т. Манна как на источник Луначарского), но и самый жанр так называемого интеллектуального романа в связи с этим предстал как особая тенденция развития мировой литературы XX века, а следовательно, и Чернышевский оказался у ее истоков, и опять же как романист, который благодаря Т. Манну, усваивавшему открытия русской классической литературы в целом (а не персонально Чернышевского), гораздо глубже связан с магистральными процессами, существенно определившими мировое значение русской классики, чем это пока что видится.⁵⁸

Предложено множество «формульных» обозначений жанра романа «Что делать?»,⁵⁹ однако очевидно, что ни одна из формул не охватывает и не может охватить жанрового своеобразия

разня этого произведения, как, впрочем, и любого другого действительно выдающегося произведения новой литературы, начиная уже с эпохи романтизма, а во многих случаях и гораздо раньше, поскольку процесс падения нормативных эстетических канонов начался задолго до нее, особенно в области романа. Должен исследоваться жанровый состав произведения и отнюдь не с целью поиска какой-либо жанровой «формулы» для его обозначения. Подобных исследований не существует, как известно, не только для «Что делать?», но и для большинства литературных шедевров последних двух — трех веков. А выяснение жанрового состава конкретного произведения предполагает не сведение его к той или иной «формуле жанра», а напротив — различение в нем разнородных жанровых «влияний» и анализ их конкретного идейно-художественного функционирования в рамках произведения как по отдельности, так и в неразсторжимом единстве. Между тем методологический консерватизм при исследовании именно этого важнейшего аспекта конкретной поэтики писателя (как, впрочем, и других, более частных ее аспектов) отчетливее всего сказывается в работах, посвященных как раз Чернышевскому-романисту.

В одной из них, претендующей при этом на максимально широкий охват историко-литературного контекста творчества Чернышевского,⁶⁰ автор ломает или игнорирует все, что так или иначе не вписывается в его трактовку «Что делать?» как только «интеллектуального романа» или «Пролога» как только «документального романа», не останавливаясь перед произвольным искажением смысла промежуточных произведений Чернышевского, которые, естественно, противоречат этим его «трактовкам» и потому объявляются им просто-напросто неудачными. Столь откровенный литературоведческий схематизм давно уже стал редкостью в исследованиях, посвященных другим русским классикам! Связан же он, несомненно, с проявляющимися время от времени отголосками пренебрежительно-высокомерного неприятия или снисходительно-поверхностного непонимания эстетической сущности и своеобразия творчества Чернышевского-художника.

Упомянутая монография Г. Е. Тамарченко в этом отношении резко выдается из ряда вон лишь сознательно допущенными в ней инсинуациями откровенно антинаучного толка. Так, подчеркивая постоянно «рационалистический схематизм», «несовершенство пластики» и тому подобные признаки художественной «ущербности» стиля Чернышевского-романиста, автор лукаво «соглашается» с В. Ф. Саводником (комментатором толстовского «Зараженного семейства» в Юбилейном полном собрании сочинений Л. Н. Толстого) относительно будто бы характерных для языка героев «Что делать?» — «а отчасти и самого Чернышевского» (как полагает неясно кто — Тамарченко ли, Саводник ли, или, согласно Саводнику, сам Лев Толстой) — «на-

рочитой книжности оборотов, синтаксического полногласия, обилия иностранных слов, подчас неловко русифицированных».⁶¹ Ссылка на комментарий В. Ф. Саводника⁶² совершенно фиктивна: комментарий в указанном томе Юбилейного издания находится на с. 389—413 и не содержит никаких суждений ни Толстого, ни комментатора о языке персонажей «Что делать?» и тем более о языке Чернышевского,⁶³ Весь этот пассаж, приписанный Тамарченко Саводнику — а через него Льву Толстому! — от начала и до конца принадлежит самому Тамарченко.

Но если такого рода поступок, прямо скажем, уникален по своей умышленной недобросовестности, то, к сожалению, подобный этому общий взгляд на «недостатки» Чернышевского-романиста можно встретить в высказываниях либо оговорках даже весьма маститых ученых.

Так, Д. Д. Благой при обсуждении новых программ по литературе в связи с начатой школьной реформой 1961 года соглашался — «в порядке строгого исключения!» — сделать «некоторую скидку (!) в отношении высшей художественности формы, языка» для таких произведений, как «Что делать?» и «Как закалялась сталь» (наделенных, надо понимать, «низшей» художественностью, которая, однако, не препятствует положительному воспитательному воздействию этих «этически возвышенных» романов на юные души; впрочем, обратная сторона этого «скидочного» оценочного «критерия» раскрывалась тут же, в следующем заявлении, подчеркивавшем, что «в отношении идейно-этического содержания никакие скидки недопустимы» и потому-де в школе ни в коем случае не может изучаться... лирика А. Блока!⁶⁴). Со «скидкой» Д. Д. Благого не согласился тогда некто Н. Корст, предложивший знакомить школьников с романом «Что делать?» на уроках... истории, поскольку-де «плохая литературная форма способна принизить, сделать недостаточно доходчивой высокую идею» (не ясно ли, что «высокая идея» Чернышевского сразу делается «доходчивее», если ее просто «отделить» от «плохой литературной формы», зачем-то пристегнутой к ней незадачливым романистом!).⁶⁵

Все это выглядело бы только курьезом, если бы и в солидных академических работах все еще не встречалось аналогичных по смыслу представлений и оценок. Так, П. А. Николаев в работе, посвященной анализу принципов художественного метода Чернышевского в романе «Пролог», принимает как несомненный постулат положение о «диктате просветительской нормы» в «Что делать?», которая поэтому «не могла обеспечить (...) полной демонстрации (?) реалистического метода»; вскользь, как о чем-то само собой разумеющемся, упоминает о «некотором схематизме (?) образа Рахметова; в «Прологе» констатирует «несовершенство художественной характерологии», «разностильность», «жанровую неопределенность» и даже пре-

достерегает: «не следует, защищая роман от упреков в схематизме (?!), преувеличивать художественный психологизм в „Прологе пролога“», а специально рассматривая функции юмора в стилистике этого романа, находит «неожиданным» «иронический колорит» в обрисовке Волгина и не видит для него никакого другого объяснения, кроме «нежелания автора заслужить упрек в схематической идеализации дорогого ему персонажа», опять же замечая походя: «Нельзя сказать, чтобы автор имел в таком синтезировании героического и иронического постоянный художественный успех».⁶⁶ И при таком-то наборе элементарных «недо...» уважаемый исследователь всерьез рассуждает о каком-то там «художественном методе» у столь наивно-беспомощного «беллетриста»! Зачем бы это? И с какой стати?.. Удивительно ли после этого, что в некоторых других авторитетных современных работах о Чернышевском все еще можно встретить фактические неточности (правда, когда речь идет о «прочих» произведениях писателя)?⁶⁷

Однако упреки в адрес специалистов мало что способны изменить в сложившемся положении вещей, ибо дело не в упреках (которые, как и то, по поводу чего они высказываются, свидетельствуют лишь о различии вкусовых подходов и предпочтений), а в сохраняющейся резкой диспропорции между масштабностью достигнутого ныне осмысления историко-литературного своеобразия романа «Что делать?» и малой изученностью художественного творчества Чернышевского в целом — диспропорции, которая по-прежнему «выталкивает» Чернышевского романиста на периферию литературного процесса его времени и продолжает питать давление предрешения насчет «случайности» его проникновения на не заслуженное им и не подобающее ему место в литературе. Между тем является объективным фактом то, что роман «Что делать?», по причине своей насильственной изолированности в творчестве писателя, был и по необходимости остается *мерой* масштабности и значимости всего его художественного наследия и что лишь в соотношении с этим романом могут и должны выясняться действительное новаторство и действительная глубина исканий и свершений Чернышевского в его последующих произведениях, которые, оставшись надолго неопубликованными, во многих отношениях остаются также и «закрытыми» для адекватного постижения их собственной историко-литературной масштабности.

Предлагаемая книга имеет своей задачей проследить — главным образом на материале трех романов, создававшихся писателем в Петропавловской крепости, еще до высылки его в Сибирь, — некоторые линии эволюции и внутренней преемственности в поэтике Чернышевского-романиста, а также указать на некоторые ранее не замеченные, но принципиально важные для его художественного метода традиции русской и мировой литературы.

Глава I

ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЕ ЧЕРНЫШЕВСКОГО

I

Циклом принято называть совокупность самостоятельных произведений, объединенных на основе их соотнесенности друг с другом. Такая соотнесенность может быть тематической, проблемной, жанровой либо стилистической, может быть явной или скрытой, может выступать как подобие или как контраст, как дополнение одного другим или как простая рядоположность, однако во всех случаях она должна приводить к возникновению некоторых добавочных смыслов, не выраженных по отдельности в произведениях, составляющих цикл. Этим цикл как литературная форма отличается, с одной стороны, от сборника, где соотнесенность произведений тоже обычно присутствует, но связи между ними подчеркивают лишь смысл каждого и не сливаются в новый значимый ряд, а с другой стороны — от любого целостного произведения, имеющего расчлененную (циклоподобную) форму, в котором характерная для цикла тенденция к художественной обособленности частей подавлена противоположной тенденцией к их смысловой незавершенности и тем самым исключена возможность полноценного восприятия отдельной части вне целого. Цикл как самостоятельная форма существует лишь постольку, поскольку обе эти тенденции уравновешивают друг друга.

Явление циклизации имеет непосредственное отношение к процессу жанрообразования, так как часто знаменует собой начальные стадии в формировании новых жанров большого объема на основе ассимиляции продуктивных малых жанров. Так, циклизация героических песен и сказаний предшествовала созданию древних эпосов; циклы новелл в литературе Возрождения выполняли роль повествовательного эпоса и расчищали почву для возникновения романа в литературе нового времени; объединение лирических стихотворений в циклы часто замеща-

ло собой отсутствующие в поэтической традиции лирические жанры крупной формы.

Будучи крупномасштабным образованием, цикл, однако, не является самостоятельной жанровой формой и всегда лишь замещает ее в литературном процессе, так сказать, исполняет ее функции. Смысловая (и художественная) самостоятельность составных частей цикла препятствует образованию в нем единого, целостного содержания. Поэтому содержательная функция циклической формы принципиально отличается от содержательной функции любой жанровой формы как таковой. Эстетическая «память» жанра обязательно привносит в произведение мировоззренческие моменты реликтового характера, пронизывая ими и дополняя актуальное идеологическое содержание произведения.¹ Цикл же, наоборот, способен подавлять и нейтрализовать мировоззренчески значимую эстетическую «память» отдельных жанровых форм, выдвигая на первый план актуальные идеологические аспекты авторской позиции.

Эта функция циклической формы отчетливо проявляется уже в архаических циклах, объединяющих произведения разного происхождения, в том числе и фольклорного. Классическими примерами циклов такого типа являются древние и средневековые религиозно-философские и художественно-поэтические конгломераты: «Махабхарата», «Библия», «Книга тысячи и одной ночи», «Повесть временных лет» и др. Они чрезвычайно пестры по своему жанровому составу и многослойны с точки зрения хронологии возникновения входящих в них частей. Каждая (или почти каждая) их часть до включения в данный цикл проходила, как правило, длительный путь устного либо литературного бытования, прежде чем подвергнуться обработке, переосмыслению, идейной переакцентировке и занять свое место в конструкции нового целого. Идеологические задачи, вызывавшие в каждом случае циклическое объединение разнородного и ранее не связанного между собой материала, безусловно главенствуют здесь, хотя часто исходный материал им вовсе не отвечает, поскольку продолжает выражать иные, более древние представления, верования и концепции. Это было возможно потому, что внеисторичность общественного сознания на ранних этапах его эволюции легко допускала произвольные переосмысления старых текстов, коль скоро их первоначальный смысл оказывался забытым, неясным, утратившим живое значение.

Аналогичную функцию выполняет циклическая форма и в авторских произведениях, принадлежащих ранним эпохам литературного развития. Таковы, например, «Океан сказаний» Сомадевы, «Книга занимательных историй» Абуль-Фараджа (сирийца), «Шахнамэ» Фирдоуси, «Кентерберийские рассказы» Чосера, «Декамерон» Боккаччо (и вообще все новеллистические циклы в литературе средних веков и Возрождения). В состав этих произведений еще широко включаются — с очень большим

диапазоном авторского вмешательства, от простой правки до оригинального пересочинения, — бытующие в устной или письменной традиции сюжеты, но все же собственная идейная и эстетическая позиция уже вполне осознана их авторами и целенаправленно проведена сквозь суммарное целое. Однако она еще не умеет выразить себя достаточно полно и адекватно в каждом отдельном произведении цикла, сохраняющем с разной степенью отчетливости печать традиционных представлений и оценок, и выражается опосредованно — именно и главным образом за счет циклической формы целого, создающей внутренние (межтекстовые) дополнительные смыслы и переосмысления.

В литературе нового времени положение существенно меняется. Приемы выражения индивидуальной авторской позиции в рамках любого отдельного произведения, целостного по теме и сюжету, постепенно достигают — независимо от жанровой принадлежности и объема произведения — виртуозной изощренности и сложности, а жанры начинают утрачивать свой нормативно-обязательный характер. В связи с этим содержательные функции циклической формы дифференцируются и специализируются. Она используется теперь 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 вызывается прежде всего возрастанием объема целого по сравнению с объемом любой из составляющих его частей. В литературе XIX века такого рода циклами являются, например, «Книга песен» и «Романсеро» Гейне, «Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккары» и «Четвероевангелие» Золя, «Записки охотника» Тургенева, почти все художественно-публицистические циклы Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского. Циклическая форма здесь несоизмеримо раздвигает смысловые рамки целого, уравнивает все произведения (зачастую никак иначе не сопоставимые) по их значению и месту относительно друг друга и переводит всю их группу и каждое из них в отдельности, независимо от его конкретного жанра и совокупной жанровой многосоставности целого, в ранг эпопей — всеобщей художественной картины человеческого бытия на определенном этапе его всемирно-исторического развития. Это приводит к тому, что философско-исторические и эстетические аспекты мировоззрения писателей акцентируются прежде всего в их идеологической актуальности, причем выражаются они в такой форме потому, что в литературе эпохи для них нет соответствующих конкретно-жанровых аналогов.

Во втором случае художественный эффект циклизации заключается не столько в расширении масштаба восприятия каждого произведения (хотя это тоже происходит), сколько в новом способе выражения авторской позиции, существенно отлич-

ном от тех, при помощи которых она выражена в отдельных произведениях. Для мировой литературы это явление в принципе новое и возникает уже только в XIX веке. К числу такого рода циклов относятся, например, «Серапионовы братья» Гофмана, «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Арабески» Гоголя, «Русские ночи» В. Одоевского и др. Во всех этих произведениях циклическая форма позволяет писателям либо вызвать иллюзию отсутствия сколько-нибудь определенной авторской позиции — за счет демонстративной «непритязательности» отдельных произведений и «случайности» их соединения в цикл, либо раздробить и деформировать авторскую точку зрения — за счет создания системы «масок», роль которых играют конкретные рассказчики, или за счет сочетания традиционно не сочетаемых жанровых форм. 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. Такое изменение способа выражения позиции, конечно, прежде всего означает изменение содержания и характера самой этой позиции. Для нее становится принципиально важным то, что она, благодаря циклической форме произведения, выражается теперь неявно, выступает перед читателем в снятом или мистифицированном виде. Здесь уже нельзя говорить об отсутствии каких-либо конкретных жанровых форм, способных и помимо цикла выражать мировоззренческую позицию такого типа и такой структуры: циклическая форма для нее — единственно возможная и адекватная.

Поэтому писатели начинают широко пользоваться приемами циклизации также и частично — лишь для сюжетно-композиционной организации художественного материала или даже для построения авторской характеристики отдельного персонажа, и тогда циклическая форма уже не сама определяет художественное своеобразие целого, а подчиняется более общим жанрообразующим принципам. Произведениями такого рода особенно богата русская классическая литература. К ним, в частности, относятся «Герой нашего времени» Лермонтова, «Мертвые души» Гоголя, «Записки из подполья» Достоевского, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Очарованный странник» Лескова и др. Роль элементов циклизации (в каждом случае конкретно различная) состоит здесь не в том, чтобы выстраивать суммарное целое из разрозненных единиц, а в том, чтобы разрознивать целое, организуемое с помощью иных генерализующих принципов, на сопоставимые единицы, другими словами — чтобы создавать видимость, имитировать циклическую собирательность там, где по существу она отсутствует. Однако содержательная функция циклической формы и теперь остается той же, что и в случаях действительной циклизации: она служит цели непрямого выражения очень сложной по смыслу,

чрезвычайно актуальной по значению, но якобы «невинной», или «отсутствующей», или парадоксальной по содержанию авторской идеи.

Художественное творчество Чернышевского органически вписывается в эту характерную тенденцию литературного процесса XIX века. Интенсивность использования Чернышевским-романистом циклических форм, оригинальность и многообразие разрабатываемых им типов циклизации составляют одну из заметных особенностей его писательской манеры. Художественная мысль романиста постоянно устремляется к максимальной универсализации нескольких фундаментальных идей, убедительность которых представляется ему тем большей, чем разнообразнее они детализируются в массе частных образно-тематических воплощений. Вопреки широко распространенному мнению о прямолинейной обнаженности авторской позиции в произведениях Чернышевского, он в действительности никогда не формулировал открыто своих наиболее глубоких идей, а выражал их исключительно художественными средствами, вступая в сложную игру с читателем, одним из важнейших приемов которой и была для него циклизация. Опираясь на циклический принцип в сюжетном или композиционно-тематическом строении своих произведений, объединяя их в обширные художественные циклы, Чернышевский провоцировал читателя на постижение своей подлинной позиции, всегда скрытой в сложном лабиринте противоречивых точек зрения, меняющихся рассказчиков, парадоксальных высказываний, замкнутых сюжетов, «простых» тем, пародийных мистификаций и т. д.

2

Эта особенность романного мышления писателя отчетливо проявилась уже в первых беллетристических опытах, относящихся к концу 1840-х годов. Дневник той поры содержит свидетельства о нескольких произведениях, над которыми работал Чернышевский в студенческие годы. Судить о них достаточно определенно нельзя, так как они не сохранились. Дошла до нас только повесть «Теория и практика» (1849 — 1850).²

Она была задумана как серия «эпизодов» из жизни главного героя, которые он рассказывает юному другу, склонному видеть в нем свой идеал. Высшая оценка личности героя со стороны его не искушенного жизнью поклонника заявлена с самого начала и обоснована тем, что в Андрее Константиновиче Серебрякове проявляется неуклонная «верность убеждениям», гармонически слиты мировоззрение («теория») и поведение («практика»). Рассказы героя о себе, таким образом, призваны, с одной стороны, показать, как нынешний «идеал» достигался, а с другой — продемонстрировать, «как трудно всякому человеку следовать своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им

и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он (человек. — Ю. Р.) должен отвергать его для общепринятых уже в свете правил и т. д.» (дневниковая запись от 13 октября 1849 года, фиксирующая возникновение замысла повести, — I, 325).

Каждый рассказ-эпизод мыслился тематически и сюжетно самостоятельным, и по крайней мере первый из них должен был быть опубликован отдельно — в виде повести. Судя по дневниковым записям, Чернышевский и написал только первую из задуманных повестей, предполагая продолжить работу по мере публикации. Последняя не состоялась, и работа над замыслом прекратилась. Но общий композиционный принцип всего обширного произведения обозначился совершенно определенно: повести скреплялись друг с другом единством сквозной проблемы и фигурой центрального героя; будучи произведениями сюжетно завершенными, они уравнивались между собой по функции в более общем единстве, которое композиционно должно было выглядеть серией эпизодов (т.е. циклом), а по существу предлагало целостную концепцию становления личности положительного героя времени (т.е. превращения цикл в роман).

«Теория и практика» — это, несомненно, общее и притом проблемное название всего цикла задуманных юным автором повестей. Мысль о повествовательном цикле возникла у него не сразу, а после завершения первоначальной редакции будущей первой повести. Текст этой редакции не сохранился, но и без сопоставления с ним известно, какого рода принципиальные изменения были внесены в нее при переработке: возникла развернутая экспозиционная характеристика героя откровенно положительного свойства (даже панегирического, что, однако, мотивируется отчасти преклонением молодого «автора»-повествователя перед немолодым уже к этому времени героем повествования, выступающим в дальнейшем в качестве ведущего рассказчика). Характеристика эта имеет программное значение и намечает сквозную проблему, которая может быть раскрытой только всей серией эпизодов-повестей, тогда как в любой отдельной повести присутствует каждый раз собственная нравственно-психологическая центральная проблема, выступающая как частное проявление и конкретное «приложение» сквозной проблемы, «снятой» таким образом в содержании отдельных повестей. Эта сквозная проблема формулируется самим героем-рассказчиком в экспозиции, предшествующей «Рассказу первому»: «⟨...⟩ если я ваш идеал, — обращается он к своему молодому другу, которому и принадлежит «запись» его «рассказов», — и имею на вас влияние, так не худо бы вам как можно лучше узнать меня. Ведь чем ближе к истине, тем всегда лучше: заблуждение всегда ведет ко вреду, хотя бы, по-видимому, приносило нам пользу ⟨...⟩ Вот, например, хоть этот случай: я пред-

ставляюсь вам в более совершенном виде, чем [каков я] на самом деле, — оно и кажется, что тем лучше: лучше ваш идеал, к лучшему следовательно вы стремитесь, и тем лучше для вас; — а на деле выходит не так; представлять себе вещь лучше, чем она есть, значит представлять себе [ее] в ложном виде; а если идеал ложен, то и стремление ваше к нему будет стремлением к ложному, усилия ваши будут направлены к тому, чтоб придать себе ложный, неестественный вид; человек стремится к чему-то неестественному, следовательно, пагубному для человека, невозможному для человека, — и человек портится, искажается; начало-то, кажется, хорошо, а конец выходит как нельзя хуже. Поэтому, я думаю, нужно поглубже дать взглянуть вам в мой характер, чтобы вы как можно меньше ошибались во мне, главным образом насчет предполагаемой гармонии между моими убеждениями и жизнью, а потом и насчет всего остального, что есть во мне и хорошего, и дурного (...). Итак, без церемонии я рассказываю вам несколько случаев моей жизни, в которых, как мне кажется, должен был более обнаруживаться мой истинный характер» (XI, 648).

Как видим, идейное задание всего задуманного цикла повестей — проблема истинного и ложного идеала, проблема соотношения идеала с реальными фактами жизни. Но поскольку самый этот идеал (цельный, совершенный человеческий характер, гармонически сочетающий в себе убеждения и практику житейского поведения) заранее представлен читателю как реально существующая личность, постольку и случаи из жизни этого героя должны выстраиваться в определенной логике, соответствующей, с одной стороны, логике становления героя, а с другой — логике последовательного «самораскрытия» заявленной проблемы.

Такая логика тоже прозрачно намечается самим героем-рассказчиком: «О чем бы вам рассказать прежде всего? Ну, да что и говорить, — конечно, о женитьбе (...). Собственно, я гораздо меньше буду говорить о времени, предшествовавшем нашей свадьбе, чем о первом времени нашей супружеской жизни, потому что, что касается до моей жизни, особенно если смотреть на дело с той точки зрения, какую теперь мы имеем в виду — гармонии жизни и убеждений, так настоящая занимательность и важность моего любовного романа и начинается после свадьбы» (XI, 649).

Итак, произведение в целом — по теме и фабуле — прямо именуется «любовным романом», но при этом романом, лишь на первый взгляд традиционно «любовным», так как, во-первых, его сюжет не сводится к истории женитьбы, не завершается свадьбой, а во-вторых, и его сюжетообразующий конфликт состоит в преодолении парой влюбленных героев не внешних препятствий, но психологических коллизий в себе и между собой. Отсюда и необходимость циклического дробления темы на

локальные, относительно замкнутые и самостоятельные сюжетные узлы с собственным действием, от завязки к развязке.

При всей литературной неопытности начинающего автора, грешащего растянутостью описаний, неразработанностью и вялостью диалогов, наивным автобиографизмом некоторых психологических деталей в характеристиках персонажей, весь замысел поражает глубокой и зрелой концептуальностью, смелым претворением актуальных литературных задач.

Так, экспозиционная характеристика героя конструируется на основе принципов «физиологического очерка»; эстетические идеи «натуральной школы» 40-х годов находят выражение в отчетливой антиромантической направленности произведения; тип названия отсылает к новейшей философской терминологии и, возможно, прямо ориентируется на «Противоречия» М. Е. Салтыкова — повесть, опубликованную за год до того в «Отечественных записках», куда и Чернышевский предназначал «Теорию и практику».

Однако всеобъемлющим художественным ориентиром для молодого писателя послужил, конечно же, «Герой нашего времени». Как и в лермонтовском романе, центральной темой здесь является характеристика «героя времени»; центральным вопросом — проблема оценки героя; макроструктурным принципом художественного воплощения замысла — циклическая организация повествовательного материала. Юный автор, не подражая Лермонтову прямо, опирается на него в главном — стремится переосмыслить сущность проблемы героя и создать тип безоговорочно положительного героя времени. Связь с Лермонтовым, а не вообще с традицией изображения «лишних людей» (напомним: эта формула еще не возникла, хотя уже был создан герценовский Бельтов) сказывается даже в том, какую роль в системе характеристики Серебрякова играет мотив «рефлексии» — родовое свойство типа «лишнего человека», восходящее не к пушкинской, а именно к лермонтовской его разработке. Если неумная печоринская рефлексия воздействует на личность героя *разрушительно*, то для Серебрякова она не менее мучительна, но выступает как фактор, *созидающий* личность героя, и способствует, а не препятствует возникновению действительно положительного типа подлинного героя времени.

Хотя предполагаемый сюжетно-тематический состав произведения строго ограничен сферой частной жизни, в нем намечен и выход за эти рамки — в сферу активной общественно-политической деятельности, органичной и, если можно так выразиться, типологически обязательной для будущих «новых людей» Чернышевского. Не случайно тот же Серебряков по необходимости глухо, но все же достаточно определенно намекает на это как на возможность в будущем: «Оно, конечно, *лучше было бы вам самому видеть меня на деле*, а потом, если угодно, спрашивать еще у меня комментариев к моим поступкам, — да как быть,

ничего важного не представляется покуда и, может быть, еще долго и не представится, а если представится, так то, что вы будете знать из моих рассказов о нескольких эпизодах моей жизни, не помешает вам наблюдать меня самому, когда будет можно (...» (XI, 648; курсив мой — Ю. Р.). Поскольку «эпизоды», о которых герой собирается рассказывать своему молодому другу, касаются психологических и нравственных перипетий его отношений к невесте, потом к жене в пору их молодости, то весь вышеприведенный пассаж звучит довольно странно и двусмысленно: либо герой ожидает в своих семейных отношениях каких-то новых осложнений — но это исключено по смыслу всей экспозиции, — либо он предвидит для себя возможность «поступков» и участия в «деле» совсем иного рода, не имеющем касательства к его семейному состоянию, — и это единственно вероятное толкование его замечания, высказанного как бы между прочим.

Так далеко вперед в историко-литературную перспективу уходит масштабный юношеский замысел, не реализованный начинающим писателем, но обнаруживший и наметивший многие существенные черты зрелых художественных произведений Чернышевского.

3

Роман «Что делать?» архитектурно строится как «обрамленное повествование» с характерной образно-тематической двусоставностью, пронизывающей произведение насквозь и вызванной как раз особенностями его повествовательной «рамки»: рассказ о героях подается читателю через комментирующее, просветительски-дидактическое по существу и утрированно-шутливое по тону посредство «автора», чей образ, наделенный автобиографическими чертами, намеренно окарикатурен романистом и вместе с его идейным антагонистом — «проницательным читателем» — составляет внефабульный план целостного содержания романа, контрастный «реальному» плану его фабульных персонажей.³

Циклический принцип применяется здесь на первый взгляд в довольно ограниченной и далеко не явной функции — лишь для организации сюжетно-композиционной структуры только самих «рассказов о новых людях». Именно этот подзаголовок как раз и указывает косвенно на наличие в романе цикличности: ведь «рассказы» — это нечто обособленное друг от друга, ряд эпизодов, не претендующих на полноту и связность раскрытия темы, от них не следует ожидать традиционно сложной романной интриги.

В «Что делать?», действительно, интриги нет, но единство сюжетного действия, основанного на единстве сквозной темы, соблюдается, и роман отнюдь не напоминает сборник расска-

зов. В качестве «рассказов» могут быть восприняты только главы романа, однако уже совокупность их названий составляет не что иное, как связный конспект непрерывного повествования: «Жизнь Веры Павловны в родительством семействе» — «Первая любовь и законный брак» — «Замужство и вторая любовь» — «Второе замужство» — «Новые лица и развязка».

Противоречит, казалось бы, принципу цикличности и такая особенность распределения повествовательного материала по главам, как присутствие в романе глубоких тематических сцеплений между главами. Так, вступительный эпизод, предшествующий 1-й главе и даже авторскому «Предисловию» («Дурак» и «Первое следствие дурацкого дела»), представляет собой заимствование кульминационного сюжетного эпизода из 3-й главы, впрочем заимствование весьма не простое, а существенно препарированное стилистически; упоминание имени Лопухова в начале 1-й главы — как тематический мотив — оказывается совершенно излишним на протяжении всей этой главы и начинает разрабатываться только со 2-й главы; о браке Верочки и Лопухова сообщается в конце 2-й главы бегло, как о свершившемся факте, а все детали раскрываются ретроспективно, в 3-й главе; точно так же психологическая коллизия финала 3-й главы, совсем не освещенная здесь изнутри и лишь пунктирно обозначенная, вновь комментируется в «Письмах», открывающих 4-ю главу, а затем еще два раздела ее в форме воспоминаний-размышлений героини воссоздают заново всю эту коллизию и тем самым мотивируют, наконец, «катастрофический» характер событий, ставших развязкой предыдущей главы; в конце 4-й главы в повествование вводится совершенно новая героиня с ее письмом к неизвестному адресату, благодаря чему осуществляется возврат к экспозиционной теме 3-й главы (рассказу об устройстве мастерской Веры Павловны) и в то же время дается пока не ясная для читателя отсылка к предкульминационной психологической коллизии следующей, 5-й главы; финальный эпизод 5-й главы — описание «зимнего пикника нынешнего года» — тоже неожиданно и необычно вводит в роман целую группу новых персонажей, которые заведомо не смогут участвовать в сюжете, поскольку развязка произведения уже наступила, зато главное лицо этого эпизода — «дама в трауре» — станет центральной фигурой лаконичной 6-й главы, превратившись там в «даму в розовом».

Однако указанные тематические сцепления не только подчеркивают и поддерживают сквозную непрерывность событийного действия романа и единство его проблемно-тематического состава. Они же, несмотря на их конкретную вариативность, получают в структуре авторского повествования значение повторяющегося вспомогательного приема, делающего наглядным один из ведущих принципов художественной организации материала в романе — «перерыв постепенности», расчленение по-

вествовательной массы на автономные отрезки, относительно самостоятельные по теме, внутренней проблематике, образному составу, сюжетно-композиционному строению и даже жанровым признакам.

Действительно, каждая глава имеет в романе особую жанровую окраску и представляет собой по существу какую-нибудь разновидность малого повествовательного жанра — повести — из числа тех, которые, как правило, были достаточно продуктивны в русском литературном процессе 1830 — 1850-х годов. Здесь есть и несколько модификаций семейно-бытовой повести (1-я, 2-я и 5-я главы — последняя без заключительного эпизода «зимнего пикника»), и повесть любовно-психологическая (3-я глава), и повесть-идиллия (4-я глава), Это именно *повести* (а не просто главы единого повествования), так как каждая из них имеет свою собственную систему персонажей, собственную художественную тему с особым конфликтом и соответствующим ему замкнутым художественным действием (сюжетом). Следствием этого является, в частности, то, что в романе система персонажей не включается в *единый* событийный ряд произведения, поскольку он существует лишь для трех центральных героев романа, а еще точнее — только для героини. Это не значит, разумеется, что все другие персонажи должны быть квалифицированы как второстепенные: как раз второстепенных (в точном смысле) персонажей вообще нет здесь, есть более или менее эпизодические, но в любом случае не являющиеся персонажами так называемого фона, ибо все они непосредственно участвуют в построении *идейной* концепции произведения и *из нее* изъяты быть не могут. Поэтому здесь, безусловно, существует нерасчленимо-целостная система персонажей, однако она отнюдь не однолинейна и не с сюжетно-повествовательным планом романа связана. Хотя эта система меняется от главы к главе не радикально, а с постепенным выведением из ткани повествования одних лиц и появлением других (причем такие лица в сюжетных построениях отдельных глав получают заметные или даже ведущие роли, потом могут надолго или вовсе исчезнуть), все же скачкообразный характер образно-тематической и сюжетно-композиционной динамики повествования отчетливо преобладает.

На основании всех этих признаков главы («рассказы о новых людях») и составляют в романе Чернышевского большой неформальный цикл, охватывающий собой и скрепляющий воедино весь собственно «романный» материал произведения — в противоположность «рамочному» его материалу, который благодаря этому может свободно проникать внутрь первого, не смешиваясь с ним и не нарушая его, так сказать, имманентной цельности.

Для идейно-художественной концепции романа это имеет первостепенное значение. В произведении «учительной» направ-

ленности, где само сюжетное действие призвано служить аргументом в пользу пропагандируемой романистом системы «истин», циклическая структура художественного повествования выражает такие аспекты авторской позиции, которые не формулируются непосредственно ни героями (много рассуждающими по общим вопросам), ни «автором» (постоянно сопровождающим ход действия романа многообразными и зачастую весьма пространными комментариями).

Прежде всего цикличность повествования приводит к размежеванию планов в содержании художественного действия романа, поскольку каждая глава получает двоякое значение в сюжетном строении романа. С одной стороны, любая глава заключает в себе некоторый замкнутый событийный ряд, развертывающийся от собственной завязки к собственной же кульминации и развязке, а с другой стороны, каждая из них содержит один или несколько последовательных моментов в непрерывном поступательном развитии сквозного действия романа. При этом значимые моменты единого сюжета то совпадают, то не совпадают с теми или другими значимыми моментами локальных сюжетов отдельных глав. Знакомство Верочки с «медицинским студентом» Лопуховым; их неожиданно устроенный брак и годы счастливого супружества; новая любовь Веры Павловны и уход Лопухова «со сцены»; счастье героини в новом браке; наконец, возвращение Лопухова на родину натурализовавшимся гражданином Соединенных Штатов Чарльзом Бьюмонтом и обретение им новой семьи и нового счастья — таковы основные вехи сквозного действия романа от завязки к развязке. Получают художественную разработку в виде локальных сюжетов глав только те этапы жизни центральной героини романа, когда она попадает в остроконфликтные ситуации, угрожающие ее счастью и требующие предельного напряжения духовных сил в борьбе с внешними обстоятельствами или с самой собой. Все остальное оказывается за рамками сюжета, в том числе и деятельность Веры Павловны по организации швейной мастерской для бедных девушек, и ее стремление стать дипломированным врачом, и, наконец, финальный эпизод «зимнего пикника нынешнего года» с участием «дамы в трауре» и ее свиты. А между тем эти не получающие сюжетной разработки тематические линии романа тоже составляют важные этапы в жизни героини, поскольку знаменуют собой особые вехи в процессе становления ее личности. Таким образом, циклический принцип в сюжетной организации повествовательного материала романа приводит к разделению в нем *внутренней* темы и темы *сюжетной*, которые развиваются параллельно, регулярно пересекаются друг с другом, но не совпадают ни в динамике, ни в идейной значимости.

В развитии сюжетной темы Вера Павловна участвует как женщина, в развитии внутренней темы — как «порядочный че-

ловек». Сюжетная тема концентрирует внимание читателя на проблемах человеческого счастья — его понимания и путей его достижения; внутренняя тема — на становлении человеческой личности вообще, на постепенном и закономерном проявлении в ней общезначимой и общеобязательной гуманистической нормы. Сюжетная тема (отношения между людьми в разнообразных житейских коллизиях, начиная с принуждения к браку и кончая «любовным треугольником») раскрывает лишь самый внешний смысловой уровень целостной темы романа, а именно: «что делать» людям в таких и подобных ситуациях, чтобы их поступки были «правильными», т. е. разумными, этическими, человечными? Более глубокие содержательные уровни в раскрытии целостной темы романа связаны с необходимостью обосновать самые критерии оценки человеческого поведения. Из чего исходят люди, считая одно этическим, другое неэтическим? Как влияют на их нравственное сознание всеобщие отношения — социальные, экономические, политические? Какую роль играет в жизни людей их свободная воля, иными словами — до каких пределов простирается способность людей быть рассудительными в своем поведении? Наконец, существует ли вообще объективная возможность изменять строй социальных отношений на основе разумного общественного согласия?

Чтобы ответить на эти вопросы, мало продемонстрировать систему правильных, разумных поступков по контрасту с более привычными, но неразумными, неправильными. *Всякая* ситуация, в какую попадает человек, альтернативна, и проблема поведения *всегда* оборачивается проблемой выбора решения, выбор же обусловлен жизненным опытом и мировоззрением каждого отдельного человека. Совершая выбор, человек всегда прав, зато его *мировоззрение* может быть и оспорено, и опровергнуто. Ведь оно индивидуально отражает объективные закономерности мира и потому подлежит обоснованию и критике. «Правильно» лишь то мировоззрение и лишь постольку, поскольку оно наиболее адекватно отражает объективные закономерности мира. Его носителем может быть только «нормальный» для своего времени человек. Норма человеческой личности, по Чернышевскому, не абсолютна и не извечна, а прежде всего исторична и, следовательно, закономерно изменчива. «Новые» герои романа «Что делать?» воплощают в себе именно современный идеал нормальной человеческой личности и только поэтому чувствуют, мыслят и поступают «правильно». Однако в их поведении норма проявляется уже в «снятом» виде, закономерное и случайное, общезначимое и индивидуальное слиты в нерасторжимое единство. Чтобы нейтрализовать утопические и идеализирующие моменты в характеристиках положительных героев романа, неизбежно возникающие в произведении откровенно «учительного» типа, романисту необходимо было продемонстрировать и самое норму в ее, так сказать, чистом виде.

Самостоятельное воплощение нормы человеческой личности — наряду с изображением ее конкретных индивидуальных воплощений в центральных персонажах романа — вело писателя к использованию богатых традиций литературной фантастики и аллегории, но Чернышевский, хотя и воспользовался отдельными приемами той и другой, нашел принципиально иное решение задачи, вполне отвечающее требованиям художественного реализма его эпохи. Циклическое строение романного повествования в «Что делать?», разделяя тематические планы содержания произведения, вызывает в читательском впечатлении противоречивую двойственность. С одной стороны, герои романа чувствуют не так, как это кажется привычным читателю: их чувства «лучше» — чище, человечнее, чем те, которых можно ожидать от людей в их положении. С другой стороны, герои и поступают не так, как это общепринято: их поступки выглядят «хуже» — безнравственнее, рискованнее, чем представляется допустимым для современного человека в современном обществе. Совместить, примирить эти два взаимоисключающих впечатления читателю не удастся, и он в конце концов приходит к необходимости сменить точку зрения, поверить чувствам героев и оправдать их поступки, пережить вместе с ними их трудное время и благодаря этому войти в их внутренний мир, посмотреть на свой мир их глазами, усвоить их точку зрения. Представление о норме, таким образом, не навязывается читателю извне — за счет авторского истолкования (тоже присутствующего в тексте романа), а возникает как неизбежное следствие демонстрируемой в сюжете произведения коллизии между должным и сущим, между необходимым и случайным, между возможностью выбора и реально принимаемыми решениями.

В итоге авторская позиция проповедничества не оборачивается доктринерской узостью неизбежно ограниченных (хотя бы исторически) 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 условиях своей эпохи) поддерживается и подтверждается теперь объективной диалектикой самих жизненных процессов, благодаря тому что человеческая личность изображается не только детерминированной общественной средой, но и фактором, в свою очередь, активно изменяющим эту среду. Более того, в вечных проблемах практической этики высвечивается злободневная проблематика *политической* ориентации человека в классовом обществе, при этом идея *классовой* обусловленности человеческого поведения и сознания впервые в литературе становится необходимым значимым компонентом в реалистической художественной концепции взаимоотношений между человеческой личностью и общественной средой.

Но эта фундаментальная идея, к которой, как к фокусу, схо-

дятся в «Что делать?» все прочие идеи, проповедуемые романистом прямо или подспудно, — эта именно идея как раз и *не формулируется* писателем, ибо выражена конструкцией всего произведения и потому не нуждается в формулировании, не может быть сформулирована без того, чтобы не потерять безусловной убедительности и основополагающей принципиально-исходной мировоззренческой и методологической значимости. В целостной структуре романа «Что делать?» она главным образом и прежде всего выражается циклической формой организации его основного проблемно-тематического ядра — «рассказов о новых людях», поскольку только она оказывается способной непосредственно и наглядно демонстрировать норму взаимодействия между идеальным (закономерным, типическим) и реальным (случайным, конкретно-историческим) планами в изображаемой картине жизни.

4

Композиционно-тематическая структура романа «Что делать?» гораздо больше и многообразнее насыщена разными формами циклизации, чем это кажется на первый взгляд. Дело в том, что рассмотренный выше ведущий тематический цикл (совокупность глав — «рассказов о новых людях») не просто играет в романе доминирующую роль (сюжетообразующую, композиционно-образную и проблемно-концептуальную), но и охватывает собой всё, так сказать, повествовательное пространство произведения, в связи с чем другие циклические объединения выглядят частичными, к тому же и компоненты их иногда малочисленны, а порой и отстоят друг от друга далеко. Однако это не мешает им быть тем, что они есть, и иметь то значение, ради которого они в романе существуют. С одной стороны, их наличие здесь поддерживает, укрепляет и усиливает впечатление общей цикличности повествования, с другой — и они, в свою очередь, благодаря структурной цикличности целого получают в нем большую весомость, из спорадической черты авторского своеобразия превращаются в новые проявления общего формо- и смыслообразующего принципа дискретности — в том числе жанровой, что особенно важно. Ведь цикличность и вообще воспринимается как таковая лишь тогда, когда возникает повторяющаяся сопоставимость разнородного, когда происходит функциональное отождествление нетождественного. Уже главы романа составляют в этом отношении, как показано, своеобразный «сборник повестей»; но бесконечно большая (и, следовательно, принципиально существенная) жанровая пестрота повествовательного состава, характерная для первого романа Чернышевского, обнаруживается, если внимательнее всмотреться в те единичные разделы глав, которые, подобно самим главам, имеют собственные названия. Их малочисленность лишь резко выделяет их из сплошного потока незаглавленных разделов.

Прежде всего, это маленький цикл вступления — своего рода пролог к роману: «I. Дурак»; «II. Первое следствие дурацкого дела»; «III. Предисловие». Сам по себе этот пролог — весьма крупномасштабная мистификация читателя со стороны романиста. Он выдержан в кричащих пародийно-фарсовых тонах, его персонажи — не что иное, как марионетки с утрированно-кукольными жестами, гротескно-схематичной речью и мелодраматически-упрощенными чувствами. А между тем в своей компактной целостности этот пролог — более чем серьезный по сути «конспект» всего будущего романа. Его сюжет представляет собой выжимку кульминационного эпизода главной сюжетной коллизии романа; его герои суть основные и притом опорные герои как романного действия («господин с чемоданом» — Лопухов; «молодая дама» на даче и «молодой человек», ее «милый» и «друг», — Вера Павловна и Кирсанов), так и повествовательной рамки (автор и «проницательный читатель»); его стилистика уже намечает все основные приемы авторской «самохарактеристики» в романе и авторских «уроков» читателю, т. е., иначе говоря, той идейно-художественной концепции, которая и будет так нетривиально развернута в произведении, включив в себя и самый этот пролог — в качестве необходимого начального компонента, и «Перемену декораций» — в качестве не менее необходимого завершающего компонента. Но эта функция вступительного пролога потому и выполняется им до повествования, что он структурно неоднороден и неоднопланов, что он совмещает в себе целый конгломерат мини-жанров — от авантюрного романа тайн («Дурак») и любовной мелодрамы («Первое следствие дурацкого дела») до философского диалога и аллегорической мистерии («Предисловие»).

Далее озаглавленные разделы размещаются по тексту романа следующим образом:

- Глава 1-я.
- Глава 2-я. VIII. Гамлетовское испытание.
 XII. Первый сон Верочки.
 XXIV. Похвальное слово Марье Алексевне.
- Глава 3-я. III. Второй сон Веры Павловны.
 XIV. Рассказ Крюковой.
 XIX. Третий сон Веры Павловны.
 XXII. Теоретический разговор.
 XXIX. Особенный человек.
 XXXI. Беседа с проницательным читателем и изгнание его.
- Глава 4-я. XIII. Отступление о синих чулках.
 XVI. Четвертый сон Веры Павловны.
 XVIII. Письмо Катерины Васильевны Полозовой.
- Глава 5-я.
- Глава 6-я.

Заметим, во-первых, что каждый такой заголовок не просто выделяет раздел из повествовательного ряда, но и особо акцентирует его, уравнивая (по признаку озаглавленности) с самими главами, тем самым привнося в динамику повествования «объемность», ибо мгновенно меняет масштаб восприятия озаглавленных разделов текста и превращает их в особые дискретно значимые единицы.

Заметим, во-вторых, что глава 6-я («Перемена декораций») и по объему, и по содержанию, и по стилистике корреспондирует не с предшествующими пятью повествовательными главами романа, а с его пародийным прологом, который тоже должен считаться единым эпизодом, лишь не имеющим специального заглавия, вместо чего дается три взаимосвязанных подзаголовка, — и выполняет роль пародийного эпилога.

Заметим (и напомним), в-третьих, что Чернышевский не случайно отправлял роман для публикации не в полном законченном виде, а «порциями» — в три приема, и что роман так именно и был опубликован в «Современнике» (и даже с обозначением частей): часть первая (в мартовском номере 1863 г.) — вступительный эпизод (пролог, по нашей терминологии), главы 1-я и 2-я; часть вторая (в апрельском номере) — глава 3-я; часть третья (в майском номере) — главы 4-я и 5-я, эпилог (глава 6-я).

В связи с этим обратим внимание на то, что распределение озаглавленных разделов текста по главам (и частям) неравномерно, но строго упорядоченно. Крайние главы (1-я и 5-я) не имеют их вовсе; центральная глава (3-я) содержит сразу шесть таких разделов; а обрамляющие ее главы (2-я и 4-я) заключают по три раздела каждая; при этом главы, имеющие их в своем составе, обязательно одним из них завершаются. Роман, как видим, отличается действительно «изумительной архитектурной» (по выражению А. В. Луначарского); даже четыре сна героини (на которые особо обратил внимание Луначарский) располагаются с геометрической, так сказать, правильностью — по одному на каждую из крайних частей и два в центральной части.

Можно было бы продолжить эту аргументацию, указав, например, на то, что все три части поразительно взаимно уравновешены по объему текста, или отметив соответствие классическому правилу золотого сечения отношений количества озаглавленных разделов между частями (3 плюс 1; 6; снова 3 плюс 1) и т. д. Однако обратимся к нашей главной теме — к анализу собственно форм циклизации в романе.

Все озаглавленные разделы здесь не что иное, как «вставные эпизоды» — довольно архаичная форма, восходящая к начальной поре становления новоевропейского романа. Правда, новый русский роман, так же как и новейший европейский, никогда не порывали с этой традицией. Достаточно напомнить

«Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» Гоголя, «тетрадь записок» Вареньки Доброселовой в «Бедных людях» Достоевского, «Сон Обломова» в романе Гончарова или «Исповедание веры савойского викария» в «Эмиле» Руссо, новеллу «Соседские дети» в «Избирательном сродстве», «Признания прекрасной души» в «Годах учения Вильгельма Мейстера» и полностью роман «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гете, наконец, «Посмертные записки Пиквикского клуба» Диккенса. Чернышевский, с последовательной целеустремленностью следуя той же традиции, существенно ее преобразует. Прежде всего, он принцип «вставных эпизодов» сочетает не с жанровыми формами, в рамках которых они традиционно использовались (роман-путешествие или роман-жизнеописание), а с новейшей формой социально-психологического романа. Тем самым в жанровом составе социально-психологического романа он как бы проявляет некоторые более традиционные подструктуры, в частности «романа воспитания» (ср. «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева; диалогия о Вильгельме Мейстере Гете) и особой его разновидности — педагогического романа (Руссо). Главным же образом принцип вставных эпизодов подвергается преобразованию у Чернышевского за счет функциональной переориентации всей системы вставок в их взаимоотношении с идейно-художественной концепцией целого.

Здесь в точном смысле вставной новеллой может быть названа только одна — «Рассказ Крюковой». Безусловно, особой разновидностью вставных новелл являются также сны героини — единственный отчетливо формирующийся «правильный» микроцикл в ряду всех прочих «вставок». Другого типа и характера циклом можно было бы считать и «Похвальное слово...», «Беседу с проникательным читателем...», «Отступление о синих чулках» плюс (из начала романа) «Предисловие» — на основании их жанрового (отступления), стилистического (комические «перебранки») и проблемного («эссе о законах художественности») единства, но они органически сливаются (в том числе и по этим признакам) с массой прочих авторских отступлений, рассуждений, поучений, замечаний и комментариев, не вычленяемых из текста, и составляя в совокупности с ними особый «рамочный» план произведения.

Прочие озаглавленные разделы к «новеллам» могут быть причислены чисто условно. Их жанровые значения весьма разнообразны. Так, «Гамлетовское испытание» по содержанию — «педагогический диалог», а ситуативно — водеvilльная сценка «искушения простодушных любовников»; «Теоретический разговор» — пародия на схоластический диспут и одновременно — полная психологического драматизма реалистическая сценка завуалированного этического поединка, оригинально найденный прием тончайшего психологического анализа; «Особенный человек» — травестированный «физиологический очерк» и в то же

время — панегирик с отсылками к традиции христианской агнографии; «Письмо Катерины Васильевны Полозовой» — экономический очерк в форме письма, затем — «утопия», а как фрагмент «девичьей переписки» — литературная пародия.

Замечательно, что в романе почти каждой из рассмотренных акцентированных форм находятяся аналогичные, но не акцентированные (неозаглавленные). «Письму Катерины Васильевны Полозовой» идентично по теме и отчасти по манере изложения авторское описание устройства швейной мастерской (раздел IV главы 3-й), причем оба раздела непосредственно сопрягаются между собой как разноаспектные описания одного и того же политико-экономического эксперимента (социалистического кооперативного предприятия). «Рассказу Крюковой» соответствует микроминиатюра о Сашеньке Прибытковой с общим заключением и о других «обыкновенных историях», «от которых девушкам бывают долгие слезы, а молодым или пожилым людям — недолгое, но приятное развлечение» (тот же IV раздел 3-й главы — I, 195—196). «Теоретическому разговору» стилистически тождественны, с одной стороны, аллегорические беседы Лопухова с Верочкой и Марьи Алексеевны с Лопуховым о его «невесте», а с другой — много позже — разговор Кирсанова с «просвещенным мужем» по поводу вывески модного магазина Веры Павловны на Невском (раздел XVII главы 4-й в его первоначальном, доцензурном варианте — I, 465—472). Раздел «Особенный человек» по линии приемов «физиологической» типизации корреспондирует с характеристикой Кирсанова и Лопухова в экспозиции 3-й главы (разделы VIII и IX), а по линии «особенности» Рахметова — с эпизодом «зимнего пикника нынешнего года» в заключении 5-й главы (раздел XXIII), который, через посредство образа «дамы в трауре», связывает этого героя с финальной главой «Перемена декораций», через посредство же лиц ее «свиты» — с серией пикников и характерными для них беседами и играми («Второй сон Веры Павловны» — летний пикник работниц мастерской (раздел VI главы 3-й) — зимний пикник); к тому же сцена зимнего пикника и сама по себе по всем признакам, бесспорно, типичный вставной эпизод, хоть и не выделен как таковой.

Оставим в стороне те сцепления, которые множественными сквозными мотивами пронизывают текст романа, и укажем именно и только на жанровые сцепления, ибо прежде всего они служат основанием для циклизации. Такого рода циклических образований в «Что делать?» несколько, и, при сохранении определенности каждого, они имеют тенденцию к взаимопроникновению, так что с каждым новым расширением границ циклизации возникает и новый ряд существенных для романа идейных значений. Так, сны — по жанровому признаку — составляют один замкнутый цикл; те же сны, плюс характеристика Рахметова, плюс сцена зимнего пикника — новое циклическое объеди-

нение по признаку «высших натур»; наконец, сны, Рахметов, «дама в трауре», плюс очерки мастерской — еще один циклический круг с общим значением «утопии».

Но есть в романе не сразу узнаваемый микроцикл, который, однако, настолько важен как принцип поэтики Чернышевского-романиста, что должен быть рассмотрен особо. Речь идет о структуре характеристики Рахметова, ибо помимо того, что «рахметовский эпизод» вступает в разные циклические объединения как их компонент, он и внутренне цикличесен.

Рахметов — лицо в сюжетном действии романа сугубо эпизодическое, зато в идейной группировке персонажей — в высшей степени важное, стоящее на вершине той своеобразной иерархической пирамиды, которая, согласно замыслу романиста, призвана наглядно воплотить проповедуемую им философско-историческую концепцию общественного прогресса. «Ничтожность» его сюжетной роли специально обыгрывается писателем в комическом назидании, адресуемом «проницательному читателю», но и титанизм его «орлиной» природы тоже броско, нажимно подчеркивается — всеми приемами представления, характеристики и оценки героя (оговоримся, что это не сумма разных приемов, а, как правило, разные функциональные аспекты одних и тех же приемов в их комплексной взаимосвязи).

Уже прием композиционного включения Рахметова в повествование не является локальным, затрагивающим только ближайшее «пространство» текста (кульминационную ситуацию и развязку сюжетного действия 3-й главы). Поскольку вся характеристика этого героя возникает в тот момент, когда взаимоотношения главных героев повествования достигли переломной фазы и ожидается анализ их чувств, переживаний, мотивов поведения, явление Рахметова, воздвигаемого автором, как на пьедестале, на гребне приостановленного сюжетного взлета в виде такого величественного монумента героическим «высшим натурам» (что называется, ни к селу ни к городу, ибо какое же отношение имеют к подобным «историческим» героям Вера Павловна, Кирсанов, Лопухов? — никакого, ответит сразу вслед за тем и автор), — явление Рахметова здесь и теперь означает не что иное, как отсылку читателя к началу романа, даже к его «доначалу» — к шутовскому прологу, где будущие главные романские персонажи уже разыграли свои теперешние роли, но только в «кукольном» варианте. Таким образом, вся первая половина обширного романного повествования оказывается «окольцованной», обрамленной, «зафиксированной» в тисках этой двучленной конструкции, задача которой, как лишь теперь — и вдруг — выясняется, состоит в *замещении* сюжетно-кульминационной вершины романа фигурой единственного внятно охарактеризованного в нем «особенного человека». В том пародийном прологе не было еще и намека на него, здесь — не осталось и следа от тамошней «кукольности», а из соединения того, что было

там, и того, что дано здесь, внезапно рождается и отчетливо проступает из подтекста ясное, почти физически ощутимое впечатление всемирно-исторического поступательного движения человечества из «преисподней трущобы» своего прошлого «на вольный белый свет» своего обязательного будущего (I, 318). И точно то же в следующей половине романа: Рахметов совсем исчезнет с его страниц, а тема, им обозначенная, снова уйдет в подтекст и будет развиваться там, проступая вовне лишь мгновенными вспышками символических мотивов «хрустального дворца» и «светлого, прекрасного будущего», заместивших собой теперь прежние символы «подвала», пока, наконец, в финале вновь не окажется главной и единственной, скрепляя тем самым и «окольцовывая» всю эту половину повествования тоже двучленной конструкцией с нетождественными полюсами смешного, забавного и все равно величественного рахметовского аскетизма — и преданной женской верности «дамы в трауре» своему избраннику в их взаимной любви без обмана; «мрачного чудовища», признаваемого, однако, именно в этой своей мрачности «цветом лучших людей, двигателем двигателей, солью соли земли» (I, 295), — и неожиданно фарсовой, опять насквозь раёшной «переменной декораций», которой еще только предстоит случиться где-то в историческом «недалеке».

Как видим, в архитектурной структуре романа «рахметовский эпизод» занимает точно выверенное центральное место и играет ведущую смыслополагающую роль. Его же собственная внутренняя композиция тоже не только не безразлична по отношению к этой роли, но и прямо ей служит. При этом стилистически она опять же контрастно-двойственна, как и прием включения Рахметова в повествование.

Поскольку описание Рахметова с начала до конца носит подчеркнуто оценочный характер, то и двойственность его авторского освещения — это именно двойственность оценки. С одной стороны, он — «особенный» (т. е. незаурядный, выдающийся, редких достоинств) человек, каких не просто мало — единицы: «я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы», — заявляет автор (I, 278). Их индивидуальные различия — предельны: «они не имели сходства ни в чем, кроме одной черты», и однако же «она одна уже соединяла их в одну породу и отделяла от всех остальных людей» (там же), так что «и Лопухов, и Кирсанов, и все, не боявшиеся никого и ничего, чувствовали перед ним по временам некоторую трусоватость» (I, 276). А с другой стороны, «в них было много забавного, все главное в них и было забавно, все то, почему они были людьми особой породы», и — как итог: «Я люблю смеяться над такими людьми» (I, 278).

Эта двойственность оценочного подхода к герою ни в коей мере не означает, однако, наличия или возможности действительно двойкой его оценки: ведь, во-первых, контрастно оцени-

ваются в нем одно и то же, притом самое главное и существенное, и, следовательно, забавны и смешны не его недостатки (пусть хотя бы и в виде продолжения достоинств), а как раз лучшее, благороднейшее в нем; и во-вторых, контрастные оценки не противоречат одна другой, а сосуществуют, сливаются воедино, и, следовательно, это не две различные оценки, а одна — биполярная. Отсюда — особая функция авторского комизма при обрисовке Рахметова: смех над ним не означает здесь ни негодования и осуждения, ни снисхождения и превосходства, ни сочувствия к «слабостям» или «несовершенствам» его характера; смех этот — лишь обращенная форма того же восхищения и даже преклонения перед силой духа и величием характера людей рахметовского типа, которое выражается и в откровенных патетико-гимнических тонах.

Чему же служит тогда эта двойственность полярных оценочных интонаций? Прежде всего, как и всякий повтор в искусстве, она означает такое усиление оценки, которое ни в коем случае не есть ее механическое «удвоение», а непременно — многократно большее нарастание. Она означает качественную универсализацию самой этой положительной оценки, универсализацию, которая в принципе не допускает никаких других оценок, поскольку любую из них уже учитывает и заключает в себе. И наконец, она, оставаясь принципом авторской оценки, превращается, благодаря своей структурной биполярности, в принцип характеристики, который проявляется одновременно и как ведущий прием индивидуализации частного человеческого характера, и как определяющий способ его же типизации.

Действительно, зна́ком индивидуализации — выделения Рахметова из круга «новых людей» — становится уже название раздела, ему посвященного: «Особенный человек» значит — не такой, как они, «обыкновенные». Обыкновенность тоже может быть разная, а в романе — даже и должна быть разная у каждого персонажа. Однако Чернышевский в изображении «обыкновенных новых людей» выдвигал перед этим на первый план их, так сказать, «нормальность» — психологическую, этическую, мировоззренческую, поведенческую, и здесь еще раз настаивает: «На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди» (I, 318). Раньше, описывая Лопухова, он «затруднялся обособить его от его душевного приятеля» Кирсанова и почти вызывающе именовал тогда индивидуализирующие их различия протокольным полицейским термином — «опись примет» (I, 207). Разумеется, это не значит, что Лопухов или Кирсанов не были индивидуализированы в романе художественно; это свидетельствует лишь о том, что их реалистическая типизация включалась романистом в систему публицистической типизации. Но чтобы так типизировать, художник должен был изобразить по меньшей мере нескольких однотипных героев. А Рахметов в романе — один, рядом с ним нет других, сотипичных

ему персонажей, и потому его особенность не только индивидуализирует его, но в том же самом отношении также и типизирует. В качестве знака особой типичности Рахметова указывается «одна черта», которую (как странно!) романист «затрудняется» определить и непременно должен показывать в конкретных проявлениях, ни одно из которых само по себе ее не раскрывает ни полно, ни достаточно, ни адекватно ее сущности. Характеристика «особенного человека» так и строится: нищется прихотливая вязь «случаев» и «примеров»; каждый из них признается затем не достигающим цели и уступает место новым и новым, столь же «безрезультатным»; совокупность их разрастается, пестрота усиливается, не в последнюю очередь за счет демонстративной хаотичности их следования друг за другом, «почему-то» не отвечающего ни требованиям хронологии, ни законам логики.

В итоге возникает парадоксальное впечатление, с одной стороны, органичности в самом Рахметове всех его личных черт, с другой — их абсолютной необязательности в «особенном человеке» как таковом. На месте Рахметова в принципе может оказаться какой угодно другой «особенный человек» — лишь бы его «одна черта» (единственная типобразующая) была той же самой, «рахметовской». Она, так до конца и не называемая по имени, очевидно, не есть никакое отдельное, частное свойство внешнего облика таких людей или их психологии. Она — интегральный феномен любой *гармонически цельной личности* в ее высшем развитии, при котором желаемым делается только необходимое, допустимым — только должное, возможным — только сущностно-человеческое, обязательным — только объективно-закономерное, нормальным — только исторически-прогрессивное. Нерасторжимая слитность чувства и интеллекта, воли и действия, слова и поступка, мировоззрения и поведения — вот руководящий принцип, организующий всякую «рахметовскую» личность как в ее «натуральной» подоснове, так и на уровне ее собственного самосознания.

Но это свойство личности «особенного человека» ни разу автором в тексте романа не декларируется, и, несомненно, потому, что все-таки не оно составляет подлинную «тайну» героев рахметовского типа. Цельность — как свойство человеческой природы вообще, как эталон обыкновенного (нормального) развития каждой свободно определяющейся личности — указывалась романистом задолго до появления Рахметова на страницах произведения в качестве общей особенности всех «новых людей»: «Каждый из них — человек отважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело... и т. д. (см. I, 209—210). Рахметов тоже отвечает этому эталону, только, может быть, ярче и резче воплощает его в себе. «Особенность» его — в отличие от массы «обыкновенных новых людей» — состоит в мере цельности, точнее — в «градусе» этой цельности. Его цель-

ность — не равновесие способностей, желаний и поступков, не внутренний покой уверенной в себе силы духа, а нечто прямо противоположное покою и равновесию. И в этом именно заключается тайна его незаурядной личности, а вместе с тем — «тайна» его авторской характеристики в романе.

Последняя в высокой степени *художественно целесообразна*. Ведь своеобразие рахметовской цельности проявляется в крайностях его поведения — в его мировоззренческом и этическом *ригоризме*, который и не может выглядеть в повседневном течении жизни и на ее фоне иначе, как забавным и смешным, а зачастую нелепым. В этом есть своя концептуальная и художественно-изобразительная логика. Ее концептуальный смысл заключается в отнюдь не тривиальной идее: «всякий правильно думающий и действительно порядочный человек должен быть революционером» (В. И. Ленин),⁴ но эту идею нельзя постулировать — ее необходимо *внушить* читателю, и *способом* внушения становится принцип отбора и организации материала.

Предлагается не анализ характера, не рассказ о его становлении, не канва жизни героя, но исключительно случаи из нее, сценки, примеры, эпизоды, слухи — обособленные друг от друга, мелкие и мельчайшие вперемешку с ответственными и поворотными в его судьбе. Все они размерены, отличаются поразительной жанровой пестротой, но все уравнены между собой по функции — каждый раз снова и снова представлять *за героя в целом*, и каждый раз неполно, утрированно, недосказанно. «Одна черта» Рахметова фокусирует их все вокруг себя, но сама ускользает, как неуловимый фантом, и выражается, таким образом, параболически, иносказательно, причем многократно и многообразно. Ее смысловое наполнение, с одной стороны, предельно однозначно (Рахметов — профессиональный революционер, и только такова его «одна черта»), а с другой стороны, она открывается читателю не в результате удачно найденного, наконец, последнего случая или примера, а в итоге *всей совокупности* этих случаев и примеров, их суммарного накопления, иначе говоря — за счет их взаимной соотнесенности друг с другом.

Это — не что иное, как циклический принцип организации художественного материала, причем в своем, так сказать, чистом виде, когда основная идея целого выражается только *сцепленным* эпизодов и ни одним из них в частности. Он органически совмещен здесь с комедийным принципом типизации образа «особенного человека», когда демонстрация «странного», «забавного» и «нелепого» в герое оказывается *единственным* способом выражения авторской положительной оценки, причем самой высокой, самой безусловной.

Дальнейшая эволюция поэтики Чернышевского-романиста покажет, что оба принципа могут функционировать в художественном методе писателя и независимо друг от друга, сохра-

няя, однако, именно эти свои, здесь и теперь определившиеся специфические идейно-художественные значения.

5

Посылая в «Современник» окончание «Что делать?», Чернышевский приложил к нему «Заметку для А. Н. Пыпина и Н. А. Некрасова», в которой полушутя-полусерьезно сообщал о возможном продолжении романа. «Общий план второй части таков, — писал он: — дама в трауре — та самая вдова, которая была спасена Рахметовым в третьей главе. Она, видите ли, убивается из-за любви к нему. И сей герой взаимно. Кирсановы и Бьюмонты, открыв таковую нежную страсть, лезут из кожи вон помочь делу. И отыскивают одного Рахметова, уже прозябающего в Северной Пальмире. С разными взаимными отыскиваниями обоих сих любящихся свадьба устраивается» (XIV, 479—480). Здесь же он оговаривался: «Вторую часть я начну писать нескоро» (XIV, 479).

Впоследствии к этой мысли писатель уже не возвращался, так что судить определенно, говорил ли он о действительном замысле или только мистифицировал цензоров III отделения, беспокоясь о благополучном завершении публикации романа написанного, невозможно. О том, что мистификация в любом случае входила в его намерения, свидетельствует, в частности, трактовка им в «Заметке...» эпизода «зимнего пикника нынешнего года», заключающего роман. Объясняя видимую несвязанность этого эпизода с сюжетом романа, он говорит о «пришивке начала второй части романа к хвосту первой», пренебрежительно называет его «эффектцем» и поясняет: «<...> первой части только искусственно придан вид недоконченности прибавкою пикника. — Но я очень дорожу этою прибавкою и шестою главою, как беллетристическою хитростью» (XIV, 479—480). С гораздо большим основанием «беллетристическою хитростью» можно назвать эти иронические пояснения, ибо эпизод зимнего пикника имеет в романе совсем иной идейный и художественный смысл.⁵

Однако независимо от подлинных намерений писателя «Заметка...» интересна прежде всего тем, что демонстрирует, как произведение, внутренне полностью завершенное и не нуждающееся в продолжении, включается Чернышевским в цикл, превращается в незавершенную часть диалогии. В предполагаемом втором романе сохраняется прежний круг главных действующих лиц, но происходит перегруппировка их в новую образную систему: эпизодические лица первого романа становятся центральными героями сюжета второго. Приведенный выше конспективный план второй части содержит в себе два момента, связывающих обе части (т. е. «Что делать?» и его неосуществленное продолжение) в новое единство. Во-первых, неизменна

установка романиста на якобы любовный характер ведущей темы произведения. Во-вторых, по-прежнему значим приём меняющихся качественных оценок по отношению к героям разных типов. Последний момент оговорен и специально: «Общая идея второй части: показать связь обыкновенной жизни с чертами, которые ослепляют эффектом неопытный взгляд (...) У меня так и подделано; и Рахметов, и дама в трауре на первый раз (т. е. в «Что делать?»). — Ю. Р.) являются очень титаническими существами; а потом будут выступать и брать верх простые человеческие черты (...)» (XIV, 480).

Намечаемая здесь цикличность в построении романной дилеммы была бы призвана, таким образом, усилить — в еще большей мере, чем в «Что делать?», и с еще более отчетливым акцентом — впечатление относительности всех определенно выстраиваемых авторских оценок, а значит — раздробить подлинную авторскую позицию на ряд отдельных частных моментов, обнажая принцип их взаимного соотношения, тем самым формализуя его и одновременно подчеркивая в нем содержательный, идейно значимый аспект.

В произведениях, которые действительно писались Чернышевским в крепости по завершении романа «Что делать?», использование циклического принципа и циклических форм в этой их функции стало ведущим приемом выражения авторской позиции, сознательно выдвинутому на первый план.

Самое раннее из этих произведений — повесть «Алферьев». Начало работы над ее первой редакцией датировано в рукописи 5 апреля 1863 года, тогда как конец романа «Что делать?» и «Заметка для А. Н. Пыпина и Н. А. Некрасова» — 4 апреля. В письме к А. Н. Пыпину от начала августа говорится уже о работе над второй главой повести (XIV, 484), из чего следует, что сохранившаяся в архиве Пыпиных беловая рукопись окончательной редакции 1-й и начала 2-й глав «Алферьева» к этому времени была отослана Чернышевским в «Современник». Месяцем позже, в письме к А. Н. Пыпину от 4 сентября, сообщается (и не впервые, так как имеется ссылка на более раннее письмо, в связи с которым автор беспокоится, дошло ли оно до адресата) о напряженной работе над новым романом, частично даже готовом к печатанию, подробно характеризуется его замысел и, в частности, указывается, что «Алферьев» составит в нем «начало второй части» (XIV, 487). Характеристика упоминаемого здесь романа не оставляет сомнений в том, что речь идет о романе «Повести в повести», работа над которым будет продолжаться всю осень, зиму и весну вплоть до середины мая 1864 года, когда в связи с вынесением приговора Чернышевский должен будет поспешно приводить в порядок свои рукописи, настаивая на передаче их родным и, по-видимому, не ожидая, что его законное требование с невозмутимой бюрократической безапелляционностью оставят без последствий.

Из замечаний, содержащихся в письмах и показаниях Чернышевского следственной комиссии, бесспорно вытекает, что не только «Алферьев», первоначально мыслившийся как самостоятельное произведение, был включен в состав нового романа, но и почти все другие работы, относящиеся к лету — осени 1863 года, которые тоже предпринимались независимо от «Повестей в повести» и в большинстве своем даже не являются произведениями художественно-беллетристического рода. И однако же все они легко подключались к новому романному замыслу. Столь безграничная тематическая и жанровая пестрота романа была для него вполне органичной. В упоминавшемся выше письме от 4 сентября об этом говорится так: «Форма романа — форма 1001 ночи. Это сборник множества повестей, из которых каждая читается и понятна отдельно, все связаны общей идеею. Общая идея серьезна. Отдельные повести почти все веселы. Объем очень большой — листов 40 (печатных), я полагаю. Каждые 4, 5 листов — особая часть, особое целое» (там же).

Здесь речь идет исключительно и только о 1-й части романа и еще об «Алфереве», тогда как все мемуарные и «ученые» сочинения (кроме «Автобиографии», выборочно использованной уже в первой части) готовились для 2-й части, оставшейся неосуществленной. Кроме того, это высказывание Чернышевского (подобно всем вообще его высказываниям о своей работе) освещает ее так, как это назначалось прежде всего для чиновников следственной комиссии, через чьи руки проходили его письма и рукописи. Именно этим объясняется подчеркнутый в письме мотив «веселья». Но и в самом романе атмосфера игры, веселого розыгрыша, всевозможных мистификаций, по-разному касающихся разных персонажей и составляющих главную «тайну» для читателей, безусловно, подчиняет себе любые серьезные темы, превращает их в элемент авторской игры с читателем.

Итак, после «Что делать?» Чернышевский приступает к осуществлению грандиозного беллетристически-публицистического цикла, который по форме должен был выглядеть «сборником повестей», а по существу — быть романом с «общей идеею».

6

Повесть «Алферьев» (1863) оказалась во всех отношениях промежуточным, переходным звеном от первого романа ко второму.

Название повести — в отличие от «Что делать?» — выдвигает в качестве главной художественной темы произведения не доминирующую в нем проблему, непосредственно формулируемую, а фигуру ведущего героя как смыслообразующий центр произведения. Этот герой, бесспорно, принадлежит к разряду «новых людей», которые характеризовались и в предыдущем романе,

но конфликт, организующий сюжет повести, принципиально отличается от конфликта романа. Там «новые люди» противостояли — как монолитная группа в системе образов и как особая общественная среда в системе авторских оценок — всему «допотопному» укладу современной жизни; коллизии, возникавшие между самими «новыми людьми», демонстрировали прежде всего то, как должны решаться так называемые вечные проблемы — любви и дружбы, личного и общественного, свободы и необходимости — при их «нормальном» понимании, в отличие от нынешнего «пошлого» понимания; герои, попадая в конфликтные ситуации, упорно искали и находили их почти бесконфликтное разрешение, избегая взаимного противоборства, превыше всего ценя в себе и в каждом внутреннюю свободу и достоинство личности. В повести главный художественный конфликт — это, напротив, конфликт именно между «новыми людьми», причем между ближайшими друг к другу поколениями их. Однако характерно, что этот конфликт определяется не разницей нравственных принципов, даже не разницей их понимания, а исключительно степенью полноты в приложении общих для них мировоззренческих принципов к жизни. Последнее обстоятельство определяется тоже не глупостью или умом, не черствостью или чуткостью — в этом отношении все «новые люди» стоят на одинаковом уровне развития, — а теми особыми свойствами личности, которые одним «новым людям» даны их «натурой», другим — нет, — прямая аналогия различию в «Что делать?» между «обыкновенными людьми» типа Лопухова и Кирсанова и «особенным человеком» Рахметовым.

Преимственность повести и предшествующего романа очевидна. Здесь сохраняется знакомая по роману группировка персонажей: «допотопный» мир представлен супругами Чекмазовыми, стариками Дятловыми и отцом героя, Константином Георгиевичем Алферьевым; «обыкновенные новые люди» — рассказчиком и Ильей Никитичем Алферьевым, старшим двоюродным братом героя повести; «особенные люди» — самим Борисом Константиновичем Алферьевым и Лизаветой Антоновной Дятловой. Но автор уже не обнажает конструктивный принцип такой группировки персонажей, не распределяет их между локальными образными системами, в которых один тематически доминирующий общественный тип последовательно замещается другим, более высоким, не фиксирует эту типичность героев с помощью публицистических формульных определений. Он теперь предоставляет самому читателю опознавать в персонажах повести характерные свойства того или иного типа из обозначенных в «Что делать?», тем более что оценочные критерии там и тут одни и те же.

Изменились и принципы *художественной* типизации персонажей. Если в «Что делать?» преобладающее значение имела авторская аналитическая оценка, формулируемая по законам пуб-

лицистического обобщения (точнее — по законам «реальной» литературной критики «Современника»), а художественная типичность отдельных изображаемых лиц достигалась различными способами для каждой группы персонажей,⁶ то в повести выдерживается единый для всех персонажей способ художественной типизации, соответствующий реалистическому принципу типического в индивидуальном. И приемы такой типизирующей характеристики отдельного лица, независимо от его общественной типичности, взяты на этот раз из числа самых распространенных беллетристических приемов. Это и индивидуализирующий портрет, и диалогическая сценка, и выявление внутреннего состояния через внешний «жест» (мимический, интонационный, эмоционально-экспрессивный), и речевая индивидуализация, и пр. Пожалуй, отсутствует по-прежнему только пейзаж. Но, например, портретные характеристики становятся обязательными и развернутыми, пластически выразительными и внутренне динамичными, одновременно лаконичными и емкими. К тому же все вводимые в повествование персонажи, за исключением нескольких эпизодических (сразу узнаваемых в качестве таковых), оказываются не только проблемно, как это характерно для «Что делать?», но и сюжетно значимыми, причем их сюжетные роли мотивированы более компактно, чем в романе.

Однако в повести сохраняют значение также и отголоски публицистической типизации, столь существенной в концепции первого романа Чернышевского. Правда, это именно отголоски, наложения, отсылки к роману. В нем возможность переходов от художественного повествования к публицистическому обобщению и обратно опиралась на специально акцентированную автором логически градуированную систему универсально применимых оценочных определений-различителей («обыкновенный» — «замечательный» — «особенный»)?⁷ Диалектика взаимообратимых отождествлений-растождествлений всех ее компонентов вела там к органическому сращению этой отвлеченно-логической градации — в качестве своеобразной масштабной сетки — с целостным художественным контекстом произведения и к превращению ее крайних членов в своего рода постоянные эпитеты, обобщенно выражающие суть вполне определенных (и только в романе определяемых так) общественных типов людей. В повести этой системы нет, как нет и соответствующих ей выделенных групп персонажей. Но слова, составившие систему, присутствуют, хотя и употребляются в значениях, отсылочных по отношению к роману в разной степени. Так, слово *пошлый* (соотносимое в романе с нижним членом градации в одном из его значений, а именно: 'господствующий, преобладающий') почти не вызывает ассоциаций с «Что делать?», поскольку выражает здесь сугубо нравственную оценку и лишено социально-различительной функции. Почти, но не совсем, поскольку само словоупотребление у Чернышевского специфично: он в это оценоч-

ное понятие обязательно привносит и идеологически-мировоззренческий аспект, который в концепции повести не менее важен, чем в концепции романа. Слова *обыкновенный* и *замечательный* — как полнозначные оценочные категории — просто отсутствуют в тексте повести. Зато словечко *особенный* (вместе со своим лексическим двойником — *необыкновенный*, семантически восстанавливающим поляризованную формулу оценки) постоянно мелькает, причем в том же самом исключительном применении, в каком оно выделяло в «Что делать?» тип «особенного» героя.

Действительно, образ Алферьева типизируется с помощью той же совокупности приемов характеристики и на основании того же принципа, что и образ Рахметова в «Что делать?». Принцип состоит в том, чтобы за счет выдвижения на первый план «странностей» поведения героя, выпячивания «забавного» и «нелепого» в его характере, демонстрации свойственного ему ригоризма в смешных бытовых проявлениях последнего резко сфокусировать внимание читателя на важнейшем качестве личности героя — исключительной, чрезвычайной цельности его натуры, полной и притом сознательной гармонии слова и дела, мировоззрения и поведения. Приемы, служащие достижению такого художественного результата, совершенно оригинальны у Чернышевского-писателя и взаимосвязаны между собой, поскольку вытекают из мировоззренчески фундаментального для Чернышевского принципа, который настаивает на тождестве в личности каждого и любого человека — «большого» и «малого», «публичного» и «частного», «гражданского» и «семейного». Именно Чернышевский-идеолог выработал этот особый метод научной дедукции, который позволял ему экстраполировать мотивы бытового поведения людей в сферу их классово-политических отношений и, наоборот, мотивы политических предпочтений и действий — в сферу интимных чувств и личной этики. Этот принцип в силу его мировоззренческой фундаментальности оставался, как правило, в глубокой подоснове конкретных концептуальных построений Чернышевского-публициста и формулировался им обычно в виде беглых суждений по конкретным поводам. В творчестве же Чернышевского-художника он обрел, наконец, адекватную себе среду применения и выражения, ибо только в искусстве то или иное понимание диалектики единичного и общего, случайного и необходимого, произвольного и закономерного всегда составляет самую суть художественного образа.

В «Что делать?» эта диалектика наглядно представала как разноплановость сквозной художественной темы романа. Лишь в образе Рахметова ее полярные моменты сходились в каждом пункте его характеристики, в каждой черточке его личности и в каждом его поступке. Но характеристика Рахметова имела еще сжатую форму статичного портретного очерка. И только

в «Алферьеве» романист разворачивает аналогичную по смыслу характеристику, придавая ей сюжетный динамизм и выявляя скрытые художественные потенции как в самом типе героя, так и в найденной ранее структурной организации повествования о нем.

Подобно тому как Рахметов появлялся в романе безо всяких авторских подступов и объяснений и представлялся сначала в двух миниатюрных диалогических сценках (с Машей, горничной Веры Павловны, а затем с самой Верой Павловной), после чего удалялся в кабинет «погибшего» Лопухова, преспокойно завтракал куском холодного ростбифа, принесенным с собой, и углублялся в чтение богословского трактата Ньютона, — подобно этому и Алферьев появляется в повести как «человек ниоткуда», хотя тут же выясняется, что он близкий родственник одного из немногих приятелей рассказчика. Между тем он приходит «искать черной журнальной работы» — с запиской от И. И. Панаева вместо гораздо более весомой рекомендации от своего кузена, и все потому, что хочет бросить службу в министерстве, где перед ним вот-вот откроется перспектива блестящей карьеры, поскольку, видите ли, «служба портит», причем не служба в данном министерстве («Одно из самых чистых министерств, помилуйте», — восклицает ошеломленный рассказчик), а «служба вообще» (3, 11—12). Герой демонстрируется в момент принятия ответственного решения, весьма странного с житейской точки зрения, а уж мотивы, которыми он руководствуется, и вовсе отдают «ребяческим» максимализмом. Такова же и новая сценка, когда рассказчик наблюдает Алферьева в семье общего знакомого — университетского профессора, где тот принят запросто и где он с неизменным выражением «гражданской скорби» на физиономии упоенно ораторствует по части модных женских нарядов перед скромной хозяйкой дома и девочкой-подростком (3, 16—19). Нелепая в мужчине серьезность отношения к «пустому, глупому» предмету дамских интересов и забот способна обескуражить не только рассказчика.

Характеристика Алферьева, как видим, с самого начала иронична. В обеих ситуациях герой выглядит равно смешным и предельно экзальтированным. Но именно его экзальтация и оказывается далее тем фокусирующим мотивом, к которому будут сходиться все нити характеристики. Подобно таинственной «одной черте» Рахметова, совсем не столь таинственная экзальтация Алферьева тоже, однако, очень скоро открывается читателю как крайнее проявление того же самого — «рахметовского» — нравственно-мировоззренческого ригоризма, который точно так же не столько объясняет героя, сколько нуждается в объяснении и получает его, но лишь в конечном итоге, посредством циклизации множества тематически дискретных компонентов характеристики, суммирующей их неравнозначные конкретные смыслы и про-

ясняющей в них особый иносказательный план выражения доминантной оценки героя.

Алферьев во многих отношениях являет собой прямую противоположность Рахметову. Тот — наделен выдающимся «физическим богатством», этот — скорее тщедушен, чем силен; тот — сурово безразличен к внешним условиям существования, этот — тоже «спартанец», но «с наклонностями графа д'Орсе», способный голодать в нужде, но только не отказываться от какой-нибудь изящной статуэтки, урезающий себя в необходимом, но запасающийся «на очень, очень дальнюю дорогу» вещами, одна половина которых «казалась взята из кабинета светского капризника, другая половина — с туалетного стола светской девушки» (3, 31, 32); тот — аскетичен, этот — женолюбив; тот пребывает в состоянии кипучей деятельности и занят все «чужими делами или ничьими в особенности делами» (1, 286), этот — хлопочет, по-видимому, только о «личных занятиях» и озабочен, как кажется, лишь «эмансипацией» двух своих приятельниц — замужней женщины и девицы; Рахметов — «мрачное чудовище» по всем статьям (1, 303 и сл.), Алферьев — «кроток», «добродушен» (3, 15), «характерец» имеет «смирный, скромный, задумчивый, будто печальный, будто холодный, — все обдумывающий вперед, на всякие замечания отвечающий: „я знаю“, делающий все по зрелом размышлении, но воплощеннейший упрямец» (3, 31), одним словом — по отзыву Ильи Никитича — «юноша. Впрочем, хороший юноша. Еще не установился; и неизвестно, что из него выйдет; очень может выйти — дрянь, а еще вероятнее — сумасшедший» (3, 20).

Таким образом, только то, по-видимому, и роднит Алферьева с Рахметовым, что оба они — юноши и оба, пожалуй, нуждаются в оговорке: «впрочем, хороший юноша». Однако ведь этот контраст между героями предусмотрен заранее программой, заявленной романистом еще в «Что делать?» и, несомненно, памятной читателю: «... встретил до сих пор только восемь образов этой породы (<...> Между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлопотливые и люди флегматические»... и т. д. (1, 278). Так что индивидуальность Алферьева (какой бы она ни была) сама по себе не исключает типологического сходства этого героя с Рахметовым, хотя, конечно, и не означает такого сходства. Даже и одинаковый в обоих ригоризм этого не означает. Совсем другое дело — типологически не случайное художественное тождество *структур* обеих характеристик при совпадающих личностных масштабах героев и тождестве их авторских оценок.

Структурное тождество характеристик дано в повести как повтор уже однажды найденного композиционно-тематического принципа организации материала характеристики, принципа, использованного тогда (в романе) при обрисовке типа «особенного человека» в его общественной специфичности, которая и

потребовала необычных приемов литературно-художественной типизации. Теперь точно так же разворачивается пространная предыстория Алферьева — своеобразный «очерк характера» героя, совершенно аналогичный «портретному очерку» Рахметова. Правда, к нему здесь не сводится и им не замыкается повествование о герое, но поскольку эта предыстория в сюжете повести занимает «правильное» экспозиционное место, то и воспринимается она еще как *вся* характеристика с ожидаемым *конечным* оценочным резюме. Действительно, вслед за вступительными сценками первоначального знакомства с героем читателю предлагается обширная подборка сведений о нем, одновременно собранных по крупницам рассказчиком, и все это случаи, разрозненные, порой анекдотические, из детства, отрочества, ранней юности Алферьева, дополняемые серией случаев, касающихся административной деятельности Алферьева-отца и призванных установить «фамильный», так сказать, источник «дубового упрямства» героя (3, 21); последовательность их хаотична как хронологически, так и логически и обосновывается лишь характерологически — стремлением рассказчика очертить индивидуальность героя в ее контрастных проявлениях, которые, однако, остаются так и не снятыми даже в завершающем экспозицию авторском обобщении; весь пестрый состав экспозиционной характеристики героя фокусируется тоже вокруг «одной черты», в Алферьеве имеющей вид юношеской экзальтации, в Рахметове — загадочно не уточняемой, а в принципе — все равно какой, лишь бы она как можно резче оттеняла «странность» поведения, «нелепость» характера, «забавный» нравственный максимализм героя.

Однако если повтор специфического приема циклической группировки материала обеих характеристик служит в повести *знаком отсылки* к предыдущему роману, указанием на принадлежность нового героя ранее установленному типу, то самый факт их тождественной типичности должен быть подтвержден еще и *содержательно*. В образе Рахметова циклический способ оформления его характеристики, титанический масштаб его личности и высочайший положительный смысл его авторской оценки выступали с самого начала в непосредственной взаимосвязи. В образе Алферьева такая взаимосвязь существует лишь на уровне концептуальной целостности произведения (которое и представляет собой собственно характеристику героя), но не в каждом ее структурном слагаемом. Так, в экспозиции повести (а именно она, еще раз это подчеркнем, структурно воспроизводит здесь «рахметовский эпизод» романа) присутствует расчлененный, двойной ракурс масштабной постановки героя — бытовой (акцентированный, сниженно-иронический) и политический (сокровенный, возвышенно-героический).

Последний возникает в тексте вообще до начала повествования о герое. Повесть предваряется развернутым литературным

посвящением не называемому по имени лицу — посвящением несколько даже архаичным по изысканной комплиментарности тона и заявлению публичных похвал высоким нравственным достоинствам адресата. Автор, подобно старинным романистам, разъясняет здесь свою эстетическую позицию, указывает на соотношение фактов и вымысла в своем произведении, выражает надежду на сочувствие к своему замыслу и снисхождение к недостаткам его исполнения. Однако в итоге складывается впечатление, что он вовсе и не нуждается ни в каких извинениях себе, а просто пользуется *формой* посвящения, чтобы вызвать в читательском сознании определенный образ «прототипа» своего будущего героя. Поскольку о *реальном* лице, якобы послужившем прототипом, не сообщается решительно ничего конкретного, постольку и зашифрованные намеки на какие-то факты его «биографии» воспринимаются как факты биографии самого героя повести, о котором ведь пока читателю ничего больше неизвестно. Все посвящение оказывается *художественной мистификацией*, призванной исподволь начать характеристику героя, когда читатель этого еще совсем не ожидает. Прием — совершенно аналогичный по функции шутовскому прологу в «Что делать?», который тоже по-своему помогал отвлечь внимание официальных «проницательных читателей» романа от главных его идейных значений. Точно так же и здесь — ключевые идейные значения повести вводятся в ее контекст, так сказать, до формального начала текста.

Автор в следующих выражениях обращается к адресату своего посвящения:

«Милый друг,

Мы шли по одной дороге. Под Вами оборвалась крутизна; я продолжал идти, гордясь тем, что цел, и отчасти стыдясь того, что цел, — не очень долго: и подо мной оборвалась крутизна. И вот, мы оба лежим, разбитые. Это ничего, мы оба выздоровеем, опять пойдем своею дорогой, одной дорогой; опять (...). Вы будете говорить мне: „надобно работать, работать“. Так; но пока мы лежим, мы не видимся» и т. д. (3, 7).

В аллегорической символике этого обращения личность адресата не только неразличима сама по себе, но и неотличима от личности автора. У них обоих — «одна дорога»; под каждым — «оборвалась крутизна»; оба — «лежат, разбитые». Все эти *символы пути* привычно расшифровываются как знак высокой, труднодостижимой цели. «Идти» к ней — означает здесь то же самое, что и «работать, работать»; следовательно, и самая «дорога», и «крутизна» ее, поодиночке поглощающая идущих, и «надобность» этой их общей «работы» разъясняют совокупность символических мотивов как героическое подвижничество борцов за высокий общественный идеал, или — в плане народно-поэтической символики — за всенародное, всечеловеческое счастье. «Реальность» восприятия личности автора в контексте ли-

тературного посвящения подсказывает читателю и конкретно-жизненный смысл данного посвящения: оба его персонажа — *политические заключенные*, одиночные узники Петропавловской крепости («пока мы лежим, мы не видимся»). Таким образом, центральный герой повести тоже заранее наделяется именно этой конечной судьбой.

Кроме посвящения, тексту повести предпослан стихотворный эпиграф из Некрасова. Но вид у него в высшей степени «небрежный»: это не сентенция, не связный фрагмент, а вырванные из своего контекста отдельные стихи, с «черновой» торопливостью «конспективно» скрепленные между собой чужеродными авторскими «и проч.»:

Дружей! Работа есть лопатам! *и проч.*
Спасибо скажут наши внуки,
Когда разбогатеет Русь *и проч.*
Ей пригодится камень каждый,
Который добываем мы.

(Песня Алферьева) Некрасов (3, 9).

Отрывочный способ цитации, употребление связок-канцеляризов, умолчание о поэтическом первоисточнике, прямолинейная привязка эпиграфа к главному персонажу повести — иначе говоря, характер *оформления* эпиграфа — обращает на себя главное внимание, в ущерб его *содержанию*, в котором из-за грубой фрагментированности текста возникает смысловая невятица (ср.: «лопатами» — «добываем» — «камень»?) и лишь угадывается некий патриотически-гражданский смысл, поскольку речь идет вообще о работе на благо Руси. Но именно этот мотив «работы» соотносит эпиграф не столько с будущим произведением (в котором должен бы ориентировать читателя), сколько с предшествующим посвящением, чья символика здесь получает дальнейшую разработку, а то, что и эпиграф в целом тоже символичен, дополнительно подтверждается необычной акцентировкой его *жанра* в подписи («Песня...» Алферьева!).

Формальная — грамматическая и логическая — «неряшливость», «неполноценность» эпиграфа понуждает читателя обратиться к некрасовскому источнику, который надо еще обнаружить. Поиск, однако, приводит к неожиданно эффектному и, несомненно, предусмотренному автором результату. Оказывается, эпиграф позаимствован из поэмы, впервые опубликованной несколько лет назад в «Современнике» (1858, № 2) под названием «Эпиграф ненаписанной поэмы» и совсем недавно перепечатанной в очередном издании «Стихотворений» поэта (1861, ч. 2) под настоящим своим названием — «Несчастные» — и с указанием даты создания — 1856. И дата написания, и заглавие поэмы по смыслу дополняют друг друга: 1856 год — год политической амнистии декабристов, а именем «несчастных» народ всегда называл осужденных к каторжным работам. Кроме того, поэма Некрасова явилась первым в русской литературе произ-

ведением на тему о сибирской каторге, да еще с образом политического преступника в центре, в котором явственно проступали известные черты отчасти личности Белинского, отчасти — судьбы Достоевского.⁸ Стихи эпитафия Чернышевский заимствует не вообще из поэмы, а из ее вставного эпизода — «Песни преступников». Она состоит из четырех катренов, попарно соединенных в пронумерованные строфы, которых всего две, но третья, центральная, в публикациях опускалась, хотя и помечалась своим особым номером с последующим многозначительным прочерком, свидетельствующим о цензурном зиянии. Чернышевский конструирует эпитафию из трех фрагментов этой «Песни» — начальной строфы, последнего двустишия начальной строфы и заключительного двустишия «Песни». Такая выборка отнюдь не бессистемна: она означает, что подлинным эпитафием к повести служит вся «Песня преступников» — от первого и до последнего стиха, со всеми ее идейными значениями в контексте некрасовской поэмы. Сказав своим эпитафием, на поверхностный взгляд, меньше, чем нужно по существу дела, Чернышевский в действительности говорит бесконечно больше, чем мог бы выразить любым «правильно» оформленным эпитафием. Это (как видим) даже и не эпитафия вовсе, а изощренный эолоп прием выражения потаенного смысла произведения, прием, указывающий на итог жизненного пути героя, на тот конечный «обрыв крутизны», который в момент повествования уже совершился в его судьбе. И подтверждением тому служит мистификация с подменой названия «Песни» в подписи под эпитафием («Песня *Алферьева*» — вместо: «Песня *преступников*»).

Начинающееся затем повествование, включая и экспозицию и два сюжетных эпизода, рисует героя как будто только в его «до-политическом» прошлом; здесь безраздельно господствует стихия насмешливо-шутливой авторской иронии. Впрочем, она не вступает в противоречие с героизирующей оценкой, заданной посвящением и эпитафием, поскольку в равной мере обращается и самоиронией рассказчика, выступая тем самым в качестве универсальной оценочной интонации, которая, именно в силу своей универсальности, не ведет к деформации отображаемых романистом жизненных явлений и процессов. Герой еще слишком юн, рисуется пока в процессе внутреннего становления и потому, казалось бы, вполне соразмерен быту, в рамках которого проявляет себя, несмотря на всю свою экзальтацию; его политическое будущее еще ни единой серьезной тенью не омрачает его нисколько не героического существования.

Разномасштабность двойного ракурсного представления героя кажется абсолютной. А между тем из повествовательного контекста то и дело всплывают знакомые уже мотивы героической символики предвестительной «интродукции» произведения. Как в музыкальном контрапункте, они порой почти неузнаваемы в своих тональных превращениях, но разработка

лишь обогащает их, а повторения — усиливают и подчеркивают их доминантное смысловое значение.

Так, каскад анекдотических иллюстраций к тезису об изяществе Алферьева генерализуется попутным воспоминанием рассказчика о сборах героя в дорогу — отнюдь не символическую, но «очень, очень дальнюю», в ожидании которой ему, «по некоторым обстоятельствам, неудобно было самому заняться покупкою вещей для своего отъезда, и он поручил сделать это Илье Никитичу»; упоминается, как они (Илья Никитич и рассказчик) «смеялись сквозь тоску (!?) перед разлукою» с героем («долгой? вынужденной? печально-неизбежной?»), «перечитывая список вещей, которые он брал с собою в дорогу»; «в это время у него были деньги; но он скупился, и справедливо» (?), «обрезывал свои надобности до последней возможности» (!), не брал «необходимого» («теплых чулок, фланелевой рубашки», например!), зато — и далее перечисляются нарочито подобранные причуды «светского капризника», который все же привередничает больше по части письменных принадлежностей! Особенно примечателен требуемый им портфель — непременно «из английского магазина» и обязательно с замочком-секретом (3, 31—32). Вязь деталей — всё сплошь фантасмагории «изящества» — настойчиво и неуклонно возвращает к теме-основе, к единственно простому и неотвратимо-суровому факту биографии героя — к его таинственной «дороге».

Эта дорога — безусловно, из будущего героя. И сразу после — рассказ о сборах Алферьева в другую «дорогу» — несостоявшуюся — из его описываемого прошлого. Оставив службу в министерстве (чтобы «не испортиться!»), он «несколько месяцев <...> очень сильно нуждался», но долго не хотел принять место учителя-репетитора в «заведении» одного петербургского «спекулянта», сулившее ему верный заработок (и не посягавшее на его «убеждения» — не в пример, скажем, университетской кафедре!), ради неверной надежды на место агента Русского общества пароходства и торговли на Востоке («в Бейруте или в Смирне»), надежды, от которой он «приходил в идилическое восхищение» и — внимание! — «беспрестанно повторял стихи, неизвестно откуда взятые им (—уж не его ли собственные? только, я не знаю, едва ли он писал стихи)», — и далее следует отрывок, лишенный законченного грамматического смысла:

.. В благовонной древесной тени,
Созерцаая, как солнце пурпурное
Погружается в море лазурное,
Полосами его золота,
Убаюканный сладостным пением
Средиземной волны ...» (3, 34—35).

Осуществление пленительной грезы о дорогах Востока (арабского! может быть, в сказки Шахразады?) запоздало всего на

неделю, но этого достаточно, чтобы Алферьев остался непоколебимо тверд в своей верности «принятому обязательству» (перед пройдохой-то «спекулянтом!»): расторгнуть его — значит «подрывать основание связей между людьми»... и т. д. по логике всех ригористов (3, 36—38). Опять на первом плане алферьевская экзальтация (на сей раз отдающая и вовсе монотонией — 3, 39), опять обильные цифровые выкладки и глубокомысленные «ученые» споры старших товарищей с твердолобым «упрямцем», и — между прочим! — опять *некрасовские* стихи...

О, разумеется, Чернышевский «не знает»; чьи они! И Алферьев — тоже «не знает». Как можно это знать, если стихотворение появилось в печати лишь однажды, без подписи и... в герценовском «Колоколе» (1860, 15 января, л. 61)! Это Алферьев читал его, конечно, там, а Чернышевский как раз уже успел «поссориться» тогда с лондонским изгнанником и вовсе «потерял интерес» к его антиправительственному листку... Вот что на языке подцензурной русской журналистики называлось: «неизвестно откуда взятые стихи»! Между тем «простодушное» предположение рассказчика об авторстве Алферьева (тут же отвергаемое) служит не чем иным, как *отсылкой к эпиграфу* — к *первой* «Песне Алферьева», и означает, что и это, несомненно, тоже *его* «песня», и того же художественно-функционального плана. Так одно из самых политически страстных стихотворений Некрасова вновь включается романистом в идейный контекст своей собственной повести, и снова — в целостном, полном, «чужом» содержании. А в структуре оценочной характеристики героя экзотическая роскошь его «восточных» поэтических «фантазий», *не* ставших его «дорогой», контрастно повторяет мотив другой его — осуществившейся, скорбной, суровой — дороги, тоже хотя и на Восток, только совсем иной — северный, российский, каторжный.

Образ Алферьева, таким образом, действительно оказывается и масштабно, и оценочно, и структурно-типологически соразмерным Рахметову как еще один «образец» «особенного человека».

Циклический принцип, однако, выступает в «Алфереве» не только как типизирующий прием в рамках лишь репрезентативной характеристики героя (вообще — «портретной», в данном случае — и экспозиционной). Циклизация становится также принципом сюжетно-композиционной организации произведения в целом, причем в известном смысле более значимым, чем в «Что делать?», поскольку там имеется, а здесь отсутствует «рамочная» архитектурная форма.

К моменту завязки сюжетного действия проблемно-тематическая динамика повести уже достаточно однозначно сконцентрировалась вокруг мотива ригористической экзальтированности героя, которая, будучи постоянной причиной возникновения коллизий даже между ним и близкими ему людьми, тем более чре-

вата драматизмом во взаимоотношениях Алферьева с окружающей общественной средой вообще. Его экзальтированность неизбежно должна поставить его рано или поздно перед лицом таких действительно конфликтных ситуаций, в которых только и может по-настоящему раскрыться та или иная — позитивная или негативная, нигилистически-деструктивная или этически-созидательная — социальная и идеологическая ценность подобного рода характеров с их «особенной» (по качеству и интенсивности) жизненной активностью. Так что сюжет (конфликтный ряд событий, достигающих остроты и нуждающихся в обязательном разрешении) совершенно необходим для полноты оценки героя, а в частности — и для объяснения феномена его экзальтированности.

О завязке сюжетного действия рассказчик специально предвещает читателя, переходя к повествованию о «катастрофе» (3, 41 и далее в заголовках всех последующих разделов 1-й главы), постигающей Бориса Константиновича, как вскоре выясняется, в его романтических отношениях с Серафимой Антоновой Чекумазовой. Алферьев выглядит в этой истории неопытным, даже наивным, хотя и чрезвычайно чистым юношей. Его сочувствие «страдающей» женщине, готовность активно вмешаться в ее судьбу, не ожидая просьб и не останавливаясь ни перед какими крайностями, наконец открывающаяся «ошибка» действительно проясняют этическую и мировоззренческую подоплеку экзальтированности героя, но в результате своего конфуза герой попадает в столь смешное положение, что уже само оно нуждается в дальнейшем объяснении. Сюжет оказывается исчерпанным, а характеристика героя — лишь уточненной в некоторых отношениях и еще более далекой от завершения, чем первоначально. Замкнувшийся круг сюжетного действия функционально приравнен к экспозиции, как следующий момент развертывающейся характеристики героя. Возникает ожидание новых сюжетов, и оно оправдывается.

Оскорбленный в благороднейших чувствах одной женщиной, Алферьев находит утешение в «сочувствии» другой (3, 81). Этот новый сюжет — не что иное, как вариация первого, только с обратным знаком. Их «типологическая» близость подчеркнута ответственностью целого ряда конкретных деталей. Героиня второго сюжета, Лизавета Антоновна Дятлова, — родная сестра Серафимы Антоновны. В первом случае Борис Константинович принял на себя роль «спасителя» по своей инициативе; на этот раз сама Лизавета Антоновна обращается к нему за помощью, а он лишь оправдывает ее ожидания. Тогда Борис Константинович ошибся, теперь — нет. Тогда случившаяся «катастрофа» была комического свойства и, в сущности, никому не повредила, а лишь пошла на пользу обеим сторонам; теперь «катастрофа» над собой «сочиняет» сама Лизавета Антоновна, и это действительно серьезно, так как для девушки, ушедшей из роди-

тельского дома и поселившейся в одной квартире с молодым человеком, возврата к прошлому нет: такой поступок по-настоящему компрометирует ее в глазах «общества». Однако если первый сюжет «катастрофой», как и положено, заключался, то второй ею прямо открывается. Умолчание о характере новой «катастрофы», вполне убедительно (хотя тоже комически) мотивированное неосведомленностью рассказчика, которого герой не подпускает к своим интимным тайнам, служит достаточным основанием для естественной при таких условиях догадки об идентичности обеих «катастроф» и для ожидания более плачевного исхода второй «катастрофы», поскольку уже начальная ситуация здесь оказывается необратимой. Но разработка второго сюжета, достигающего чуть ли не предкульминационной остроты, получает неожиданное фарсовое разрешение: оказывается, трагизм и даже драматизм ситуации существовали лишь в воображении рассказчика, следовательно, и весь этот сюжет был фикцией, а взаимоотношения действующих лиц второй «катастрофы» оборачиваются изначальной идиллической бесконфликтностью между ними; «пошлые» ожидания опрокидываются, а детская чистота душ и помыслов молодых людей выступает во всей своей жизненной непосредственности и непреоборимости.

Циклическая соотнесенность двух сюжетов, построенных на неподдельно забавных *qui pro quo*, вскрывает нелепость не героя и героини (оказывающейся его своеобразным женским двойником), а отживших этических норм, господствующих в обществе. «Катастрофа», «учиненная» над собой Лизаветой Антоновой при соучастии Алферьева, как выясняется, не только не катастрофична сама по себе, но и легко, безболезненно устраняется путем нехитрой обязательной лжи, от которой не требуется даже, чтобы в нее хоть кто-нибудь поверил, — она не более чем ритуальный обряд из области словесной магии, когда поступок, почитаемый безнравственным, лишь переименовывается и с помощью ряда манипуляций, призванных согласовать его с общепринятыми формами приличия, вновь включается в рамки общественно допустимого и прощительного. Экзальтация тоже оказывается оценкой обратимой, двунаправленной и способной быть по справедливости переадресованной общественной рутине в той же мере, в какой само рутинное общество честит ею людей, встающих против диктата мертвых и омертвляющих личность этических и прочих догм. «Экзальтированность» же собственно Алферьева открывается, наконец, как *ложная оценка*, характерная для «пошловатой части публики» (XIV, 487).

Соотнесенность между циклическими формами сюжетного строения повести и тематического строения экспозиционной характеристики героя подчеркнута общностью их смыслового функционального назначения: в обоих случаях они демонстрируют серию конкретных поступков человека, и уже только совокупность циклизуемых таким образом эпизодов вскрывает *принцип*:

поведения, вытекающий из социально-психологических и этикомировозренческих основ личности этого человека.

Конечная архитектоника произведения тоже должна была возникать на базе циклизации. Ложная оценка героя приписана в осуществленной части повести рассказчику. Но его самонадеянность, пронизывающая повествование, очень рано осознается читателем как нарочитая маска. Обнажение приема в самохарактеристике рассказчика достигается с помощью повторяющегося мотива «целования маковки» — поощрения за «мудрость» высказываемых прописных истин (см. 3, 28; 80; 149). Пока «маковку» рассказчику целует Илья Никитич, это выглядит просто-комической деталью, но когда сам рассказчик «поощряет» себя тем же способом, алогизм жеста вскрывает меру его нарочитости и заставляет предполагать, что рано или поздно рассказчик должен сбросить ироническую маску. Такой момент действительно наступает сразу же вслед за развязкой в ходе второй «катастрофы». Глава 3-я не случайно называется «Простой рассказ» (3, 472). Работа писателя над текстом повести оборвалась на первом абзаце этой главы, но даже ее начало не оставляет сомнений в том, что повествовательный стиль произведения должен резко и недвусмысленно измениться. В неоднократно цитированном выше письме Чернышевского об этом говорилось так: «Настоящий рассказ об Алферьеве, — (писанный уже самим Алферьевым) будет прост и чужд экзальтации» (XIV, 487). «Простой» рассказ, таким образом, есть нечто прямо противоположное «непростому» — ироническому, мистифицирующему — повествованию рассказчика о герое и, следовательно, означает возврат к сумме всего ранее сообщенного о нем с целью переосмысления в свете новой (истинной, а не ложной) оценки, контрастной по отношению к первой. Это не что иное, как еще одно проявление прежнего циклического принципа, который и далее должен был формировать смысл произведения на новом структурном витке его архитектурной конструкции. Одновременно смена рассказчиков свидетельствует о наступающей глубокой трансформации целостного жанра произведения, которое с этого момента перестает быть одноплановой повестью и превращается в многоплановый роман.

Анализ повести «Алферьев» в сопоставлении с романом «Что делать?» позволяет вскрыть ту главную тенденцию, которая определяет эволюцию художественной системы Чернышевского-романиста в первый период его творчества. Писатель начинает с создания совершенно законченного произведения, в котором циклический принцип функционирует в строго определенных границах («Что делать?»); затем выдвигает его на первый план, превращая в доминантный прием композиционно-тематической организации произведения («Алферьев»); следующий шаг на этом пути неизбежно должен был привести писателя к прямому обнажению приема, к переходу от циклического принципа как

доминирующего в системе равнозначных, но иных принципов к циклической форме как аналогу романа в его жанрово неопределенной, так сказать, видовой функции, следовательно — к разрушению тематического единства произведения и превращению его в сборник отдельных, самостоятельных по теме и жанру произведений. Включение «Алферьева» в состав несколько позже задуманного романа — «Повести в повести» — свидетельствует о том, что такой перелом в жанровой поэтике Чернышевского-романиста действительно произошел.

Глава II

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА «РОМАНА-ЦИКЛА» У ЧЕРНЫШЕВСКОГО. РОМАН «ПОВЕСТИ В ПОВЕСТИ».

1

«Повести в повести» (1863—1864) — произведение уникальной художественной формы. Именно на этом акцентировано внимание читателя в общем заглавии романа, а один из подзаголовков указывает на необычность его жанрового состава: «Повести в повести. Роман или не роман» (XII, 145).¹

Главная творческая задача, которую Чернышевский перед собой поставил и которой подчинил это многоплановое произведение, состояла в создании подлинно «объективного» романа, где бы авторская позиция проявлялась исключительно через соотнесенность частей, через сопоставление героев, их индивидуальных позиций, из которых ни одна не совпадает с авторской и не исчерпывает ее.²

Как обычно у Чернышевского, демонстративно заявленный принцип имеет полифункциональное назначение в структуре произведения.

Прежде всего, «объективность» нового романа непосредственно направлена против идейных антагонистов писателя, так как позволяет разоблачить доносительный характер многих рецензий и отзывов, только что явившихся в печати по поводу романа «Что делать?». Чернышевскому даже не нужно было их видеть и с ними знакомиться, чтобы знать, каковы они: он и без того до мельчайших нюансов представлял себе общественно-идеологические и литературно-эстетические позиции всех русских периодических изданий и их присяжных критиков. Романист признает «натуральной» для «людей, оказывающих мне честь своею враждою ко мне, как публицисту», «непреодолимую для них самих потребность искать и в моих поэтических произведениях пищу для удовлетворения неприязни, которую они совершенно основательно питают ко мне, как публицисту». «Следовательно, — заявляет он в «Предисловии» к роману, — я поступил бы очень неделикатно, если бы не изобразил себя в этом моем ро-

мане. Я заставил бы некоторых изнуряться поисками. Я, проповедник гуманности, обязан быть предупредителем к нуждам существ, имеющих вид и подобие людей» (XII, 134). Следующее затем (и заключающее «Предисловие») указание, что автор выведен в тексте романа под именем Эфиопа, заимствованным из некрасовского «Власа», становится одной из первых мистификаций, с которых начинается в романе формирование системы масок, создающих в этом произведении особую повествовательную структуру.

Только что цитированное «Предисловие» адресовано: «Моим друзьям между читательницами и читателями» (XII, 126) — и подписано настоящим именем романиста. После этого дублируется общее название романа, но уже за подписью Эфиопа как его автора. Однако новый «автор» почему-то тоже испытывает потребность предварить роман своим собственным предисловием, каковым и является «Биография и изображение Эфиопа» (XII, 134—135). Сразу вслед за ним идет «Рекомендация Леонтию Даниловичу Верещагину с похвалою „Перлу создания“, писанная Л. Панкратьевым» (XII, 135—145), т. е. уже третье по счету предисловие, приписанное третьему лицу. Из содержания «Рекомендации...» читателю становится ясно, что Л. Панкратьев, его автор, — это уже внутритекстовой персонаж, роль которого ограничивается, однако, тем, что он «своей рукой» переписал текст 1-й части романа, сочиненного не им, и согласился поставить под ней свою подпись, хотя никого из «авторов» этой части не знает и даже не понимает причин, побудивших их предпринять всю эту игру в сочинительство. Его подпись должна прикрыть собой подлинное лицо того, кто решил скрыться под именем Леонтия Даниловича Верещагина, во все не литератора, однако человека со связями в литературном мире, которого «авторы» «принудили» хлопотать о публикации «Рукописи женского почерка» — принудили вопреки его воле и советам этого не делать. Между тем Л. Панкратьев — еще один (наряду с Эфиопом) псевдоним Чернышевского-публициста, о чем тут же и сообщается.

Итак, реальный автор произведения объясняется с реальным читателем в традиционной форме внетекстового «Предисловия» к роману и в заключение сообщает, что внутри текста он будет фигурировать под определенным, указываемым псевдонимом. Эфиоп, стало быть, это тот же романист, но введенный внутри текста. Л. Панкратьев — новый псевдоним Чернышевского же, существовавший независимо от романа и до него; теперь он становится именем персонажа, однако с прежней функцией — дублировать автора текста. Идентичность личности романиста, то обозначаемой его настоящим именем, то скрывающейся под псевдонимами, подчеркивается тем, что биографии лиц, носящих авторские псевдонимы, включают в себя только подлинные факты из жизни писателя. «Биография Эфиопа» сообщает сухой

перечень анкетных сведений о месте и дате рождения, об образовании и начале службы, опись внешних примет Чернышевского. Л. Панкратьеву в конце первой части романа будет приписана «вставка в рукопись женского почерка», являющаяся «выборкой фактов из (...) автобиографии одного русского писателя» (XII, 478), и даже малоосведомленному читателю будет ясно, что этот «русский писатель» — сам Чернышевский. Романист предлагает подряд три собственные «маски» (так как авторское предисловие к роману — тоже не что иное, как одна из литературных масок писателя). Функция такого приема — постепенное «олитературивание» образа автора в художественном произведении, ступенчатое растворение его в тексте, раздробление его позиции на нетождественные друг другу варианты, каждый из которых частичен и неадекватен всей позиции романиста, которая выражается уже только самой этой структурой.

Однако смена масок, производимая романистом, — лишь частное проявление приема в структуре «Повестей в повести», где он применяется универсально и превращается в принцип композиционно-тематической организации произведения в целом. Каждый его персонаж — действующее лицо тех или иных повестей (своих либо чужих) и обязательно — автор ряда повестей. При чем каждый из авторов-персонажей в ходе действия романа тоже по несколько раз сменяет авторские маски, вступая в сложный диалог и с партнерами по авторству, и с самим собой, и с читателем. Объективность авторской позиции самого романиста, так сказать, предельно выражена и наглядно овеществлена в этом универсально разработанном приеме.

«Повести в повести» как «объективный» роман резко контрастирует с «Что делать?» — романом подчеркнуто «субъективным», если говорить о системе приемов, формировавших в нем образ автора. Этот контраст не оставлен без внимания со стороны самого романиста. Напротив, он усиливает его, парадоксально соотнося оба романа по существу их проблематики. Проблемное задание «Что делать?» сформулировано в названии романа. Оно предельно содержательно и в этом смысле экстенсивно, так как переводит внимание читателя все время из сферы эстетического выражения авторской позиции в сферу острых вопросов реальной общественной жизни эпохи (не следует, однако, забывать, что это достигается только средствами эстетического выражения!). Проблемное задание «Повестей в повести» тоже сформулировано в названии романа, но здесь оно предельно формально и в этом смысле интенсивно: оно сосредоточивает внимание читателя на самом романе как необычайно сложной художественной конструкции, которой якобы чужды какие бы то ни было связи с социальной проблематикой эпохи.

При этом полярно противоположные друг другу романы сближаются и даже совпадают в главном: в них обоих целост-

ный художественный облик произведения поставлен в прямую зависимость от декларируемого романистом (открыто и с самого начала) ведущего эстетического принципа. В «Что делать?» это принцип «учительности», в «Повестях в повести» — принцип «чистой поэзии». Характерно, что оба принципа в одинаковой мере отсылают читателя к предшествующей публицистике романиста. Но если «учительная» задача литературы была провозглашена еще в эстетической диссертации, а затем конкретизирована в методике и методологии «реальной критики» и трактовалась как позитивное требование, вытекающее из основного назначения искусства, то проблемы «чистой поэзии» освещались прежде Чернышевским, «публицистом очень суровым и чрезвычайно грубым» (XII, 134), исключительно в негативном плане. Теперь, в новом романе, Чернышевский демонстративно возвращается к этой проблеме, привлекая недавние (и потому хорошо памятные читателю) полемические баталии в литературной критике в качестве необходимого подтекста, призванного комментировать нынешнюю концепцию. Однако сама эта концепция отнюдь не отменяет прежних оценок и положений, а только дополняет их позитивным (и, следовательно, истинным — в свете утверждавшихся ранее негативных оценок) решением проблемы, вскрывая ее подлинное эстетическое содержание.

Переосмыслению подвергается прежде всего самое понятие «чистой поэзии», и это становится сквозной темой авторского «Предисловия» к роману. Сущность «чистого искусства», утверждает романист, состоит вовсе не в том, что оно чуждается злободневных общественных вопросов. Романист готов согласиться с этим как с фактом, но видит его истоки не в противоположности вечного искусства преходящей «суетности» социальной жизни (такой противоположности, по его убеждению, не существует), а в самом факте вечности искусства, остающегося всегда и везде самим собой, — в противоположность конкретной изменчивости и поступательному прогрессу в историческом развитии как общества, так и искусства, одного из «житейских» занятий людей. Искусство не должно, но может чуждаться общественной злобы дня (это зависит от избираемого художником предмета), однако оно не может (и не должно) противопоставлять себя ей — это для него губительно. «Чистое» искусство отличается от общественно-заинтересованного искусства тем, что его образы «эфирны», а сюжеты «сказочны». Литература нового времени, культивируя правдивость воспроизведения национального (местного) колорита и социальных аспектов в характерах и характеристиках своих персонажей, далеко отошла от тех первоначальных форм, в которых «сказочная» сущность поэзии (ее «чистая» сущность!) проявлялась открыто и наивно. Но это свидетельствует только об эволюции художественных форм, выражающей эволюцию поэтических идей; они же, в свою очередь, лишь следуют за общей эволюцией человеческого со-

знания, вступившего в пору зрелости и не удовлетворяющегося уже ребяческой верой в возможность волшебных событий и существ.

«Сущность чистой поэзии, — поясняет романист в «Предисловии», — состоит именно в том, чтобы возбуждать читающих к соперничеству с автором, делать их самих авторами. Вот для этого-то главные действующие лица сказки должны иметь характер эфирности, не иметь ничего осязаемого, реального. В своих чертах, — сказка — это „Перл создания“ в том смысле, что наполовину, — и больше чем наполовину, создается вами самими, и оттенки ее красок — легкие, играющие перламутровые оттенки, всех цветов радуги, но только скользящие в ваших собственных грезах по белому фону сказки. Вот в этом смысле эфирны все главные действующие лица хороших сказок (...) это существа воздушные, создаваемые не столько самою сказкою, сколько вами самими» (XII, 132).

Таким образом, «чистая поэзия» — это не бессмысленная забота о форме и отделке при недостаточности содержания и мысли, не болезненно-нелепое шараханье от живых проблем общественной жизни, не нарочитое вычленение из многокрасочной действительности не существующих в ней в чистом виде «поэтических моментов», а сила творческого преобразования жизни в созданиях художественной фантазии, способность вызывать читателя на сотворчество, полное осознание художником своих задач и умение подчинить каждую деталь произведения идее целого. Настоящая поэзия не хлопочет о своей чистоте, потому что ее чистота — в ее человечности. «Ни в вашем, ни в моем сердце уже не живет, — говорит романист, обращаясь к своим «друзьям между читательницами и читателями», — ни вашему, ни моему сердцу уже не нужна та скудная форма эфирности, которая возносится в светлую поэзию только на чародейских коврах и на птице Рух. Нам эта область ближе и доступнее — мы возносимся в нее сами, своею силою, не покидая свою реальную жизнь: наша жизнь, — жизнь цивилизованных людей, — каковы бы ни были ее недостатки, которые я знаю очень хорошо, — она все-таки уже настолько человечна, что довольно нам немножко вникнуть в ее существенные элементы и стремления, и — наши мысли уже грезы чистой поэзии, уже светлы и человечны» (XII, 132—133). Современный социальный роман, поскольку он есть создание творческого вымысла, продолжает оставаться все той же «сказкой», и его поэтическая прелесть зависит от того, насколько он умеет сохранить свою «сказочную» основу.

Экспериментальное новаторство собственного романа Чернышевский видит в том, чтобы в художественной форме произведения обнажить сущность настоящей «чистой поэзии». Путь, позволяющий достичь такой цели, обозначен заранее — это циклическая (мозаичная) конструкция целого и придание всем

действующим лицам «характера эфирности» в максимально возможной степени, с тем чтобы предельно активизировать внимание и творческую фантазию читателя, превратить его в подлинного соавтора романиста.

Ориентация на «сказку» определяет ближайший круг литературных традиций, которые для реалистической литературы XIX в. (и в особенности для романа) были более чем неожиданными и весьма архаичными. «Сказками» в «Предисловии» Чернышевский называет всю итальянскую новеллистику эпохи Возрождения, указывая на «Декамерон» Боккаччо как на возможный прототип своего романа, но непосредственным ориентиром, сознательно взятым в качестве образца, он называет арабский сказочный эпос: «<...> мое произведение должно было бы называться не „Повести в повести. Роман“, а „Сказки в сказке. Сборник“ <...> Мой роман „Повести в повести“ вышел прямо из моей любви к прелестным „Сказкам Тысяча и одной Ночи“. <...> Даже форма перенеслась в мой сборник из арабских сказок. Как там рассказ о судьбе Шехеразады служит рамкою для сказок, вставляемых в него, так у меня „Рассказ Верещагина“ служит рамкою для „Рукописи женского почерка“. Мой Верещагин — не автор этой „Рукописи“; авторы ее — лица, чуждые ему, желавшие подружиться с ним и уже в первой части романа успевшие приобрести дружбу его жены и дочери. Но эта разница чисто внешняя. Существенное отношение и там и здесь одинаково: как там судьба Шехеразады связана с успехом ее сказок, так у меня жизнь Верещагина связывается с тем, нравится ли ему „Перл создания“. Ясно, что и завязка эта — чисто сказочная, и сам Верещагин — лицо чисто сказочное» (XII, 129—130).

Как видим, романист ориентируется на свой архаичный образец не только в построении целого, но и в структуре сюжета, обнажая «сказочный» характер конфликтных мотивировок, положенных им в основу сюжетного действия. При этом указываемая здесь завязка романической канвы произведения действительно лишена, казалось бы, каких бы то ни было связей с общественными проблемами времени. Возникающий из нее сюжет — это сплошная игра в мистификации, в отгадывание загадок, задаваемых «авторами», которые «или сговорились между собою, или, не сговаривавшись, очень хорошо понимают мысли друг друга — и пишут совершенно заодно», хотя каждому принадлежат разрозненные «клички» и «нет, по-видимому, никакой возможности слить в одно десятки явных и сотни еще более важных существенных разноречий между десятками явно и сотнями существенно разорванных клочков» (XII, 131).

«Вот в этом, — поясняет романист, — и сущность моего приема: давать воображению самой читательницы, самого читателя играть переплавкою материала и сравнивать потом, удалось ли сплавить эти сливающиеся части в одно целое поэтич-

нее, чем слиты они последующими тетрадами „Перла создания” и отражением их в „Рассказе Верещагина”» (XII, 131).

Между тем приглашение читателя к игре в «поэтическое воображение» скрывает за собой игру совсем другого рода. Предлагаемый роман ни по проблематике и составу, ни по прихотливой сложности архитектоники, ни по своей стилистической пестроте не имеет аналогов ни в русской, ни в европейских литературах, старых и новых. Отсюда, бесспорно, следует, что создавая роман, Чернышевский рассчитывал в случае его публикации именно этим в первую очередь вызвать к нему интерес читателей и критиков, а в конечном итоге — предложить современникам произведение такого типа, которое своей экстравагантностью должно актуализировать самую проблему литературных традиций в ее наиболее общем, принципиальном виде. Писатель решительно ломает здесь всю систему исторически сложившихся традиций в их конкретной иерархической соотносительности друг с другом и превращает привычное — в непривычное; общепризнанное — в лишь относительно ценное; кажущееся давно усвоенным и прочно отошедшим в прошлое — в нечто, еще только подлежащее освоению; представляющееся архаичным и примитивным — в вечный образец художественности, неисчерпаемый по своей глубине и совершенству. «Махабхарата» и «Сказки тысячи и одной ночи», «Шахнамэ» Фирдоуси и «Декамерон» Боккаччо, библейские легенды и этические постулаты Спинозы, сербский народный эпос и старые французские мемуары, а рядом с ними — парадоксально соединяемые Диккенс и Гете, Фет и Некрасов, Тютчев и Хафиз, Лермонтов и Шиллер, Кольцов и Гейне, Гоголь и Жорж Санд (XII, 136—137) и еще десятки упоминаемых и неупоминаемых поэтов и писателей, философов и исторических деятелей разных эпох и национальностей, разных жизненных судеб и общественных позиций, разных эстетических направлений и различной степени известности; система явных и скрытых цитат, реминисценций, переводов, пересказов, подражаний, переделок, фантазий и вариаций на чужие темы буквально пронизывает роман на всех его уровнях, необозримо расширяя его внутренний масштаб и в то же время придавая ему задорный полемический характер.

Разгадка авторских масок читателем оборачивается для него не столько угадыванием «эфирных», расплывающихся в своей «сказочной» бесхарактерности и наплывающих друг на друга персонажей романного сюжета (вроде упоминаемых в том же списке, рядом с известными именами, Крыловой, Тисьминой, Всеволодского; см. XII, 136—137), сколько узнаванием чужих мотивов и сюжетов, неистощимо и на разные лады обыгрываемых в произведении его якобы авторами. Ключом к отгадыванию загадок действующих лиц романа служит собственное содержание каждого отдельного фрагмента текста и всей их пестрой суммы, иными словами — совокупное образно-тематическое

содержание произведения. Красочная «литературность» романа, перенасыщенность его реминисценциями из тысячелетней сокровищницы мировой литературы и философии, конкретная обращенность любого отдельного фрагмента текста к конкретным жанровым и стилистическим традициям — все это, бесконечно углубляя проблематику произведения, сталкивает между собой различные и разнородные точки зрения, традиционные и нетрадиционные, устоявшиеся и меняющиеся, архаичные и современные. Цепь мистификаций оборачивается для читателя многоголосьем мнений, причем не формулируемых, а демонстрируемых в их образно-характерологических проявлениях, типичных и в историко-генетическом, и в философско-идеологическом, и в национально-психологическом отношениях. Вводя многоступенчатую иерархию «авторов»-персонажей, писатель раздробляет свою целостную позицию и предоставляет читателю самостоятельно восстановить ее единство. Поэтому конечной «отгадкой» внутреннего смысла романа должно стать постижение читателем идеологической актуальности поставленных в произведении нравственно-психологических проблем и их неоднозначного, нетривиального авторского истолкования.

Циклическая форма этого романа Чернышевского, таким образом, совершенно органична для него и отнюдь не только архаична. Выступая в своем первоначальном виде — как конструктивный принцип построения художественного целого из разнородных частей, сохраняющих всю свою обособленность, — она действительно сближает современный проблемный роман с наиболее архаичной группой литературных традиций: со сказочными полуфольклорными циклами типа «Тысячи и одной ночи», с древнейшими философскими и героическими эпopeями типа «Ригведы», «Махабхараты» и «Шахнамэ», с ранними новеллистическими сборниками типа «Декамерона». Но не только с ними. Выходов к традициям и самим традициям, значимых в этом романе, несравнимо больше: это и впервые подвергаемые здесь литературной обработке фольклорные тексты, и просветительская литература XVIII в., и Гоголь, а вместе с ним — вся «гоголевская школа» русской литературы, и величайшие романисты современной Европы, и любовная поэзия Востока, и антропологическая этика новейшего социализма, и возникающая тенденция к повышению роли и усложнению функций литературного «сказа», и многое другое. При этом ни одна из связей не оставлена писателем без специальной разработки, и в результате сами связи впервые без оказываются сплавленными друг с другом именно так, в таком составе и многообразии, а следовательно — переосмысленными, переориентированными и обновленными.

В этом отношении роман Чернышевского — подобно первому его роману — тоже урок, преподносимый современникам, но теперь этот урок в одинаковой мере адресован и широкому (неподготовленному) читателю, и рафинированно-образованному

собрату по писательскому ремеслу, и всей русской литературе в итоге ее полувекового взлета, и даже передовым литературам Европы, служившим до сих пор эталоном, по которому равнялась и с которым соревновалась на своем самобытном пути литература русская. На фоне всей новейшей литературы Европы произведение русского романиста должно было обозначить некую новую веху в ее развитии, качественно иное обращение к собственным истокам, более высокую ступень современного гуманистического сознания, основанного на идее родового единства всего человечества, вопреки реально еще существующему разобщению людей на почве религиозно-национальной, культурно-исторической и социальной розни.

2

Циклическая форма получает в «Повестях в повести» столь виртуозную разработку, так глубоко пронизывает произведение на всех его уровнях, так органично выражает все богатство его содержания, что обретает в ходе этой разработки новое, отсутствовавшее в ней прежде качество — становится *особой жанровой разновидностью современного проблемного романа*.

Значение этого необычайного художественного эксперимента Чернышевского, несмотря на то, что он не стал по независимым от автора причинам фактом литературной жизни своей эпохи, все же ясно видится в историко-литературной ретроспективе. Крупная романная форма дробится здесь на множество мелких фрагментов, каждый из которых обретает свой собственный вполне определенный жанровый облик; но это отнюдь не свидетельствует о деградации, распаде, угасании крупной формы, напротив — она как раз строится из «клочков», возникает, рождается на глазах у читателя. Тем самым в «Повестях в повести» с полной отчетливостью и даже программной заостренностью выразились две противоборствующие тенденции текущего 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 жанровой системы в целом; 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.

Первой тенденции, обозначившейся в творчестве Пушкина, Лермонтова и Гоголя, затем определившей индивидуальную творческую эволюцию Тургенева и Гончарова, Григоровича и Писемского, Герцена и С. Т. Аксакова, предстояло достигнуть апогея во второй половине 60-х и на протяжении 70-х годов, когда не только гений величайших романистов века — Достоевского и Льва Толстого — развернется во всей эпической мощи

и философской глубине, но и течения народнического толка и те, которые им противостояли или развивались параллельно с ними, тоже с наибольшей продуктивностью проявят себя именно в области романистики (роман нигилистический и антинигилистический, этнографический и фабричный, натуралистический и исторический, в самых различных социально-бытовых, социально-психологических и социально-идеологических модификациях и вариантах).

Чернышевский, повторивший в «Повестях в повести» (разумеется, без намека на подражание) лермонтовскую модель романостроения (одну из исходных в истории становления русского романа), отнюдь не архаизировал ни намеренно, ни невольно современную литературную ситуацию, а, напротив, стремился расширить поле новаторских поисков для дальнейшего сближения литературы с жизнью и был не одинок на этом пути. В пределах ближайших полутора десятилетий аналогичный процесс отчетливо проявится в творчестве Салтыкова-Щедрина, который и прежде создавал большие циклы достаточно пестрых по жанрам малых произведений, но именно с конца 60-х годов его циклы начинают тяготеть к тому, чтобы, сохраняя циклическую форму сборника, быть в действительности целостными художественными произведениями с единой внутренней концепцией, т. е. к тому, чтобы по существу превращаться в романы. В 70-х годах, начиная с «Истории одного города», эта тенденция в творчестве сатирика будет непрерывно нарастать, достигнув кульминации в «Господах Головлевых».

О том, насколько процесс «романизации» не только прозы, но и вообще всей системы литературных жанров был и оставался ведущим фактором литературного развития в целом, свидетельствует также своеобразная его экспансия в область драматургии и поэзии — исконно не «романных» родов литературы.

«Пьесы жизни» Островского, родившиеся как будто в обход вековых жанровых канонов мирового театра с их жесткой стилиевой иерархией и устоявшейся системой сценических амплуа, казавшиеся чуть ли не бытовыми очерками в лицах, на самом деле возникли вследствие контаминации классицистической «комедии нравов» и просветительской «средней («буржуазной») драмы» на основе «эпизации» характеров и конфликтов, повлекших за собой глубокую проблемно-тематическую перестройку принципа единства действия и превращение любого традиционного драматургического жанра, а также любого их сочетания — в сцены, конфликтный драматизм которых вытекает не из рокового течения трагических обстоятельств, определяется не индивидуальной волей и тем более не «интригами» персонажей, а исключительно объективными условиями их социального бытия и детерминирующим воздействием последнего на социальное самочувствие и самосознание человека. Колоссальная по продуктивности творческая деятельность Островского, властно вовлекавшая в

орбиту своего влияния все хоть сколько-нибудь значительное в бурно становящейся русской школе драматургии (А. и Н. Потехины, Сухово-Кобылин, Писемский; на дальней периферии их творчества — Лесков и Салтыков-Щедрин; в особом, сугубо очерковом варианте — Горбунов), была последовательно ориентирована на традиции «гоголевского направления» русской литературы («единственного плодотворного», по оценке Чернышевского-критика) и тоже переживет эпоху зрелости и полного расцвета лишь в конце 60-х и на протяжении 70-х годов. Между тем принципиальное значение достижений как самого Островского, так и всего русского театрально-драматургического реализма 2-й половины XIX в. будет состоять в этой специфической «романизации» драмы, которая в конце века станет почвой, импульсом и необходимой предпосылкой чеховской новаторской реформы театра, по существу лишь гениально завершившей процесс, у истоков которого стоят первые «пьесы жизни» Островского.

Точно так же поэтическое творчество Некрасова, тяготевшее к фельетонному тематизму и народно-поэтической эпизации уже в сфере малой лирики, устремлялось к объемному укрупнению стихотворных форм и начиная с рубежа 50-х—60-х годов увенчалось созданием уникальных в контексте всей мировой литературы критического реализма шедевров масштабной поэмы, многообразных по своим художественным концепциям, но неизменно сопрягавшихся с узнаваемым кругом злободневной романной проблематики и с разрабатываемой в этой области изощренной поэтикой индивидуализации характеров и конфликтов, их социально-психологической типизации и в особенности — внутреннего, выстраивающего философско-идеологический подтекст произведения сцепления в нем разноплановых содержательных и символических мотивов.

Однако и вторая тенденция литературного развития успела к концу 50-х годов заявить о себе достаточно полемично.

Соотношение малых и больших повествовательных форм в литературном процессе многолико и относительно, но никогда не безразлично для его поступательного развития и не бесконфликтно. Циклизация малых форм, представляющая их, так сказать, крупным планом, в виде весомых сборников (если, конечно, такая «весомость» обеспечена эстетически и идейно), в русской прозе, особенно в ее «дороманную» пору, всегда сигнализировала о готовящихся качественных «прорывах» в составе литературы, о вызревающих в ней методологических «скачках» в область малоисследованных пластов общественной действительности и неизведанных, пролагающих новые пути для всей литературы способах отражения жизни. Так было в первый раз при появлении радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» и карамзинских «Писем русского путешественника». Так вновь произошло, с гораздо более широким днапа-

зоном влияния, при появлении пушкинских «Повестей Белкина» и гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки» — на одном хронологическом полкесе, «Героя нашего времени» — на другом, хотя лермонтовский роман и имел уже лишь видимость «собирабельного» состава. Так вскоре повторилось — бурно, с манифестированным осознанием направленного характера движения — при выпуске «физиологических» альманахов 40-х годов, и тихо — без манифестаций, но с ясным пониманием идейных целей и новаторских художественных задач — при создании тургеневских «Записок охотника» и толстовской автобиографической трилогии. Наконец, уже параллельно с набирающей силу романной волной, то же самое обозначилось на заре эпохи реформ — в толстовских «Севастопольских рассказах» и щедринских «Губернских очерках», и на ее закате — в «Записках из Мертвого дома» Достоевского и «Очерках бурсы» Помяловского. Процесс, последовательно нарастая и расширяясь, поддерживал, обеспечивал и непосредственно выражал собой интеграционный механизм жанрообразования в ходе идейного созревания и эстетического самоопределения русской классической литературы. Противовесный механизм распада, дробления жанров все это время исполнял служебную, подчиненную, «рекогносцировочную» роль, которая не только не противодействовала решению интеграционных литературных задач, но и прямо этому способствовала.

Первым событием, указавшим на приближение перелома в столь длительном стабильном состоянии качественного главенства все одной и той же линии прогрессивного литературного развития, стали «Рассказы» Н. В. Успенского (1861), историко-литературное значение которых, возможно, осталось бы незамеченным или непонятым, если бы не программная статья Чернышевского, сразу поставившая их в центр злободневной общественно-литературной борьбы эпохи и навсегда закрепившая за ними чрезвычайно высокое место. Впрочем, этого не могло бы случиться, несмотря ни на какой критический талант и идейный авторитет Чернышевского, не имей они в действительности приписанного им значения. Оно же, в свою очередь, выяснилось по-настоящему (подтверждая парадоксальность расставленных еще Чернышевским полярных акцентов единой оценки: собственно эстетического — весьма сдержанного, и объективного общественно-идеологического — безусловно первостепенного) лишь в следующую литературную эпоху, когда малые жанры опять стали заметно теснить роман как главенствующий жанр, преимущественно сосредоточивавший в себе идейно-философский потенциал литературы. Это вытеснение шло двумя взаимосвязанными и поддерживавшими друг друга путями: во-первых, за счет количественного увеличения новеллистической и в особенности очерковой продукции высокого и высочайшего литературного уровня (Салтыков-Щедрин, Г. И. Успенский, Лесков; с конца

70-х годов еще и Гаршин, Короленко, Чехов; на протяжении всего периода — народническая беллетристика и публицистика); во-вторых (и решающим образом), за счет «сокращения» романа в повесть и новеллу при сохранении в малых повествовательных объемах достигнутого ранее романного уровня проблемно-смысловой глубины и масштабности художественного содержания. Роман не «отмирал», а видоизменялся, не раздроблялся на части, которые становились бы новым жанровым целым, а, сохраняя целостность своих значений (в том числе жанровых), «уплотнялся», проникал «внутри» повести и новеллы, передавая им свои традиционные функции и параллельно с этим утрачивая собственные позиции в литературе (проза Лескова и Чехова, отчасти — Гаршина и Короленко).

Однако в тот момент, когда в романистику вступал Чернышевский, до этого было еще далеко, русский роман еще не завершил своей победоносной экспансии, еще полновластно господствовал в литературе и находился как раз на пороге открытия и освоения своих значительнейших всемирно-исторических вершин. Одну из линий его дальнейшего новаторского становления в ее предельно концентрированном виде, вскрывая и обнажая при этом самую диалектику системной жанровой эволюции внутри литературного процесса, и обозначил собой роман «Повести в повести».

С одной стороны, в нем собраны воедино все те немногие художественные решения, которые ранее спорадически и разрозненно возникали на путях первоначального формирования русской романной традиции и казались периферийными для нее. Теперь они, сопоставленные с вариативно родственными им (и уже послужившими для них источником) традициями мировой и европейской литератур, открывались вновь в своих неисчерпанных (и в принципе неисчерпаемых) выразительных и концептуальных возможностях. С другой стороны, в эпоху кризисного перелома русского общественного самосознания и современной русской литературы как преимущественной сферы его адекватного духовно-идеального отражения роман «Повести в повести» самой широтой спектра фиксируемых и преобразуемых в нем традиционных значений циклической формы концептуально демонстрировал органичную сочетаемость, даже взаимобратимость малого и большого в литературе, выражая при этом — как содержательный аналог данной художественной формы — фундаментальную философскую идею о тождестве частного и публичного, психологического и социального, интимно-личного и мировоззренчески-всеобщего в жизни и поведении людей во всех сферах их индивидуального и общественного бытия.

Три линии традиций, связанных с разработкой циклической формы повествования, проступают в структуре «Повестей в повести». Одна, генетически исходная и самая отдаленная во времени, притом самая формальная, выдвинута романистом в ка-

честве главной и чуть ли не единственно значимой для него. Однако, будучи представленной весьма далекими и независимыми друг от друга художественными явлениями (каковы «Книга тысячи и одной ночи» и «Декамерон»), принадлежащими чуждым культурно-историческим регионам, которые лишь в отдаленном будущем человечества встанут рядом (зато это и будет актуальная современность всех новоевропейских литератур, включая русскую!), она служит общим (и скорее номинальным, чем конкретным) ориентиром в пестром разнообразье литературных традиций, учитываемых здесь, ориентиром, призванным формировать первоначальное читательское восприятие романа — в противовес двум другим линиям традиционных связей, о которых романист намеренно умалчивает, хотя они и хронологически несравненно ближе, и с романскими значениями «Повестей в повести» соотносятся конкретнее и содержательнее. Это, с одной стороны, традиция новейшего философского романа, имитирующего форму «сборника повестей» (каковы «Серапионовы братья» Гофмана и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского); с другой стороны, развивающаяся традиция идейно манифестированных повествовательных сборников — и тех, что закладывали основы русского классического реализма (каковы «Повести Белкина», «Вечера на хуторе близ Диканьки»), и тех, что служили этапными вехами на путях его дальнейшего становления (каковы «Записки охотника», «Губернские очерки»); наконец, это, бесспорно, также «циклический» роман Лермонтова, самобытно преломивший обе указанные традиции и органически соединивший их с жанровой линией русского «монографического» романа о «герое времени».

3

«Книга тысячи и одной ночи» и «Декамерон», разумеется, важны отнюдь не только теми формальными «заимствованиями», которые сводятся в «Повестях в повести», во-первых, к «сказочной» завязке отношений между Л. Д. Верещагиным (насиленно вынуждаемым взять на себя роль публикатора «рукописи женского почерка») и Л. С. Крыловой (таинственной «дамой под вуалью», навязывающей ему эту роль), завязке, пародийно путающей местами прежних и нынешних Шахразаду и Шахрияра (телерь сказительница одновременно и вершитель судьбы, а ее слушатель одновременно и жертва обета); во-вторых, к принципу коллективного авторства, который заставляет вспомнить комплот молодых флорентийцев, бежавших когда-то от свирепствовавшей в мире чумы в отгороженный от нее изысканно-прекрасный «сад наслаждений» (по-своему тоже «сказочный»), раскрепощающий их духовно и наделяющий нравственным здоровьем.

Любая явная отсылка к тому или иному конкретному образ-

цу в прошлом литературы выполняет в произведении всегда двойную функцию: с одной стороны, она заставляет (и помогает) увидеть новое как старое и, следовательно, наделяет это пока неизвестное новое эстетическими качествами и характеристиками некоего уже известного старого; с другой стороны, возникающая в результате подобного рода отсылок необходимость мысленного сопоставления одного с другим акцентирует моменты несходства и, сохраняя впечатление тождества, даже опираясь на него, выявляет в новом такие скрытые значения старого, которые там — еще незаметны, а здесь — сами по себе — уже непонятны. Так и для Чернышевского в отсылках к всемирно известным образцам главная важность состоит не в прямых заимствованиях оттуда, — это только прием осуществления самой отсылки, — а в том, чтобы поднять во всей ее многозначной сложности *проблему авторства* в искусстве, вернув ей подлинный, исконный, вечный смысл.

Автор, утверждает романист, 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 эхо всечеловеческих понятий о правде и чести, долге и совести, счастье и справедливости, добре и зле. Эту истину и иллюстрирует романист отсылкой к тем безусловным и бесспорно великим художественным образцам, в которых индивидуальное авторство их действительных создателей принципиально вторично и сводится к очевидной компиляции (записи, обработке, своду) народных (в любой степени) повествований, сказок, анекдотов, притч и т. д. Но идея «коренной народности» поэтического творчества, по убеждению романиста, обладает универсальной, непреложной всеобщностью: «⟨...⟩ известно, что главная сила и Мильтона, и Шекспира, и Боккачио, и Данте, и Фирдавси и всех других первостепенных поэтов состояла в том, что они были компиляторы народных преданий» (XII, 137). В этом смысле романист и сам не претендует на авторство своих «Повестей», и своим номинальным авторам приписывает столь же простое и мудрое понимание соотношения в литературе индивидуального и коллективного, личного и народного. Именно поэтому он позволяет им игриво и задиристо то и дело «наклеивать нос» нынешним «знатокам с тонким вкусом» (XII, 300), преисполненным спеси и невежества, и устранять самые неожиданные литературные «подмены» и «перелицовки», с тем чтобы

настоящий — и уже серьезный — смысл их собирательного «Перла создания» (это крылатое гоголевское выражение взято в качестве заглавия для «рукописи женского почерка» — см. XII, 165, 463) открывался только вдумчивому и внимательному читателю, вполне способному самостоятельно и без внушений со стороны выводить подходящие идеи из наблюдаемых житейских фактов и собственных впечатлений от них.

В точном соответствии с этой концепцией — столько же традиционалистской (в контексте мировой художественной практики), сколько и новаторской (в контексте господствующих романтических и постромантических эстетических вкусов и представлений) — романист резюмирует свое художественное кредо в словах древнего поэта, которые с бесхитростной наивностью запечатлели единственную и во веки неизменную нравственную сущность истинной поэзии: «Дошли до моего слуха добрые слова; отозвались они эхом из моего сердца, и рука моя — рука переписчика» (XII, 140).

Эта формула «внеличного» личного творчества, будучи претворенной в структуре современного циклического романа, индустриально фиксирует ведущий принцип его своеобразной поэтики. В частности, именно традиционалистский концептуальный характер «романа-цикла», сознательно восстанавливаемый Чернышевским, противопоставляет «Повести в повести» гофмановской линии в разработке новейшего жанрового типа философского романа, имеющего циклическую форму и состав.

Европейская романтическая эстетика, с ее абсолютизацией творчества как сверхрациональной стихии познания человеком мира и с ее учением о музыкальной природе творческого процесса, выдвинула фрагмент как форму, наиболее отвечающую духу живого искусства, единственно и могущего воплотить вечную истину мирового абсолюта в остановленном мгновении его ускользающей, изменчивой всеобщности. В «Серрапионовых братьях» (1819—1821) эта эстетика фрагментарного искусства впервые обрела несомненную художественную убедительность, получив конструктивное выражение в поэтике философского «романа-цикла». Это произведение и открывает в европейской литературе XIX века традицию «романа-цикла» как самостоятельного жанра современной философской прозы. Его генетическая связь с отдаленной, теряющейся в глубине веков традицией монументальных религиозно-философских эпопей древности или сказочно-новеллистических сводов средневековья еще почти не просматривается здесь из-за гигантских исторических расстояний, разделявших глухими и пока что не разобранными барьерами региональные культуры. К тому же и романтическая субъективность авторской позиции, диктующая необходимость своей образной персонификации, придает новому жанру тот оттенок камерности, который совершенно чужд эпическому сознанию создателей ранних циклов. Независимо от этого, «Серрапионы

братья», безусловно, восходят к той же самой «сказочной» (по терминологии Чернышевского) традиции «Тысячи и одной ночи» и «Декамерона», интерес к которой особенно усилился как раз в эпоху романтизма, но которую именно Гофман соединил с другой жанровой традицией, ранее не имевшей ничего общего ни со сказкой и новеллой, ни тем более с тенденцией к их циклизации. Это традиция античного философского диалога, положенная в основу гофмановской разработки рамки циклического романа — принципиально бессобытийной, представляющей собой обновленный вариант ренессансных бесед, не обязательно предполагающих разрешение обсуждаемых проблем, но обязательно — их мировоззренческую актуальность. Причем если поэтика рамки, таким образом, отсылает к одной исходной версии жанра философского диалога — платоновской, то постоянное скрытое присутствие в поэтике диалогически обрамляемых повестей принципа романтической иронии (характерного для художественного метода Гофмана в целом) отсылает к другой исходной версии того же жанра — менипповой.³ Следует также учесть, что созданный Гофманом жанр лишь частью значений вписывался в круг литературно-беллетристических жанров своей эпохи; другой частью значений он оставался органически связанным с немецкой идеалистической философско-научной прозой, которая в промежутке между полюсами своего классического периода — кантианством и гегельянством — была вся воинствующе «анти-системной».⁴

«Повести в повести» на первый взгляд буквально ни в чем не соприкасаются с гофмановской традицией философского романа-цикла. Игровую рамку романа Чернышевского легко, но излишне было бы толковать как диалогическую; сочинение своих повестей «авторы»-персонажи Чернышевского не предназначают для внутреннего, так сказать, потребления; более того, они вообще не устраивают ни чтений, ни бесед по поводу написанного ими в своем кружке; хотя у них есть и частная причина (печальная, скорбная — желание развлечь умирающего юношу) предаваться этой литературной игре, все-таки главный их адресат — широкая публика, реальный читатель; это от него они скрываются за литературными авторскими масками, и это не сами они, а собственно их условные маски вступают в диалогические отношения друг с другом; в масках, под масками — они могут и философствовать, и иронизировать, и опровергать один другого, но без масок — они осуществляют единый замысел. Такова подлинная сюжетная структура рамки романа Чернышевского, в которой «конфликт» «неизвестной» с Верещагиным — тоже лишь литературная модель реального общественного конфликта между новой (нормальной) и «ветхой» (общепринятой) этикой, между естественным в людях порывом к счастью и современным бытовым укладом жизни, препятствующим ему. Итак: конфликтность — вместо диалогизма, тради-

ционная форма литературной сюжетки — вместо прямого философического единомыслия членов гофмановского «серапионовы братства». Точно так же иной, чем у Гофмана, оказывается и жанровая генеалогия романной рамки Чернышевского: ее следует искать скорее в средневековых фарсах и мистериях народно-площадной драмы (аллегорической и кукольной), чем в сократической диалектике философского диспута или мистических (с позитивистским оттенком) отвлеченностях новомодных философских антиномий.

Однако, указывая на «сказочную» подоснову романистики вообще, Чернышевский невольно подсказывает (очевидно, не придавая тому никакого значения), в чем его «роман-цикл» действительно близок аналогичному лишь по внешней конструкции «роману-циклу» Гофмана. «Повести» и у Гофмана, и у Чернышевского — «сказки», но — в отличие от всевозможных других современных «сказок» (романов, повестей и пр.) — преимущественно «ученые сказки», как сам же Чернышевский обозначит их жанровую специфику позже, в сибирских письмах (XV, 390). Это — именно жанровое единство, и весьма определенное.

«Ученая сказка» — выражение, несомненно, синонимичное понятию «философская проза», точнее — беллетристика с философскими проблемными заданиями. Основной жанровый признак «ученой сказки» как философской беллетристики — перевод конкретной проблемы в ранг всеобщей, когда поиск ее решения оборачивается методологическим поиском решения целого класса проблем того же порядка. Основной жанровый признак «ученой сказки» в отличие от других видов философской беллетристики — разработка проблем, возникающих в сфере позитивных наук, причем на пороге познанного и непознанного, известного и неизвестного, найденного и искомого.

У Гофмана это проблематика иррационального, таинственного (но не чудесного или волшебного, что было бы традиционно-сказочным!), и разрабатывается она в русле романтической поэтики фантастического гротеска. Чернышевскому то и другое совершенно чуждо. Его «ученый» интерес лежит в области философской гносеологии, мировоззренческой и социальной этики, закономерностей исторического процесса вообще и исторического прогресса в частности. Соответственно и поэтика Чернышевского-романиста развивается в русле социально-психологического реализма, которому сознательно прививаются дореалистические «учительные» художественные формы.

При этом Чернышевский-художник, благодаря влиянию на него гоголевской поэтики и через ее посредство, ближе Гофману, чем, например, Вольтеру с его философскими — но отнюдь не «учеными» — «сказками», а с другой стороны, сам Гоголь отстоит от Чернышевского дальше, чем Гофман, поскольку, например, его повесть «Нос» (фантазия à la Гофман) тоже хотя и «сказка», но отнюдь не «ученая», и как раз в «Повестях в по-

вести» Чернышевский создаст на ее материале «ученую» реплику к ней — «Притчу о „Носе”».

Свидетельством того, насколько чутко Чернышевский-романист улавливал объективную тенденцию литературы своего времени (и — шире — своего века) к углублению философско-методологической проблемности эстетических отражений действительности искусством, станет вскоре почти одновременный выход к решениям близких ему (или тех же самых) проблем крупнейшими русскими романистами, и в особенности Достоевским (чей «идеологический роман» уже в «Преступлении и наказании» явится высшей формой философской «ученой сказки», которая путем гипотетического исследования единичного факта будет демонстрировать теоретическую несостоятельность методологии целого мировоззренческого направления) и Толстым (чей исторический роман об эпохе русского «национального позора и национальной славы» ассимилирует себе задачи теоретического философско-исторического исследования законов общественного развития и тоже продемонстрирует методологическую несостоятельность целой научной традиции).

Гофман стоял у самых истоков этого процесса, Чернышевский — в преддверии его кульминационного взлета, и обоих художников сближает не только общая причастность процессу, экспериментаторская чуткость к его позитивно-научной проблематике и однотипность жанрово-архитектонических решений, но еще и сходство некоторых черт поэтики и стилистики. В частности, есть некий особый отсвет сугубой, подчеркнутой партикулярности в облике персонажей у обоих романистов — партикулярности, создающей проблемно-смысловое напряжение между предельно бытовым характером их жизнедеятельности (аккумулирующей в себе приметы социальной этики своей среды, своего общества и своего времени) и предельно философским характером их волевых устремлений и интеллектуальных интересов (личных для каждого персонажа, но по существу всемирных).

Прямые параллели здесь невозможны ввиду абсолютного несоответствия конкретных идейных концепций романистов, но философский, так сказать, параллелизм масштабов, направленности и социально-идеологической сопряженности способа отражения действительности (в значительной мере условного) с самой этой действительностью (запечатлеваемой в высокой степени «документально» точно) совершенно явственен. Тому имеется косвенное доказательство, которое обнаруживается в оценках, дававшихся Гофману Чернышевским-критиком.

Так, в 3-й статье «Очерков гоголевского периода русской литературы», иронизируя по поводу шеверевского указания на подражательность Гоголя, он сделал очень короткое, но чрезвычайно емкое разъяснение: «<...> с Гофманом у Гоголя нет ни малейшего сходства: один сам придумывает, самостоятельно изобретает фантастические похождения из чисто немецкой жиз-

ни, другой буквально пересказывает малорусские предания <...> или общеизвестные анекдоты <...> С Тиком, этим праздным фантазером, у Гоголя еще меньше сходства» (III, 115). Несомненно, Гофман и Гоголь оцениваются здесь как сомасштабные друг другу художники; при этом интерес обоих к фантастическому не признается достаточным условием сходства, и на первый план выдвигается разница источников, а следовательно, и идейных значений фантастики в художественных системах каждого, одинаково чуждых, однако, праздному фантазерству. Нельзя не увидеть, насколько высока эта лаконичная оценка крупнейшего немецкого романтика, в чьем творчестве прежде всего подчеркнута связь с «чисто немецкой жизнью» его эпохи.

Эта же оценка — в еще более заостренном виде — прозвучит в предкульминационной части статьи «Русский человек на rendez-vous», где речь идет о природе гражданской инфантильности русского общества. Имя Гофмана возникает здесь не только в связи с воспоминанием о герое последней повести писателя — «Повелитель блох», но и как пример реальной «абerrации зрения» у художника — *«насмотревшегося на жизнь людей, лишенных всякого участия в общественных делах, ограниченных размерным кружком своих частных интересов, потерявших всякую мысль о чем-нибудь высшем копейного преферанса»* (V, 169). Гофман в контексте публицистической мысли критика, безусловно, поставлен вне каких бы то ни было литературных оценок, но высочайшая оценка ему как художнику выражена самым фактом применения мрачной фантазмагории писателя, чуждого русской действительности, к ее современному состоянию, признанием беспощадной жизненной правдивости и разоблачительной силы созданной им «страшной» (по слову Чернышевского там же) картины филистерской бездуховности.

Русская философская мысль романтической поры, развивавшаяся под влиянием преимущественно гердерянизма либо шеллингианства, свой вклад в сокровищницу мировой культуры внесла исключительно в сфере художественной разработки мировоззренческо-методологических основ этих эпохальных философских учений на почве самобытного осмысления злободневных проблем русского общественного развития после поражения декабристского движения. Вершинными в этом отношении достижениями явились «Вечера на хуторе близ Диканьки» и следующие за ними циклы Гоголя — на пути освоения гердерянской «органической» концепции всемирной истории; лирика Тютчева и «Русские ночи» В. Ф. Одоевского — на пути освоения шеллингианской «философии тождества». Исключив полностью из дальнейшего разговора Тютчева, поскольку его творчество не имеет отношения к предмету настоящего исследования, присмотримся внимательнее к жанровым характеристикам названных произведений Гоголя и В. Ф. Одоевского.

«Вечера на хуторе...» и «Русские ночи» — одинаково произ-

ведения циклической формы с бессюжетной, но мировоззренчески конфликтной рамкой и в одинаковой мере — «чтения», происходящие в узком кругу замкнутого коллектива слушателей. У Гоголя это низовой коллектив украинского простонародья, и в концепции «Вечеров...» принципиально важно столкновение одного из литературных «авторов» — романтика-сочинителя, «панича в гороховом кафтане», и сельских рассказчиков — носителей устных преданий, которые записывает и «швыряет в свет» хуторской грамотей Рудый Панько.⁵ У Одоевского это кружок приятелей, принадлежащих великосветской интеллектуальной элите, но и здесь «авторами» оказываются главным образом лица совсем иного социального положения, чьи литературные фрагменты и вводятся в состав «Ночей» в виде типичных вставных новелл.⁶ Несмотря на то, что хронологически «Русские ночи» (1844) чуть ли не завершают период русского романтизма вообще и во всяком случае отстоят от гоголевских «Вечеров...» на целую литературную эпоху, они в контексте закономерной эволюции литературного процесса предшествуют «Вечерам...» и типологически, и стадияльно. Гений Гоголя далеко опережал время, талант Одоевского лишь выражал его ярко и самобытно, не стремясь ни обгонять, ни догонять.

Значение «Русских ночей» помимо многого другого состоит в том, что это единственный не только в России, но и в Европе чисто гофмановский философский «роман-цикл» и притом несколько не подражательный. Одоевский гораздо отчетливее, чем Гофман, выявляет и разрабатывает собственно философский аспект жанра. Так, он снимает мотив чудачества, формирующий в романе Гофмана «серапионово братство», зато усиливает и распространяет объемную и смысловую весомость рамочных диалогов и их непосредственно философскую проблемность. В противоположность Гофману, который фрагментирует лишь композицию целого, но не отдельные произведения-вставки, Одоевский последовательно выдерживает все «вставки» внутри своего романа в жанре либо прямо философского отрывка, либо фрагмента любого иного типа с явным философским подтекстом. Но как раз эта жанровая чистота откровенно и только романтического философского романа-цикла Одоевского исключает его из круга литературных отсылок, значимых для Чернышевского как автора «Повестей в повести». Чернышевский-романист и сам тяготел к жанровой многозначности создаваемых им произведений, и опирался в своих художественных исканиях на такие явления литературы прошлого, которые столь же многосложны и неоднозначны в жанровом отношении. Все, что сближает его роман с романом Одоевского, усвоено последним из Гофмана; все, что отличает «Русские ночи» от «Серапионовых братьев», не имеет разработки у Чернышевского.

Скорее можно указать на другую, далеко не совершенную, наивно подражательную, зато самую раннюю в русской литера-

туре попытку опробовать гофмановскую форму философско-беллетристического цикла на русском материале — «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» (1828) Антония Погорельского, произведение во всех отношениях «диалогическое». Оно тоже имеет бессюжетную рамку, причем диалогическую, с пространными философскими разговорами, перерастающими порой в настоящие теоретические эссе. Их глубокомысленно ведут помещик-анакорет, скучающий в своем деревенском захолустье, и его таинственный двойник-«призрак», неизвестно как и откуда явившийся, как и почему исчезающий после пяти посещений. Собеседники читают (друг другу!) свои сочинения, собственно и составляющие главную основу сборника. Даже романтическая ирония определенно присутствует здесь, поскольку светская учтивость двойника юмористически оттеняет его потустороннюю сущность, а в дискуссии о феномене призраков именно он занимает скептическую позицию в противоположность пламенной вере своего живого «подлинника» в материальность ирреального.⁷

Чернышевский, отличавшийся феноменальной энциклопедической осведомленностью во всех отраслях знания и специально в истории литературы, имел случай обновить свои полудетские впечатления от произведений Погорельского, когда в 1854 году рецензировал впервые собранные сочинения писателя, превратив рецензию в манифест-упрек нынешней «кустучивой, неразборчивой, малотребовательной» критике (II, 382), предавшей забвению заветы Белинского и деградировавшей сравнительно даже с его предшественниками. В частности, в этой рецензии, среди выписок из старых отзывов о Погорельском «Московского телеграфа» и «Молвы», приводилось и замечание о «подражательности» автора «Двойника...», подразумевавшее переработку им наряду с другими источниками «Песочного человека» Гофмана: «(<...> нельзя знать всех иноземных сказок и романов, а г. Погорельский своим „Двойником“ показал, что он любит заимствовать содержание для своих повестей у чужезмцев и не сказывать об этом» (II, 387).

И вот, как ни странно, целый ряд индивидуальных приемов именно Погорельского — первого русского «гофманиста» — неожиданно обнаруживаются в «Повестях в повести». Так, Погорельский «отдает» свое литературное имя (Антоний) ведущему персонажу «Двойника...», и еще более замечательно, что «автопортрет» этого героя точно соответствовал внешнему облику самого писателя — А. А. Перовского; Чернышевский (как уже было показано в предыдущем разделе) тоже пользуется своими литературными именами (Эфиоп и Л. Панкратьев), а «Биография и изображение Эфиопа» содержит реестр «осязательных черт» внешности романиста и биографических сведений о нем, достоверных во всех деталях. Сравнительно с Погорельским Чернышевский уславляет прием, пользуясь сразу двумя псевдо-

нимами, и демонстративно подчеркивает его, превращая из «шутки для посвященных» в конструктивный принцип объективации образа автора в романе, но даже и эта функция приема намечена уже у Погорельского за счет необычного использования мотива «двойничества», в такой функции ни у кого не заимствуемого «переничывым» русским новатором-романтиком. Точно так же обстоит дело и с главными «заимствованиями» Погорельского в «Двойнике...», где три повести из четырех являются прямыми обработками конкретных иноземных источников, обработками вовсе не «тайными», а рассчитанными на эрудированного читателя, который способен различить «подменяемый» источник в предлагаемой писателем «перелицовке». Таким образом, заимствуя темы и сюжеты, Погорельский «изобретает» самый этот прием функционального совмещения «своего» с «чужим», ибо идейные задачи (а отсюда — и художественные результаты) у него совершенно иные, чем те, какие преследовались, скажем, русскими романтиками-поэтами, тоже «перелагавшими» на «русские нравы» немецкие баллады (ср., например, переводы «Леноры» Бюргера Жуковским и Катениным). Чернышевский и этот «игровой» прием, служащий задачам своеобразной литературной мистификации, не только вносит в свой роман и разрабатывает с изощренной виртуозностью, но и превращает опять же в основополагающий принцип концепции произведения, далеко перерастающей рамки только литературной «игры». Такое совпадение весьма специфических приемов, отнюдь не ставших общим достоянием, а несущих на себе яркую печать индивидуальности только двух разновременных авторов, при том что знакомство позднейшего из них с предшественником является фактом несомненным, конечно, не может быть случайностью и свидетельствует о том, что эта отсылка Чернышевского-романиста к «забытому» писателю предусмотрена им сознательно и не без желания «наклейки носа знатокам». Во-первых, Чернышевский скрывает этот свой источник, давая возможность «знатокам» лишний раз убедиться в его собственной художественской «второсортности». Во-вторых, «скрытность» романиста именно в этом частном случае провоцирует тех же «знатоков» из числа будущих критиков романа «напомнить» ему (и читателям) о старой рецензии, поддразнивая легкостью переадресовки тогдашней оценки писателя начинающим критиком на него самого — теперешнего романиста-дебютанта (второй роман «плохого» беллетриста — все еще дебют, и быть может, более решающий, чем первый), а звучала она довольно двусмысленно: «<...> он (Погорельский. — Ю. Р.) для своего времени был <...> лучшим из худших, то есть, если угодно, очень хорошим писателем» (II, 383). В-третьих (и здесь главная соль этой конкретной «наклейки носа»), отсылку к Погорельскому Чернышевский таким образом превращал (усилиями своих критиков!) в отсылку к сути той своей рецензии, а в ней с язвитель-

ной издевкой характеризовалась не прежняя, а как раз нынешняя «хорошая плохая» литература, и Погодельский — писатель, «владевший замечательным талантом рассказчика» (II, 384), — выглядел именно и только «очень хорошим писателем», зато жалкой, мелочной и беспринципной — современная критика, которой и предстояло теперь попасться на этот крючок!

Впрочем, как ни увлекательны сопоставления «Повестей в повести» с «гофманианой» в целом и с каждым ее представителем в отдельности (начиная с родоначальника и кончая «малым» подражателем), как ни содержательны и порой неожиданно весомы обнаруживающиеся при этом связи, они, безусловно, периферийны для идейных значений романа Чернышевского. И не только потому, что Чернышевский исключает из контекста своих взаимосвязей с этой традицией важнейший в ней аспект — фантастическое (и тем более мистическое). Он прямо разрушает также и существенные формальные связи с ней, перерабатывая, с опорой на другие традиции, те конструктивные составляющие своего романа, которые сохраняют по крайней мере «фенотипическую» общность с ней, меняя, таким образом, самый «генотип» романа-цикла сравнительно с «Серапионовыми братьями» и его последующими модификациями. Кроме того, Чернышевскому и не требовалось что-либо специально преодолевать здесь, чтобы добиваться нужных ему результатов: в русской литературе (и именно в ней) существовала своя собственная традиция «большого цикла» (романоподобной крупной формы), совершенно независимая от влияний Гофмана и со своей стороны активно влиявшая на становление русского классического романа.

В ней представлены самые разные типы циклов, и среди них — прямо полярные по способам идейно-художественной генерализации их дискретного циклизуемого состава. Как раз они наиболее значимы для Чернышевского-романиста.

4

Выше говорилось о гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Но не одни только «Вечера...», а и «Миргород», и «Арабески», и, безусловно, пушкинские «Повести Белкина» — как воплощение одного и того же циклообразующего принципа при вариативно различных формах его реализации — в совокупности послужили Чернышевскому в известной мере высшим образцом, достойным поэтому творческого усвоения, и источником новаторских исканий, таящим в себе богатейшие залогов развития.

Циклообразующий принцип в них несравненно более сложен по своей структуре, чем тот, который конструирует роман-цикл «гофмановского» типа. Его структура, однажды сложившаяся, допускает многообразие содержательных вариаций, но, как ху-

дожественная форма, она чрезвычайно жестка, ибо сохраняет свою жанровую определенность лишь при условии данной, и никакой другой, проблемно-смысловой соотнесенности между рамкой и вставками: обязательная дискуссионно-диалогическая рамка скрепляет независимые друг от друга и художественно самостоятельные вставные повести, не только количественно преобладающие в составе целого, но и тематически приоритетные в нем; повести же, в свою очередь, получая от рамки добавочные значения иносказательных иллюстраций к обсуждаемым в ней проблемам и идеям, придают этим последним ту «мерцающую» неоднозначность и глубину философского подтекста, без которой дискуссионная рамка неизбежно должна утрачивать конкретную жанрообразующую функцию. Отсюда — принципиальное единообразие архитектурной структуры всех возможных романов-циклов такого рода, которых, кстати, не потому ли так немного в реальной истории литературы, что их однотипность слишком запрограммирована жанровыми особенностями этой формы?

Совсем не то в циклических сборниках родоначальников русской классической прозы. Они совершенно различны не только по проблематике и стилистике отдельных повестей, но и по архитектонике каждого целого, а вследствие того — и по своим идейно-художественным концепциям, решительно не допускающим никаких эстетически полноценных подражаний себе. Между тем они действительно не более чем сборники повестей, отнюдь не романы, и это потому, что свободны от сквозных мотивов-философем, призванных генерализовать их состав и преимущественно выражать мировоззренческое содержание авторской позиции (что как раз специфично для жанра философского «романа-цикла»). Однако, несмотря на отсутствие такой — романной — генерализации, авторская позиция в этих «просто сборниках» гораздо органичнее, глубже, объемнее выражается именно циклической совокупностью их суммарного состава, чем в философском романе-цикле à la Гофман, поскольку не связана ни характером обрамления, ни даже наличием или отсутствием такового.

В самом деле, «Вечера на хуторе...» или «Повести Белкина» имеют разработанные рамки, многозначно мотивирующие их конкретный сборный состав и играющие в нем ведущую структурообразующую и смыслообразующую роль, хотя и тщательно завуалированную — в отличие от философски манифестационной рамки в «романах-циклах». «Миргород», напротив, совсем лишен рамки и в этом отношении представляет собой крайний случай сугубо концептуальной циклической структуры принципиально нероманного типа. «Арабески», тоже не имеющие рамки, занимают некое промежуточное положение между первыми двумя полярными формами, будучи циклом смешанного состава, где повести и статьи в своем прихотливом соединении и со-

четании демонстрируют структурную взаимообращенность художественного и публицистического, способность того и другого формировать целостную и притом индивидуальную идейно-художественную концепцию без концентрации этих разнородных составов на противоположных полюсах «рамочно-вставочной» формы и тем более без ее романной генерализации.

В глазах Чернышевского (и в его время) влияние пушкинской и гоголевской прозы на русскую литературу представлялось несоизмеримо разномасштабным и существенно разнокачественным, а вместе с тем и соотносительное идейно-художественное достоинство той и другой виделось различным. Несомненно, Чернышевский (вопреки широко распространенному предубеждению, благополучно дожившему до наших дней) не меньше, чем кто бы то ни было из его современников, понимал всеобъемлющесть пушкинского гения и основополагающее значение пушкинской традиции для судеб русской литературы. Но гоголевский проповеднический пафос (действительно чуждый Пушкину) был и субъективно ближе Чернышевскому, и объективно оценивался им как эпохально новый — сравнительно с пушкинским — этап развития русского национального и общественного самосознания, утверждающий современную значимость всего творчества Гоголя и одновременно закрепляющий Пушкина в исторической роли его «предшественника», сохраняющего непоколебимое место величайшего национального поэта-художника во всех отношениях, но только не в этом, пока что подавляюще актуальном.

«(. . .) давно уже не было в мире писателя, который был бы так важен для своего народа, как Гоголь для России» (III, 11), — решительно провозглашал Чернышевский в программной преамбуле, открывавшей первую статью «Очерков гоголевского периода русской литературы»; «Он пробудил в нас сознание о нас самих — вот его истинная заслуга, важность которой не зависит от того, первым или десятым из наших великих писателей должны мы считать его в хронологическом порядке» (III, 20), и вот почему «мы называем Гоголя без всякого сравнения величайшим из русских писателей по значению» (II, 10). Развивая мысль Белинского (высказанную еще в 1835 г., до появления Гоголя в жанре русской повести, Чернышевский дополнил ее: «(. . .) точно так же Гоголь был отцом нашего романа (в прозе) и прозаических произведений в драматической форме (. . .)», — а следовательно: «Гоголя должно считать отцом русской прозаической литературы, как Пушкина — отцом русской поэзии» (III, 12—13); более того, Гоголь «не только был отцом ее, но быстро доставил ей решительный перевес над поэзией, перевес, сохраняемый ею до сих пор. Он не имел ни предшественников, ни помощников в этом деле. Ему одному проза обязана и своим существованием, и всеми своими успехами» (III, 16).

Категоричность этого заявления вполне сознательна со стороны Чернышевского и многосторонне им обоснована. Во-первых, он предупреждает от неправомерно широкого, внеисторического истолкования своего заявления: «В общем теоретическом смысле, мы не думаем отдавать предпочтение прозаической форме над поэтической или наоборот — у каждой из них есть свои несомненные преимущества; но что касается собственно русской литературы, то, смотря на нее с исторической точки зрения, нельзя не признать, что все предыдущие периоды, когда преобладала поэтическая форма, далеко уступают в значении и для искусства и для жизни последнему, гоголевскому периоду, периоду господства прозы» (III, 17). Во-вторых, он специально заостряет внимание на непреложности того историко-литературного факта, что «Гоголь явился прежде Пушкина как прозаика» и «публика имела довольно времени проникнуться произведениями Гоголя прежде, нежели познакомилась с Пушкиным как прозаиком» (III, 16—17); а между тем «литературные произведения бывают одолжены значением не только своему художественному достоинству, но также (или даже еще более) своему влиянию на развитие общества или, по крайней мере, литературы» (III, 16); поэтому-то «Гоголь важен не только как гениальный писатель, но <...> и как глава школы — единственной школы, которою может гордиться русская литература, — потому что ни Грибоедов, ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Кольцов не имели учеников, которых имена были бы важны для истории русской литературы» (III, 20), единственно за Гоголем «остается заслуга, что он первый дал русской литературе решительное стремление к содержанию, и притом стремление в столь плодотворном направлении, как критическое» (III, 19), и «только его творения своею высокою самобытностью подняли наших даровитых писателей на ту высоту, где начинается самобытность» (III, 20). Наконец, с безукоризненным публицистическим расчетом Чернышевский превращает в аргумент в пользу своей оценки даже и тот, казалось бы, противоречащий ей факт, что величие гения Пушкина и безусловность его общенационального значения уже прошли историческую апробацию и не вызывают ни в ком сомнения, тогда как вокруг Гоголя все еще продолжают бушевать общественные страсти и признание его величия и значения как художника — дело будущего, и, возможно, будущего неблизкого: «Каждый русский есть почитатель Пушкина, и никто не находит неудобным для себя признавать его великим писателем, потому что поклонение Пушкину не обязывает ни к чему, понимание его достоинств не обуславливается никакими особенными качествами характера, никаким особенным настроением ума. Гоголь, напротив, принадлежит к числу тех писателей, любовь к которым требует одинакового с ними настроения души, потому что их деятельность есть служение определенному направлению нравственных стремлений» (III,

21). Имя каждого ставится критиком в ряд прославленных имен, поддерживающих по аналогии намеченное различие: Пушкин — Вальтер Скотт — Ламартин и Шатобриан — Гете; Гоголь — Жорж Санд — Беранже — Диккенс и Теккерей (последний — «отчасти»). В отношении к писателям второго рода, напоминает Чернышевский, публика везде и обязательно «разделяется на две половины: одна, не сочувствующая их стремлениям, негодует на них; но та, которая сочувствует, до преданности любит их как представителей ее собственной нравственной жизни, как адвокатов ее собственных горячих желаний и задушевных мыслей» (III, 21); «Гоголю многим обязаны те, которые нуждаются в защите; он стал во главе тех, которые отрицают злое и пошлое. Потому он имел славу возбудить во многих вражду к себе. И только тогда будут все единогласны в похвалах ему, когда исчезнет все пошлое и низкое, против чего он боролся!» (III, 22).

Не впадая в преувеличения, не оставляя без обсуждения и взвешенной оценки ни единого факта, ни единой черты личной или мировоззренческой ограниченности или слабости Гоголя, Чернышевский все же даже поэтику Пушкина-прозаика (исключая, по-видимому, только «Капитанскую дочку», о которой сначала не мог, а потом не имел случая высказаться) и поэтику Гоголя-повествователя различал как стадильно несовместимые друг с другом художественные системы, считая первую отчетливо более «архаичной». Конкретные указания и разъяснения на этот счет находятся в рассматривавшейся выше программной рецензии на сочинения Погорельского. Уже там, решительно выделяя «Монастырку» из числа современных ей русских романов, Чернышевский по поводу господствовавшего «около 1830 года» понимания народности литературы напоминал о «Повестях Белкина» — «из которых первая, „Выстрел“, описывает страшную месть и унижительное для врага великодушие какого-то мрачного, но благородного Сильвио (надеемся, не Пеллико); если Пушкин (акцент, конечно, тот, что если *великий* Пушкин. — Ю. Р.) мог тогда выбрать своим героем „Сильвио“, а героинею чувствительную „Барышню-крестьянку“, которой могли бы позавидовать героини Жанлис, то можно ли было слишком строго требовать безыскусственной, неприкрашенной народности от второстепенных писателей? Правда (оговаривался тут же Чернышевский. — Ю. Р.), в 1831—1832 годах вышли „Вечера на хуторе близ Диканьки“; но они решительно не могли быть оценены тогдашнею критикою, и с появлением Гоголя должен был начаться (только уже после „Ревизора“, с конца тридцатых годов) новый период русской литературы, непонятный для читателей и критиков 1828—1830 годов» (II, 384). Несколько далее, излагая сюжетную канву романа Погорельского, Чернышевский, по поводу его центрального (разумеется, положительного) героя — Блистовского, замечал в скобках: «...не смущайтесь эту

фамилию, других тогда не бывало в романах; что касается до его бесцветной личности, то припомните Гринева в „Капитанской дочке“, он оправдывает Блистовского» (II, 385); а еще ниже, в завершение этого разговора, он прямо обращался к характеристике пушкинской сюжетики как высшей эстетической нормы *догоголевской* русской прозы и указывал на «гениально-го пушкинского „Дубровского“ (<...>), в котором есть и пожары, и поджоги, и похищения, и pistolетные выстрелы, и переодеванья, и таинственные свиданья, и таинственная переписка через дупло старого дуба, и таинственные соглядатаи, недремлющим оком стерегущие возлюбленную своего атамана, без ведома которого не прольется ни одна ее слеза, — без этих препаратов не могла двигаться хитрая интрига русских романов двадцать лет тому назад» (II, 386); «Не будем слишком осуждать ухищренности и романтичности этих приключений (<...>», — добавлял он и предупреждал, что «из-за этих наивных вычурностей» нельзя упускать тех «удивительно верных и живых картин жизни», которые и утверждают Пушкина в значении гениального художника, а Погорельского — в значении первого русского «нравоописательного» романиста, стоящего в литературе своего времени («около 1830 года») вне сравнений (там же).

Чернышевский, совершенно несомненно, учитывал в «Повестях в повести» равно и гоголевские повествовательные циклы, и пушкинский — те и другой, разумеется, в меру конкретной художественной необходимости, диктуемой внутренними задачами его собственного романа-цикла. Но даже и в количественном отношении пушкинские и гоголевские реминисценции в «Повестях в повести» соотносятся между собой примерно так же, как, по трактовке Чернышевского-критика, исторически и стадияльно соотносимы (по своему значению для современного состояния русской литературы) Пушкин и Гоголь — прозаики.

Пожалуй, лишь одно произведение (из нескольких десятков, циклизуемых в этом романе Чернышевского) является прямой отсылкой к Пушкину, именно — к повести «Метель», повторяя, но в ином оценочном ключе разрабатывая своеобразную новеллистическую коллизию последней, отчего она и не получает пушкинской благополучной развязки (см. рассказ «Зинаида Семеновна» в разделе «Объективных очерков А. А. Сырнева» — 3, 302—315). Впрочем, несмотря на эту единичность открытой сюжетно-тематической «реплики» непосредственно из Пушкина, действующий в романе структурный принцип многочисленных сквозных мотивных и проблемных повторов (организующих своего рода внутренние неформальные циклы) и эту пушкинскую реминисценцию многократно усиливает, придавая ей концептуальное звучание и значение. Кроме того, конечно, и стихотворные цитаты из Пушкина (вообще частые у Чернышевского-романиста, хотя цитирует он почти всех выдающихся, не только первостепенных, русских поэтов от Жуковского до Фета

и Полонского) иногда получают в особой концепции отдельного произведения смыслоопределяющее значение, как, например, в рассказе «Бал» (из того же раздела «Объективных очерков...» — см. 3, 289—295), чье название и, соответственно, тема также отсылают к прозе пушкинской эпохи и даже пушкинского круга.

Гоголь, в отличие от Пушкина, фигурирует в тексте «Повестей в повести» не просто несравненно чаще, но и принципиально иначе — с большим концептуальным размахом и в нескольких важнейших «ролях». Помимо того, что имя Гоголя введено в «список авторов» «Перла создания» (см. XII, 136), гоголевские мотивы и персонажи, целые его произведения и он сам, как личность и как писатель, используются и обыгрываются романистом в ряде глав. См., например, юмористическую родословную героя в «Биографии Алферия Алексеевича Сырнева» с отсылками к «Старосветским помещикам» и эпизоду о Кифе Мокиевиче в «Мертвых душах» (XII, 166—167); или «Притчу о „Носе“» в разделе «Притч» с «перелицовкой» эпизода о цирюльнике из «Часов мастера Хамфри» Диккенса под гоголевского цирюльника Ивана Яковлевича (XII, 301—308); или полностью раздел VIII романа — повесть «Обидчивый пуританин» (самую крупную в составе «Повестей в повести») с характерным подзаголовком: «Материалы для биографии Н. В. Гоголя и объяснения его сочинений <...>. Исторический этюд <...>», где сюжетная основа «заимствуется» из романа Ж. Санд «Домашний секретарь», а центральный персонаж оказывается якобы реальным прототипом сразу двух гоголевских персонажей — Ивана Федоровича Шпоньки и Подколесина, причем версия о его «прототипичности» сначала представляется до комизма нелепой, но в финале неожиданно подтверждается фактически — со ссылкой на «свидетельство» (конечно, устное) самого Гоголя! (XII, 351—390). См. дальше главу 1-ю «Продолжения конченной первой части» — «драму» в «подражание Шекспиру» под названием «Кто угодно, что угодно» с персонажами либо прямо из «Ревизора» и «Женитьбы», либо уже из числа «детей» (!) этих «прославленных» на всю Россию Гоголем лиц (XII, 463—477); а раньше (в главе «Мой характер (А. А. Сырнева)» из раздела «Притч») — дословно выписанный фрагмент из гоголевских «Игроков», который тем самым необычным образом аллегоризируется, и затем и следующую главу оттуда же («Его характер»), оплошь составленную из гоголевских реминисценций (XII, 310—312).

Есть в «Повестях в повести» заимствование из Гоголя совсем иного структурного типа и значения: весь IV раздел первой части носит название «Арабески» (XII, 269), воспроизводящее заголовки второго — и самого «странного» из трех! — сборника-цикла Гоголя, а затем оно же синонимически повторяется в заглавии VII раздела — «Узоры» (XII, 326). Отсылоч-

ный характер этих двух заглавий сопрягается с гоголевской темой романа отнюдь не прямолинейно. Они важны именно как отсылки, поскольку возводят структурообразующий принцип циклической романной формы прежде всего и главным образом к Гоголю — в противовес, следовательно, ранее заявленным отсылкам к другим, более очевидным источникам традиции.

В целом, как видим, роман Чернышевского уже не отсылает к Гоголю, а определенно и отчетливо — за счет столь густой отсылочной системы — *ориентруется* в современном писателю литературном процессе на гоголевскую традицию как таковую, заявляет себя произведением «гоголевского направления» в том основополагающем значении этого понятия, какое придал ему Чернышевский-критик. Но *форма* его «романа-цикла» оказалась в данном случае способной выделить тот собственно жанровый аспект традиции, восходящей к Гоголю, который критикой не отмечался особо, да и в творчестве писателей «гоголевского направления» (согласно критическим оценкам Чернышевского) тоже не манифестировался (как, впрочем, и самим Гоголем). Это — значение сборника в контексте становящейся русской литературы. Сознательная и органическая *философская* концептуальность именно гоголевских сборников-циклов, гибко проявившая себя в их богатейших вариативных типах и в то же время свободная от элитарного интеллектуализма романтических философов, повела к тому, что аморфный, казался бы, сборник стал внежанровым или наджанровым аналогом европейского «романа-цикла» и заместил собой этот последний в системе продуктивных прозаических жанров — как форма во всех отношениях более гибкая, более подвижная, согласующаяся с любыми мировоззренческими заданиями и способная придавать им подлинно философскую масштабность. Случайно ли, что именно классическая русская проза оказалась столь «равнодушной» к освоению как раз наиболее развитых, наиболее традиционных и в европейских литературах XIX в. весьма продуктивных романских жанров, которые в своем «чистом» виде так и не прижились на русской почве? Случайно ли также, что их действительное освоение совершалось (и совершилось) главным образом в виде жанровых реминисценций, составлявших второй, внутренний план тех уникальных многосоставных жанровых образований, какими оказывались все художественно значительные явления русской литературы? Случайно ли, наконец, что именно произведения-циклы на протяжении по крайней мере всего так называемого гоголевского периода русской литературы неизменно становились манифестационным выражением буквально каждого нового этапа, чуть ли не каждого нового шага в процессе развития идеологического самосознания русского общества?

Что касается непосредственно Чернышевского, который в ка-

честве критика сыграл, бесспорно, решающую роль в истолковании, защите и окончательном утверждении гоголевской традиции в русской литературе, то как художник (и в «Повестях в повести» больше, чем где-нибудь) он специально воспроизвел самое структуру гоголевского сборника-цикла, демонстрируя, однако, ее безграничные возможности в плане собственно романообразования и романостроения. И дело здесь не только и не столько в «гоголевской теме», сколько именно в используемом принципе взаимной соотносимости малых произведений в конструкции большого цикла — как способе самодостаточного выражения рационально не формулируемой авторской проблемной концепции.

5

Однако же «Повести в повести» — все-таки *роман* и прежде всего роман. Поэтому, многоречиво рассуждая в «Предисловии для моих друзей между читательницами и читателями» о «сказочной» подоснове поэзии вообще и современной романистики (в том числе социальной) в частности, демонстративно провозглашая свой отказ от участия в политической, общественной, журнальной — какой угодно — злобе дня, даже от сколько-нибудь заметного внимания к местному и национальному колориту, романист умышленно лукавит. Он словно бы забывает объяснить, что же именно превращает тогда его произведение — в роман, что отличает «Повести в повести» от старинных или недавних сборников сказок, новелл, повестей, которые уж во всяком случае — действительно *не романы*.

Роман — как произведение с конкретными жанровыми значениями — должен обладать особым рода единством внутренней художественной темы, раскрываемой посредством данной, определенным образом организуемой формы повествования. Если писатель избрал для этого форму сборника повестей, исключаяющую связность повествования и в этом отношении нероманную, даже антироманную, то в таком случае должно необычайно возрастать значение межтекстовых спеллений отдельных повествовательных фрагментов, лишь по-видимому обособленных друг от друга и тематически, и художественно, должен тем органичнее и прочнее скрепляться генерализующим единством ведущей проблемы весь разнородный материал произведения.

Изо всех новых европейских литератур только русская имела к тому времени подлинно философский роман-цикл, который, сохраняя внешне непритязательную форму сборника повестей, не просто обладал глубокой сугубо романной концепцией, но в котором она прямо *создавалась* его циклической формой. Это роман Лермонтова — третьего из великих создате-

лей новейшей русской национальной литературной школы и русского социального проблемного романа в частности.

Явная цикличность композиции романа «Герой нашего времени» настолько функциональна по смыслу, что являет собой уже только имитацию циклической формы, будучи полностью подчиненной задачам выражения единой и недробимой идейно-художественной концепции целого. Здесь недопустимы ни перестановки, ни извлечения частей из общего контекста, потому что этот последний только всей совокупностью романного текста создается и только такой последовательностью своих составных частей осуществляется. Если каждая из пяти повестей, выстраивающих лермонтовский роман, и может восприниматься самостоятельно и отдельно от целого, то ни в одной из них не обнаруживается — даже частично — той общей авторской идеи, которая безусловно господствует в романе и проявляется исключительно за счет циклообразующих связей между повестями, соотнесенными друг с другом в строго заданном порядке.

Этот порядок мотивирован внешними обстоятельствами «случайно» услышанного автором-повествователем рассказа об одном эпизоде из жизни героя («Бэла»), «случайной» и единственной беглой встречи с этим человеком в пути и «случайного» приобретения его бумаг («Максим Максимыч»), наконец, возможностью публиковать их после известия о смерти героя («Журнал Печорина. Предисловие»). Создается бросающаяся в глаза фабульная хаотичность расположения повестей относительно хронологической последовательности описываемых в них событий, что свидетельствует о наличии в романе особого принципа, организующего произведение изнутри. Этот принцип подсказан, но отнюдь не выявлен в названии романа. Оно предлагает не что иное, как *оценочную формулу* авторского отношения к герою. «Герой времени» — формула однозначная; «герой *нашего* времени» — формула двусмысленная, иронически компрометирующая то ли героя как такового, то ли «наше время» в его безгеройности, то ли все это вместе. Таким образом, формула оценки оборачивается формулированием *проблемы оценки* героя, действительной только в рамках всего цикла. Художественная оценка героя, как известно, неотделима в литературном произведении от содержания его характеристики и способов ее построения. В лермонтовском романе наблюдается парадоксальное совмещение двух, казалось бы, исключających друг друга принципов построения характеристики главного героя. С одной стороны, налицо эволюционирующая система рассказчиков с разнокачественными и притом неуклонно углубляющимися точками зрения на героя: внешний наблюдатель, неадекватный герою (Максим Максимыч — повесть «Бэла»); внешний наблюдатель, адекватный герою (автор-повествователь — повесть «Максим Максимыч»); внутрен-

ний наблюдатель, описывающий себя с внешней (ретроспективной) точки зрения (мемуарные записки Печорина — повести «Тамань» и «Фаталист»); наконец, тот же «внутренний наблюдатель», фиксирующий события, а также свое поведение и самочувствие синхронно их протеканию (антиретроспективная точка зрения — дневник Печорина; повесть «Княжна Мери»). С другой стороны, обращает на себя внимание, что содержание и структура личности героя (следовательно, и всей его характеристики) устанавливаются уже в первой повести цикла и неизменно повторяются — с вариациями, усилениями, дополнительными мотивами — во всех последующих повестях. Такое многократное дублирование характеристики героя, при содержательной исчерпанности ее уже в рамках первой повести, и, следовательно, ее структурная, так сказать, статичность — с одной стороны, а с другой стороны — поэтапная динамика аналитического проникновения в типическую сущность этого героя от первой повести к последней — вот двуединый конструктивный принцип его типизации, поддерживающий и в каждой повести вновь и вновь подтверждающий двойственность оценки, заявленной в названии романа. Пока повторы характеристики сопровождаются скачкообразной сменой точек зрения на героя, этот принцип не вызывает впечатления тавтологического топтания на месте, а напротив, вскрывает меру противоречивой разорванности личностного самосознания и поведения героя. Такой художественный эффект достигается в романе исключительно благодаря его цикличности. Но из системы взаимосвязанных точек зрения выладеет заключительная, финальная повесть: в ней просто повторяется одна из ранее осуществленных (ср. жанровое и стилистическое тождество «Фаталиста» и «Тамани»). Этот факт и место повести «Фаталист» в структуре романа отделяют ее тем самым от всех предыдущих повестей и противопоставляют им как завершающий point, несущий в себе итоговое авторское разрешение сквозной проблемы произведения, иначе говоря — устанавливают *недвусмысленную* оценку героя. Именно здесь, впервые и окончательно, открывается для читателя объективный смысл того фатума, который преследует Печорина на протяжении всей его жизни, выясняется исторически закономерная необходимость его эгоизма, оборачивающегося мелким, в сущности, демонизмом по той более чем уважительной причине, что жажда «угадать свое предназначение высокое» оборачивается для Печорина сменой иллюзорных надежд и так и не находит удовлетворения. Сюжет «Фаталиста», построенный на многократном повторе ситуации пари с судьбой, выглядит почти схематическим (и в этом отношении итоговым) обнажением архитектурного композиционного принципа произведения, а ночной монолог Печорина о «бывших некогда людях премудрых, думавших, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли

или за какие-нибудь вымышленные права»,⁸ становится идейной кульминацией всего романа. Насыщенность этого монолога высокими философско-поэтическими реминисценциями («Гамлет» Шекспира, «Из Пиндемонти» и «Пир во время чумы» Пушкина, собственная лирика Лермонтова) вскрывает истинный (не относительный) личностный героизм Печорина как героя времени, который столь же бесстрашно, как к себе в душу, смотрит на руины всех прежних «вековечных идеалов» и находит в себе мужество верить в конечную неизбежность обретения людьми подлинного идеала, продолжая жить в безыдеальном мире.

Проблемно-оценочный моноцентризм героя в структуре лермонтовского романа явился первым вариативным повторением открытого и разработанного Пушкиным в «Евгении Онегине» принципа. Тем самым «Герой нашего времени» полагал начало той жанровой традиции, которая стала и до середины 60-х годов оставалась безусловно ведущей в русской литературе. И чем продуктивнее была сама традиция, тем менее она связывалась с уникальными художественными формами этих двух жанрополагающих шедевров. В частности, циклоподобная архитектоника лермонтовского романа ни разу не была воспроизведена никем из авторов последующих модификаций романа о герое времени. Между тем эта архитектурная форма, действительно безразличная к собственному содержанию данной жанровой традиции, несомненно, хранит в себе память о тайне своего рождения — о том особом *типе* концептуальной генерализации, который превратил ее в *этот* роман. Важнейшим здесь является, пожалуй, то, что генезис лермонтовского романа-цикла совершенно независим от генезиса гофмановского романа-цикла, хотя последний хронологически и стадияльно предшествовал первому. Однако лермонтовская форма менее рафинированна, более проста, более архаична, чем гофмановская. Но она же поэтому и менее жестка, более широка, более жизнеспособна.

«Повести в повести» отсылают к «Герою нашего времени» как раз не тематически и не проблемно (хотя и тема, и образ «нового человека» здесь присутствуют, но через множество позднейших опосредствований, в том числе и в более ранних произведениях самого Чернышевского), а преимущественно (или даже исключительно) со стороны своей архитектурно-структурной ориентации на лермонтовский *тип романостроения*. В отличие от Лермонтова, у которого рамка предельно редуцирована, Чернышевский, напротив, ее предельно распространяет; зато, в отличие от Гофмана, который ограничивался концептуализацией только рамки, оставляя в неприкосновенности циклическую «сборность» основного состава романа, он по-лермонтовски концептуализирует именно основную — циклический — состав «Повестей...» и при этом (тоже в традициях уже

и Лермонтова, и Гоголя) философские значения разрабатываемых мотивов и жанров, так же как и произведения в целом, переводит в подтекст, превращает в неформулируемую, художественно выражаемую концепцию жизни. Поскольку полицентричность романа Чернышевского не позволяет ему опереться на лермонтовские конкретные приемы романной концептуализации цикла, Чернышевский обнаруживает новый, оригинальный способ такой концептуализации. Им становится многослойная и многосоставная сквозная жанровая генерализация целого.

«Повести в повести» не случайно названы выше романом-мистификацией. Первой и поистине ключевой смыслообразующей мистификацией в нем является уже начальное представление читателю романа — как «не романа», более того — как «сказки», т. е. произведения «чистой поэзии», специально и намеренно лишаемого автором каких бы то ни было конкретных современных значений. Отсюда и демонстративная, подробно обосновываемая отсылка к самому прославленному собранию подлинных народных сказок, где и следует читателю искать главный источник заимствования романистом конечной формы его произведения, чтобы сразу, так сказать, снять этот вопрос и более к нему не возвращаться. Якобы с этой же целью подыскано писателем и заглавие своему «роману или не роману» (действительно оказывающееся формульным определением архитектурной структуры сказочного цикла вообще, будь то — помимо самих «Повестей в повести» — «Книга 1001 ночи», «Декамерон» или хоть бы и «Серапионовы братья») и даже предложен маленький литературно-критический анализ завязки «Повестей в повести».

Этот анализ — следующий шаг в развитии начальной мистификации, ибо указываемое романистом сходство завязок в «Повестях...» и в «Тысяче и одной ночи» не более чем структурное подобие. Если условие успеха сказок Шахразады у царя Шахрияра — в самом деле сказочная завязка и по происхождению, и по функции, поскольку не предполагает и не допускает никакого другого действия, кроме рассказывания как такового, а ее развязка заранее предreshена сказочной же альтернативой «жизнь — смерть», разрешающейся, как и положено, победой жизни над смертью, добра над злом, то условие успеха загадочной «рукописи женского почерка» лично у Верещагина (отнюдь не всесильного сказочного «царя царей»!) — это завязка, не только не влекущая за собой очевидной развязки, но и составляющая некую тайну, а тайна, как известно, невозможна без интриги и диктует довольно жесткие правила дальнейшей сюжетной разработки обозначенной таким образом темой, поскольку лишь в финале должна последовать эффективная и неожиданная развязка — разоблачение тайны.

Произведение, как видим, в отличие от сказочных или но-

векливых сборников, приобретает с самого начала — уже в своей рамке — отчетливые жанровые приметы «романа тайны». Восходящий к тем же архаичным сборникам принцип называния следующих затем «повестей» или их групп (это по жанру все что угодно, не только повести в точном смысле) тоже весьма своеобразно претворяется здесь: сама по себе такая линейность присутствует, ибо повести действительно следуют друг за другом и группируются в линейном порядке (а с помощью разбивки на тетради акцентируется и чисто внешняя повторяемость их соотносительных объемов), но выстраиваемый в *виде* сборника и в его *подтексте* сквозной сюжет, при всей его пунктирности, создаваемой «бессвязным» чередованием многочисленных кусков, и получает постепенно генерализующее тематическое значение.

Сквозной сюжетной основой романа становится интимная история семейного разлада в жизни Лизаветы Сергеевны Крыловой — той самой «дамы под вуалью», которой и принадлежит «рукопись женского почерка». Именно она в своей нетерпимой экзальтации разрушила счастье свое и мужа, упорствует в ней и, глубоко страдая, приходит к пониманию вневличных, общественно-исторических причин своей частной драмы. Тем самым тайна героини, по мере того как теряет свою сюжетную загадочность, обретает новое качество, характерологически индивидуализирующее самоё личность героини: Л. С. Крылова — воительница, заступница всех женщин в их современном, неравноправном с мужчинами общественном состоянии и этически ущербном, оскорбительно кукольном воспитании. Преодолевая сопротивление родных, она решается публично обнародовать историю своей нелепой драмы и, поскольку ей и саму себя надо внутренне преодолевать, замышляет свою интимную исповедь в виде сборного, коллективного литературного труда, чьими авторами вынуждает стать всех близких и друзей — под угрозой того, что в противном случае одна напишет свой роман и все равно добьется его публикации, поставив себя безусловно вне общественных приличий. Так мотивируется писателем и циклический состав романа, и — одновременно — широчайший спектр его проблематики, далеко выходящей за пределы психологической истории героини.

Каждый персонаж-«автор», по условиям их коллективного уговора, волен писать о чем угодно и как угодно; каждый, следовательно, не только наносит свои автономные узоры на общую канву, но и, свободно варьируя мотивы, затронутые предыдущими «соавторами», проблемно высвечивает всё новые и новые стороны современной реальной жизни, безудержно фантазируя при этом на всевозможные литературные темы, устраивая грандиозный розыгрыш ничего не подозревающему читателю, к которому во что бы то ни стало решено прорваться, несмотря на всю беспрецедентность подобного литературного

предприятия. Эти авторы вовсе не помышляют обращаться в профессиональных литераторов-беллетристов; у них простая житейская цель, и их приемы откровенны и непритязательны в художественном отношении.

Все они словно бы действуют в полном согласии с фундаментальной эстетической идеей, когда-то высказанной Чернышевским в магистерской диссертации: «1) Бывают ли в действительности поэтические события, совершаются ли в действительности драмы, романы, комедии, трагедии, водевили? — Ежеминутно. 2) Истинно ли поэтичны эти события в своем развитии и развязке? Имеют ли они в действительности художественную полноту и законченность? — Как случится; часто не имеют, но очень часто имеют. <...> 3) Есть ли между этими законченными поэтическими событиями такие, которые могли бы без всякого изменения быть переданы под заглавием: „драма“, „трагедия“, „роман“ и т. п.? — Очень много <...> 4) Имеют ли действительные события „общую“ сторону, которая необходима в поэтическом произведении? — Конечно, *ее имеет всякое событие, достойное внимания мыслящего человека*; а таких событий очень много; <...> *поэт в отношении к своим лицам почти всегда только историк или автор мемуаров*» (II, 67—68; 67).

Если к голосу автора «Эстетических отношений искусства к действительности» прислушивалась вся грамотная Россия, а Л. Д. Верещагин, по-приятельски знакомый со многими знаменитостями литературного и журнального мира («Г. Островский, г. Тургенев, г. Григорович, г. Боткин (когда приезжает в Петербург), г. Потехин, г. П. Анненков, многие другие»; «гг. Достоевские, г. Дудышкин, г. В. Корш» — XII, 153), нашел возможным обратиться только к нему с экстраординарным предложением подписать своим именем экстравагантное сочинение кружка безвестных мистификаторов, — то удивительно ли, что Л. С. Крылова и ее «соавторы» действуют так, будто решили следовать рекомендации, данной на этот раз (совсем недавно и... в частном письме!) Чернышевским — узником Петропавловской крепости своей кузине, Евгении Николаевне Пылиной, молоденькой девушке: «Попробуй написать повесть. Не шутя, я полагаю, что она выйдет недурна. Ведь ты *очень много думала о жизни и людях*, — а это главное; если это есть, то уж и довольно. Талант — вещь такая, которая дает всякому двойную цену, — но только; есть он у тебя или нет, это будет видно; но и теперь можно с уверенностью полагать, что у тебя есть качества, которые достаточны для литературной карьеры, хотя б и не оказалось у тебя особенного художественного таланта. <...> Легче всего, вероятно, чисто субъективные повести, — то есть переносить себя в разные положения и рассказывать то, о чем мечтал в хорошую или дурную сторону, олицетворяя эти свои мечты в человеке, который под другим именем и со-

вершенно в ином положении — все тот же автор. Это постоянно у Лермонтова, у Тургенева, у Гончарова. Это очень легко. Тут степень достоинства рассказа всего больше зависит от того, какое значение имеют мечты, любимые мысли автора»; и далее — немаловажная оговорка: «Но я указываю на этот род только для примера. Попробуй что-нибудь, все равно» (XIV, 481—482).

Именно в этом роде задумана и с учетом оговоренного здесь условия («достаточного для литературной карьеры») осуществлена основная сюжетная канва «рукописи женского почерка», но экзальтация зачинщика и главного организатора предприятия — Л. С. Крыловой — вынуждает ее «соавторов» дерзко пробовать также и в сфере «чего-нибудь, все равно», причем на разных направлениях, в беллетристике весьма нечастых либо не вполне ею освоенных. Таковы «объективные очерки» всевозможных типов (от бессюжетного разговора до анекдотического случая и классической новеллы), притчи и арабески с постоянными «перелицовками» всевозможных литературных источников, с подменой в них лиц, эпох, национально-бытовых примет и не то чтобы в духе старинного бурлеска (хотя и с применением его приемов), а в основном с целью «наклейки носа» «почтенным людям с тонким вкусом» (XII, 300) — так сказать, «литературные игры» с читателями, отнюдь не шуточные по характеру выражаемых в них идей. Задача, поставленная Л. С. Крыловой перед своими «сотрудниками», состоит в том, чтобы возвести свой личный случай в «перл создания» (не случайно это крылатое гоголевское выражение становится общим заглавием всей «рукописи женского почерка» как в завершенной романистом ее 1-й части «Белый пеньюар», так и в «Продолжении конченной первой части», которую романист не успел завершить; см. XII, 165 и 463) и самим фактом публикации столь «вызывающего» произведения бросить в лицо всем современным профессиональным литераторам жестокий, горький упрек в равнодушии к благу людей, которым они призваны своим талантом служить, чье сознание должны бы просвещать, а не филистерски — в прекраснородушном самолюбовании «чистотой (своих) помыслов» и «благородством стремлений» (поэтических или общественных все равно) — поддерживать и оправдывать давний, закоснелый, бесчеловечно-скудный и безрадостно-пошлый порядок жизни.

Полемичность возникающего таким образом экстравагантного «романа или не романа», «сборника или не сборника» выясняется тем очевиднее, чем шире разрастается его объем и чем прихотливее «ломается», дробится его состав. Откровенно вторичная (заимствованная) литературность приемов ориентирует его, казалось бы, исключительно в имманентных границах самой литературы, создавая фарсовую ситуацию посрамления профессионалов любителями, разоблачая шарлатанскую сущ-

ность идеала «священного служения искусству» и демонстрируя подлинную сущность литературы как одного из житейских занятий людей, обслуживающего их важные, высокие, идеальные, но тем не менее житейские надобности. Жизнь — многоликая, текучая, меняющаяся от человека к человеку, от сословия к сословию, от народа к народу, от эпохи к эпохе, — словно собственной персоной выступает здесь как устроитель этого своеобразного театра масок, его единственный автор и постановщик. Это ее лик множится в ничем не регулируемых тематически безграничных «объективных» отражениях, и все и всякие литературные формы почти осязаемо предстают со страниц этого «странного», «любительского» романа в своей настоящей — производной — роли содержательного знака для выражения умопостигаемого смысла реального человеческого бытия и внятной сердцу, чувственно-целостной его оценки, без чего человек — властитель жизни и ее творец — низводится до положения немого страдальца, без вины за что-то и перед чем-то виноватого.

Установка на изображение малого и частного, на исследование повсеместно существующего, простого и простейшего пронизывает весь этот роман Чернышевского на всех уровнях его структуры. Его художественная идея принципиально и сознательно «аполитична» — в противоположность идее первого, еще «шумящего» по страницам русской прессы, призывно «возмутительного» романа, принципиально и сознательно «политического». То, чему учил своих читателей Чернышевский-публицист, что он не уставал пропагандировать и разъяснять, — идею «единства человеческого организма», идею философского монизма в понимании человека как природного и общественного существа — теперь Чернышевский-романист разворачивает с панорамной картинностью на самом низшем, но и самом главном, единственно всеобщем уровне повседневного бытования людей, их стремлений к удовлетворению коренных потребностей жизни, неразрывно сплетающихся воедино для каждого человека в его индивидуальном порыве к счастью. Вот почему в этом романе нет и не может быть (как было в «Что делать?») *одного* представительного героя или их *группы*; вот почему здесь точно так же нет и не может быть *иерархически* выстраиваемой системы персонажей; вот почему, наконец, этот роман должен был обрести столь пеструю и в то же время демонстративную, открытую жанровую многосоставность и многозначность.

Форма обрамленного цикла — это *наджанровая* форма «Повестей в повести», и если бы произведение было только сборником (все равно как организованным, хотя бы и по типу «Тысячи и одной ночи» или «Декамерона»), его циклический состав и структура оказывались бы формой конечной. Однако уже рамочный сюжет содержит конкретизирующее жанровое указание, которое специфицирует будущий сборник как разновидность романа тайны. Это не ложное указание; «тайна»

Л. С. Крыловой действительно собирает состав произведения и становится той сквозной темой, которая выполняет в произведении ведущую сюжетообразующую роль, так что роман тайны преобразуется в роман психологический и семейный, причем в новейшем облике «женского», «жоржзандовского» романа.

Настойчивые авторские отсылки к «Тысяче и одной ночи», интригуяще неожиданные в современном романе и тем более приковывающие к себе внимание, лишь постепенно начинают обретать в этом романе ясные (но какие неоднозначные!) художественные очертания. Кто здесь кто? Положим, Л. С. Крылова — «Шахразада», а Л. Д. Верещагин — «Шахрияр». Но ведь сказано, что судьба не Крыловой, а самого Верещагина зависит от успеха у него ее рукописного сборника. Значит, «Шахразада» — Верещагин, а «царь Шахрияр» — Крылова? Но ведь сказки-то сказывает по-прежнему она! Романист спутывает все: меняет местами персонажей, подменяет их роли в сюжете, и уж не только персонажи не те, но и сюжет совсем не тот!.. Однако какой смысл имеет сказка о Шахразде в контексте «Книги тысячи и одной ночи»? Она несет в себе апофеоз женскому сердцу, утверждает идею о всеилии любви в противоборстве с роковой жестокостью злой судьбы. А какой смысл открывается здесь в «истории» Л. С. Крыловой? Это сама героиня — «злой гений» и «деспот», который топчет свою же любовь, разрушает свое же счастье; это ей предстоит переломить себя, перебороть свою боль и обиду, выпестовать в своей душе мягкую силу всепобеждающей женственности, чтобы счастье — вот уж поистине сказочная «птица Рух»! — вновь возродилось к жизни на пелелище сгоревшей былой любви. И трудное дело своего личного перевоспитания (и обновляющего самовоспитания) героиня ставит в прямую зависимость от успеха своей интимной исповеди в публике; она больше не может и не хочет быть счастливой обособленно, отдельно от своих сестер — всех женщин мира; она, несчастная «жертва девства» — «дочь Иеффая» (XII, 221), теперь добровольно идет «на заклатие», сознательно «жертвует» счастьем своей единственной любви, выстраданной ею и преобразившей ее личность, чтобы уродливый мир безраздельно царящего пуританского ханжества наконец рассыпался в прах, как злое наваждение, и «новый человек на новой земле» стал полновластным и полноправным хозяином самого себя, творцом своей счастливой судьбы.

Всем ее близким — и ей самой — ясна утопичность такого бескомпромиссного этического максимализма, но именно он и роднит героиню Чернышевского с героинями Жорж Санд. Однако манифестационный способ заявления Л. С. Крыловой своей этической программы — больше всего проявляющийся в «безбрежной» (тематической и проблемной) форме циклического сборника — лишает самый жанр «жоржзандовского» романа присущей ему традиционной камерности и ведет к принципиаль-

ному переосмыслению проблемы женской эмансипации, отсюда берущей свое начало: модная проблема поднимается на высоту вечных проблем, решаемых человечеством изначально — с тех пор, как существует чувство избирательной любви, и с тех пор, как это чувство стало очеловечивать человека.

В «Что делать?» эта проблема освещалась с акцентированной масштабностью: через систему снов Веры Павловны — в аллегорических образах богинь любви, которые исторически сменяют друг друга, по мере того как люди изживают в самих себе психологию деспотов и рабов; в сюжете романа — как процесс становления нормальной женской (человеческой) личности; через пропагандистски-просветительский состав авторских комментариев — в своеобразном отождествлении интимно-личного и социально-революционного планов произведения в целом. Проблемная масштабность «Повестей в повести» создается совсем иначе — за счет литературно-исторической эстетизации любовной темы путем множественных и весьма разнообразных отсылок к вершинным явлениям всемирной поэзии (от народной песенной лирики и «Канцоньере» Петрарки до стилистически полярной лирики любви у Кольцова — и Тютчева, Некрасова — и Фета) и за счет предельной «эмпиричности» («объективности») бытописания, которое тоже, однако, насквозь пронизано эстетизирующими историко-литературными аналогиями и даже прямыми заимствованиями, совмещающими современный быт, наделяемый всеми характерными приметам места и времени, с бытом чужих и чуждых народов и эпох; и тогда словно бы сам собой возникает поразительный эффект всемирно-исторической значимости бытовых (а точнее — уже бытийных) основ и форм человеческого существования и повседневной, будничной значимости родовых человеческих устремлений к высокой духовности чувств и помыслов. Обобщающе-философский характер осмысления и быта, и поэзии — обычно противопоставляемых друг другу начал социального материально-духовного человеческого бытия, — благодаря их проблемно-тематическому наложению и масштабному совмещению, получает в романе смысл и значение итоговой — авторской точки зрения и в результате вновь возвращает читателя к вопросу об особой и в то же время специфической художественной форме этого произведения.

Если бы романист не позаботился предупредительно отвести читательские взоры к дальним горизонтам «преlestных арабских сказок» с их «эфирными» персонажами, то русскому читателю-современнику, несомненно, вспомнилась бы прежде всего совсем иная литературная аналогия — «Герой нашего времени». Хотя к нему прямых отсылок в «Повестях в повести» нет ни во вступительной части, ни позже, но существенной — и достаточной — отсылкой была бы сама циклическая форма «Повестей», настолько редкая, что неизбежно и невольно должна напомнить

это единственное сходное литературное явление, к тому же ближайшим образом присутствующее в культурно-историческом кругозоре читателя середины века.

«Герой нашего времени», правда, никак не согласуется со «сказочными» установками Чернышевского-романиста, и влияние лермонтовского шедевра на русскую литературу, обозначившееся уже со всей определенностью, было влиянием исключительно стилистическим и методологическим, но отнюдь не формальным; художественная выразительность его циклического строения воспринималась, безусловно, как примета «предроманного» этапа в развитии русской прозы, как начальная попытка создать большую романную форму из простого соединения привычных малых форм, как гениальная находка наконец, имитирующая духовные метания и нравственный разлад личности героя.

Чернышевский — автор «Повестей в повести», казалось бы, ставит перед собой совсем не те задачи, какие преимущественно исследовались в совокупности русских монографических романов, лишь генетически восходящих к Лермонтову (и через него — к Пушкину). Однако обращение Чернышевского-романиста к форме романа-цикла (в русской романной традиции — форме сугубо лермонтовской!) при том, что циклическое структурообразование в «Повестях в повести» осуществляется не на основе проблемно-тематического моноцентризма героя, впервые в контексте этой традиции должно было актуализировать не *содержательные* аспекты пушкинско-лермонтовской идейности, а персонально лермонтовский принцип «собираания» романа из нероманных «кусков». Поскольку вообще идейно-художественная генерализация цикла возможна и без превращения его в роман, только за счет общей (принципиальной) объективации авторской позиции, коль скоро эта последняя обладает достаточной концептуальной широтой и одновременно целостностью, то роман-цикл, чтобы действительно стать романом, должен самое эту позицию преломлять еще в свете конкретных жанровых соответствий, как правило, нескольких и разных. Жанровая многосоставность романа, не позволяющая никакое отдельное произведение соотносить лишь с одной какой-нибудь традиционной линией в предшествующей истории литературы, — это закономерность только новейшего этапа литературного процесса, и эта его особенность новаторски проявилась впервые — в «Герое нашего времени», вторично — уже голыть в «Повестях в повести».

Последующие художественные произведения Чернышевского дошли до нас так выборочно и неполно, что даже общую картину его творчества за двадцать лет сибирской каторги и

ссылки мы можем составить с трудом.⁹ Однако бесспорно, что дальнейшая творческая эволюция Чернышевского-романиста шла по пути усиления и слияния обеих ранее указанных форм циклизации, которые в двух первых романах писателя проявились порознь.

«Старина», «Пролог» и «Книга Эратó» (1866—1870) с самого начала задумывались и осуществлялись как трилогия, объединяемая двумя сквозными персонажами — супругами Волгиными, играющими в каждом из этих романов центральную роль: идейную — безусловно, и сюжетообразующую — в значительной мере. Тематически романы непосредственно продолжают друг друга, поскольку Волгины последовательно изображаются в них на разных, все более поздних этапах своей жизни. При этом, благодаря тому, что каждое произведение в проблемно-тематическом, сюжетно-композиционном и жанрово-стилистическом отношении представляет собой вполне законченное и даже замкнутое художественное целое, — они не нуждаются в отсылках к другим частям трилогии. В то же время вся трилогия тоже составляет органическое художественное целое, только более высокого смыслового порядка, чем отдельные ее части, так как они сцепляются не только внешне — по хронологическому принципу, но и внутренне — по принципу дополнительности, и впечатление проблемной исчерпанности тематического материала, возникающее при восприятии той или иной части трилогии, неожиданно для читателя отменяется в следующей. Таким образом, простая циклическая рядоположность всех трех романов приводит к новому и прямо противоположному впечатлению — неисчерпаемости непрерывно меняющегося исторического бытия людей. Это последнее впечатление оказывается уже не столько проблемой, требующей решения, сколько идейной позицией писателя, авторской концепцией, демонстрируемой в совокупности романов и выражаемой их сложной суммарной структурой.

Первый сибирский цикл романов Чернышевского не поддается конкретному анализу во всех необходимых аспектах, потому что роман «Старина» утрачен и известен только по перепискам мемуаристов, 2-я часть романа «Пролог» («Из дневника Левицкого за 1857 год») дошла до нас в ранней, отвергнутой автором и незаконченной редакции, от «Книги Эратó» сохранилось лишь несколько обособленных фрагментов, и только 1-я часть романа «Пролог» («Пролог пролога») существует в полном виде и в окончательной редакции. Этого далеко не достаточно, чтобы даже просто реконструировать цикл, но все же достаточно, чтобы с уверенностью исследовать некоторые важнейшие его особенности и те изменения, которые произошли в художественном методе Чернышевского-романиста по сравнению с предшествующими произведениями.

О «Старине» чего-либо определенного в интересующем нас

плане сказать вообще невозможно. Мемуаристы ничего не сообщают о том, как строилось в этом романе повествование, не сообщают даже, делилось ли произведение на части или было одночастным, в противоположность, например, «Прологу». Впрочем, и двухчастная структура «Пролога» была для них не вполне ясна, поскольку «Пролог пролога» и «Дневник Левицкого» характеризуются одними как части единого романа, другими — как разные романы.¹⁰ Мы вынуждены, следовательно, постулировать одночастность «Старины», что, однако, в любом случае соответствует общему месту этого романа в составе трилогии. Значение же его состоит в том, что он открывал собой всю трилогию.

Обратим внимание на смыслообразующую роль названий, вообще весьма активно участвующих в формировании читательского восприятия произведений. Названия первых романов трилогии очень прозрачно соотносятся друг с другом. Прежде всего, они указывают на сюжетно-тематическую дискретность этих романов, временную дистанцию между художественным действием в них и одновременно — на некую внутреннюю связь событий первого романа с событиями второго.

Слово *старина* в названии начальной части трилогии вызывает представление о чем-то давно прошедшем, уже изжитом, о предыстоках чего-то другого, существующего в настоящем и еще не отошедшего в прошлое. Если попытаться подыскать для этого понятия, обозначаемого словом *старина*, какой-либо синоним, то ближайшим окажется *пролог*. Но «Пролог» — название следующего, второго, срединного романа трилогии. Таким образом, «Старина» — по своему месту в трилогии — это как бы «пролог пролога». И снова мы наталкиваемся на парадокс: «Пролог пролога» — тоже реально существующее в трилогии название одной из ее законченных частей, а именно 1-й части романа «Пролог». Следовательно, «Старина» — «пролог», так сказать, третьего порядка.

Читатель, естественно, не замечает метафоричности слова *пролог* ни в названии романа, ни в названии его части. Эта метафоричность погашена давней, широко упрочившейся литературной традицией, поскольку только как часть драматургического произведения — и то только в начальные эпохи становления драматургических жанров (народный раск, античность, Шекспир) — слово *пролог* имело свой прямой смысл: так называлось краткое сообщение до начала представления о том, что будет разыгрываться на подмостках. Прямое значение слова носило, таким образом, формально-эстетический характер; «пролог» же как указание на некоторые события, хронологически и причинно предшествующие другим событиям, основным и центральным, — это уже перенос значения слова из области литературной техники архаической драмы на факты ре-

альности сами по себе и некоторая их оценка соотносительно с другими фактами.

Именно оценочное авторское отношение и акцентировано прежде всего Чернышевским той своеобразной понятийной градацией, которая возникает из смысловых повторов внутри синонимически-тавтологического ряда: «Старина» — «Пролог» — «Пролог пролога». Градация эта не линейна, а переходит с «горизонтального» соотносительного уровня («Старина» — «Пролог») на «вертикальный» («Пролог» — «Пролог пролога»). При этом нельзя не увидеть, что круг жизненных фактов, конфликтов и проблем, которые в системе всей трилогии обозначены и оценены как *пролог* (т. е. нечто подготовительное по отношению к чему-то безусловно главному и решающему), ставится в ней, вопреки такому своему обозначению, в центр изображения, разрастается и занимает не только начальное место, но и срединное. Заметим также, что «Дневник Левицкого» — рядом с «Прологом пролога» и следом за ним — выглядит не как идущее за прологом, а только как побочное отступление в нем же, как эпизод «Пролога пролога», разработанный специально и отдельно. Если читатель не догадывается об этом на основании названий обеих частей срединного романа трилогии и даже может думать иначе, то, дочитывая 1-ю часть романа («Пролог пролога»), он уже знает, что 2-я часть («Дневник Левицкого») будет возвратом к только что прочитанному, так как действие 1-й части разворачивается между весной и осенью 1857 года в Петербурге, а «Дневник Левицкого» обещает разъяснить роль одного из персонажей 1-й части и в частности сообщить о его жизни в деревне и причинах «таинственного» бегства оттуда в столицу, под знаком чего проходят в 1-й части все ее заключительные сцены.

Таким образом, центральный, главный (по авторской оценке) круг событий трилогии должен, по-видимому, происходить лишь в ее заключительном романе — в «Книге Эрато». Это название по смыслу (Эратó — муза любовной поэзии) и структуре никак не соотносится с предыдущими и, следовательно, резко отделено от них и даже противопоставлено им. Налицо очевидное авторское нарушение логической уравновешенности в построении всей трилогии. Коль скоро понятие «пролога» настолько важно для романиста, что он его так настойчиво выдвигал перед этим на первый план, то нормальное построение предполагает совсем иную структуру целого, чем та, которая в конце концов предложена писателем, а именно: 1) пролог; 2) центральная часть; 3) эпилог. «Старина» действительно служит прологом по отношению к следующим романам; но затем снова «Прологом» оказывается роман, долженствующий исполнять роль центральной части; а если «Книга Эрато» по отношению к двум предыдущим романам является эпилогом, то куда в таком случае подевалась центральная часть? Неужели

вся эта трилогия суть только пролог и эпилог с зияющей паузой между ними? Или, если центральной частью все же окажется третий роман, то почему так несоразмерно развернут пролог к нему?.. Как бы то ни было, несомненно одно: романист сознательно подчеркивает диспропорцию в смысловых соотношениях между частями трилогии и намеренно старается привлечь к этому факту сугубое внимание читателя. Но зачем понадобилось ему именно так и именно на это обращать читательское внимание?

Названия романов сами по себе не дают и не могут дать никаких ответов на все эти вопросы. Ответы на них — в содержании произведений, в их конкретном проблемно-тематическом наполнении, в художественной разработке всего поставленного романистом комплекса проблем на материале изображаемых им жизненных событий, ситуаций, характеров и конфликтов.

Итак, циклическая соотнесенность произведений, входящих в эту трилогию Чернышевского, оказывается далеко не нейтральной и внешней — формальной характеристикой ее объема и состава, а значимым и весьма активным фактором, вводящим в авторскую оценочную концепцию жизни и, следовательно, формирующим читательское восприятие и понимание не только в итоге целого, но и — с самого начала — всех его частей.

В январе 1871 г. Чернышевскому оставалось переделать 2-ю часть «Пролога» и окончательно скомпоновать «Книгу Эрата», к тому времени уже прошедшую через много редакций и, несомненно, готовую вчерне во всех своих основных отделах. Если бы эти романы писателя могли быть напечатаны своевременно, то их публикация должна была состояться в 1-й половине 70-х годов — вскоре после «Войны и мира», «Дыма», «Обрыва», «Идиота», «Истории одного города», одновременно с «Русскими женщинами», «Дневником провинциала в Петербурге» (М. Е. Салтыкова-Щедрина), «Вешними водами», «Николаем Негоревым» (И. А. Кушевского), «Бесами» и первыми выпусками «Дневника писателя», до появления «Подростка», «Анны Карениной», «Нови», «Господ Головлевых». Не только общественный подъем конца 50-х годов, но и вся так называемая «эпоха великих реформ» осталась в прошлом, отошла в историю, подвергалась ожесточенным нападкам справа и саркастической критике слева. Все ее противоречия и проблемы остались неразрешенными и неизжитыми, а грозный призрак крестьянской революции отступил на неопределенный срок, растворился в неясном мареве новых противоречий и новых проблем, еще более запутанных, чем десять — пятнадцать лет назад. Казалось, все кончилось, и было ясно, что ничто не кончилось, что все только еще должно опять начаться.

Художественная игра понятием пролога в романной трилогии Чернышевского как раз и затрагивала этот самый чувствительный нерв тогдашнего идеологического самосознания рус-

ского общества. Ретроспективный взгляд на недавнее прошлое служил вполне злободневной цели — трезвой оценке перспектив ближайшего будущего. Отсюда — вдумчивый, испытующий историзм авторской позиции, чуждый каких бы то ни было следов увлечений и надежд. И этот историзм, с его насмешливым анализом фактов в противоположность иллюзиям, действий в противоположность словам, реальных интересов в противоположность заявляемым идеалам, обращен на исследование и изображение эпохи всеобщих увлечений и поголовного опьянения надеждами.

Такая позиция программно заявлена уже отбором хронологических вех, разделяющих между собой романы трилогии: 1853—1857 — 1862/63. Что означают эти даты? 1853 год — начало Крымской войны, *канун* «эпохи освобождения»; 1857 год — начало обсуждения крестьянского вопроса, *канун* реформы 1861 г.; 1862/63 год — начало пореформенного «эпилога»... но, может быть, тоже *канун* чего-то? Весьма знаменательно, что 1861 год — действительную кульминацию всей «эпохи освобождения» — Чернышевский демонстративно исключает из числа исторических вех! Состоялась реформа, но не состоялось освобождения; за столькими канунами не последовало настоящего дня; за всеми прологами остался зиять угрожающий исторический провал. Пореформенная эпоха — не эпилог после решающего действия, а первый в ряду новых исторических прологов канун подлинного грядущего освобождения!

Такая идейная концепция есть все что угодно, только не переоценка ценностей, не скептический пересмотр со стороны идеолога русской крестьянской революции своего якобы «романтизма».¹¹ Журналист Волгин в 1857 году просто отказывается участвовать в «одурении», захватывающем всех. Журналист Чернышевский тоже уже в 1857 году ни в малейшей степени не был подвержен этому «одурению»; насколько было возможно, он в ряде своих тогдашних статей выяснял различные условия освобождения и многозначительно замолк, как только обозначились первые признаки того, что из «пустого дела» не может получиться ничего, кроме «мерзости». А романист Чернышевский в 1870 году позволил себе лишь одно отступление от фактической истины недавнего прошлого — он сконцентрировал растянутое содержание эпохи до пяти-шести стремительно разворачивающихся эпизодов, которые своим художественным содержанием полностью исчерпывают историческое содержание всей этой эпохи — от 1857 до 1861 годов.

Разница между журналистом Чернышевским, писавшим в 1857 году, и романистом Чернышевским, писавшим о 1857 годе, состоит в том, что Чернышевский-журналист действовал, торопя и подталкивая события к их неизбежному и желаемому разрешению, предвидя многие возможности и не зная, чем все в действительности разрешится, а Чернышевский-романист ана-

лизирует и оценивает случившееся, зная, чем все закончилось, и видя в будущем ту же — тогда не состоявшуюся — перспективу, поскольку уже перестала существовать даже ничтожно малая альтернатива «мирного разрешения», которую он же подсказывал и в 1857, и в 1861 годах. Журналист Волгин «мудрее» журналиста Чернышевского лишь настолько, насколько он соединяет в себе понимание сущности предреформенной общественной ситуации, свойственное Чернышевскому 1857 года, и знание ее действительного исхода, которым мог наделить своего героя только Чернышевский конца 1860-х годов и которое в Волгине обрисовано как трезвое, аналитически безукоризненное убеждение.

Эта концепция поддерживается еще одним содержательным отношением между тремя романами — так сказать, пространственно-географическим. Действие «Старины» совершается в русской провинции; действие «Пролога» — в Петербурге, официальной столице Российской империи и средоточии ее политических сил; действие «Книги Эрато» — в Сицилии, на аристократической вилле, которая становится своеобразным дискуссионным клубом, где под сводами Белого Зала собираются люди, представляющие все оттенки радикальных и революционных течений тогдашней Европы. Такое построение трилогии тоже наглядно и резко овещает ранее выявленный принцип дискретности, организующий материал трилогии в целом и в то же время распределяющий его по отдельным романам. Налицо здесь также и поступательное движение: от малого национально-географического локуса — к масштабу государства, и от него — к межгосударственному, общечеловеческому масштабу. Это не что иное, как последовательные переходы с уровня низшего порядка на уровни высшего порядка. По смыслу они совершенно аналогичны соответствующим хронологическим скачкам в структуре датировочных соответствий между романами. Как там каждый следующий «пролог» означает переход на более глубокий уровень развития исторических противоречий, так здесь каждый следующий локус означает переход на более высокий уровень всемирно-исторического осмысления этих противоречий. В первом случае выявляется *политическая злободневность* авторской концепции, во втором — ее *философско-историческая правота*.

Обращает на себя внимание то, что последний роман трилогии — произведение того особого романного жанра, который впервые открыт и разработан в «Повестях в повести» и является исключительным вкладом Чернышевского-художника в жанровую сокровищницу мировой литературы, поскольку не имеет хоть сколько-нибудь близких аналогий ни в какой другой литературе, ни у какого другого романиста. Отчасти «Книга Эрато» прямо повторяла композиционно-архитектонические приемы «Повестей в повести», ибо опыт, приобретаемый рома-

нистом, оставался сугубо личным его достоянием и каждый очередной художественный замысел не мог не представляться творческому сознанию самого писателя непосредственно следующим за «Что делать?», лишь уходящие годы делали такую связь все более слабой. Но в то же время второй роман-цикл Чернышевского явился и новым этапом в освоении внутренних возможностей жанра. Во всяком случае, в нем совершенно отсутствовала установка на мистификацию читателя; в нем с необыкновенным размахом и функциональной многозначностью использовался принцип «чтений», «бесед», «рассказов» — как принцип собственно циклообразования и как имитация академических «научных трудов»; в нем романист вплотную (после «эскизного» опыта «Четвертого сна Веры Павловны» и в ином аспекте) занялся разработкой с позиций реалистического художественного метода богатейших жанровых традиций литературной утопии; в нем с новаторской смелостью решалась проблема психологического анализа («Тихий голос») и переоценивалась, очевидно, не одна тематическая традиция новой русской литературы (какому глубокому переосмыслению подвергся, например, тип «лишнего человека», можно, к счастью, судить по лаконичной разработке образа Лачинова в «Истории одной девушки»); в нем же Чернышевский заявлял о себе и как драматург, тоже, вероятно, не только школы Островского (как в «Драме без развязки»), ибо «Маестрица варить кашу» свидетельствует о превосходном владении стилистикой фарсовой комедии и в ее политически-памфлетном, и в пародийно-психологическом вариантах. Несомненно, что Чернышевский именно в этом романе впервые вышел к осуществлению давней своей идеи создания романа — «энциклопедии знаний и жизни». И несомненно также, что лично им самая форма романа-цикла ощущалась как наиболее отвечающая его основным художественным интересам, устремлениям, возможностям и — не в последнюю очередь — целям противостоять политике «удушения», применявшейся по отношению к нему царским правительством.

«Книга Эрато», при всей впечатляющей объемности своего состава, была все-таки еще единым романом, тогда как вся трилогия исторических «Прологов», включившая его в себя, стала новым и последним принципиальным этапом на пути внутреннего становления Чернышевского как художника, поскольку ознаменовала собой выход к всеобъемлющей жанровой интеграции творческих усилий и результатов романиста, когда уже ни один конкретный замысел не возникал самостоятельно и отдельно от цикла, в составе которого только и получал свое настоящее место.

К сожалению, чем более позднего замысла нам приходится касаться, тем значительно меньше мы можем о нем знать и, соответственно, менее определенно судить. То обилие «романов и романов», о которых Чернышевский с печальным стоицизмом

подвижника упомянул однажды в письме из Вилуйска, — факт столько же показательный, сколько и не поддающийся исследованию и оценке. Однако первый роман вилуйского периода творчества (самого длительного и самого «темного» для нас) еще документирован в начальных фазах его осуществления и подтверждает, в частности, указанный выше факт всеобъемлющей циклизации дальнейших замыслов Чернышевского-романиста.

«Академия Лазурных Гор» (1874—1876) — не что иное, как новый роман-цикл, причем, в отличие от «Книги Эрато», строящийся на мистификационной разработке образа номинального автора, подобно тому как это уже делалось в «Повестях в повести». Но конкретная задача, побудившая Чернышевского вернуться к этой своей первоначальной форме «романа-цикла», была совсем другой. Теперь писателю необходимо было просто «исчезнуть» из литературы в своем собственном облике, чтобы попытаться возродиться в ней в облике некоего экзотического инкогнито, ничем и никак не напоминающего всем известного Чернышевского. Поэтому «Академия Лазурных Гор» — это уже не отдельный роман (сколь угодно обширный и пестрый), а романский цикл несколько иного типа, чем предыдущая трилогия. «Старина» — «Пролог» — «Книга Эрато» представляли собой такое единство, которое мотивировалось *содержательно* и с этой точки зрения самой последовательностью романов раскрывалось как развитие одной и той же темы с масштабной эволюционирующей, но повторяющейся проблемностью. Теперь принцип циклообразования опять выглядел и действительно оказывался проще, *формальнее*, потому что романский цикл предлагался читателю не как заранее предусмотренная автором художественная преемственность произведений, а как случайное — личностное, биографическое — единство творчества некоего новооткрытого автора — рано умершего «английского писателя» Дензиля Эллиота, — своего рода собрание сочинений. Однако дальнейшей мистификационной игры с читателем по поводу фиктивного авторства (игры, которая так глубоко пронизывала структуру «Повестей в повести») здесь, по-видимому, не предполагалось, и роман-«рамка» получал более поздние, заимствуемые уже из «Книги Эрато» значения современной «географической», а возможно, и этико-психологической «утопии», так же как и романы-«вставки» циклизировались по типу «чтений», «бесед», «ученых собраний» и т. д.

Таким образом, в итоге можно констатировать, что Чернышевский-романист не только тяготел к крупным циклическим объединениям разножанровых и разнородных произведений, но и явился принципиальным преобразователем такой крупнейшей и потому редкой, однако, безусловно, магистральной формы в эволюции всей европейской прозы XIX в., как «большой романский цикл». Русская литература ни до, ни после Чернышевского

вообще не знала этой формы и не оставила ни одного ее образца (впрочем, попыткой в этом роде был полный замысел «Братьев Карамазовых» Достоевского как романа-дилогии, а несколько раньше — неосуществленный замысел «Жития великого грешника»). Напротив, в литературах Европы и Америки тенденция к романной циклизации проявилась достаточно определенно и доказала свою продуктивность (ср. до Чернышевского — циклы Купера, Дюма-отца и колоссальный цикл Бальзака; после Чернышевского — и рядом с ним — не менее колоссальные циклы Золя).

Несомненно, что если бы первая сибирская трилогия или, позже, «Академия Лазурных Гор» были опубликованы, как на это рассчитывал Чернышевский, то явились бы фактором чрезвычайной эволюционной важности в контексте русского и западноевропейского литературного процесса 70-х годов и последующих десятилетий. Сам Чернышевский адресовал свои циклические замыслы общеевропейскому читателю, вполне отдавая себе отчет в том, что его циклические романы и роман-ные 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.

Утрата почти всего, что было создано Чернышевским-романистом за долгие годы его каторги и ссылки, — одна из самых невосполнимых утрат в новейшей истории литературы, и не только русской.

Глава III

«УЧИТЕЛЬНЫЙ» РОМАН ЧЕРНЫШЕВСКОГО И ТРАДИЦИЯ «РОМАНА С ОТСТУПЛЕНИЯМИ»

I

Роман «Что делать?» обратил на себя внимание как читателей, так и критиков прежде всего своей необычной, намеренно эпатажной сложившейся нормой эстетического вкуса стилистикой. Самой кричащей ее особенностью представлялось недопустимое в художественном произведении смешение беллетристического и публицистического начал.

Между тем введение в текст художественного произведения публицистического материала отнюдь не являлось новацией Чернышевского-романиста. Такая тенденция была присуща всей классической русской литературе XIX века (и даже ранее — начиная с «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева), а вслед за Чернышевским (и сразу после него) она же найдет преломление в творчестве величайших романистов века — Льва Толстого и Достоевского.

Проблема сочетания публицистического и художественного элементов в рамках различных литературных жанров не проста. Ее конкретные решения зависят от понимания того, что такое публицистичность и что такое художественность в художественном произведении, а также от исторически изменчивых представлений о том, в каких случаях публицистичность не противоречит художественности, а в каких вступает с нею в противоречие, нарушая целостность художественного впечатления от произведения.

Несомненно, что категории публицистичности и художественности противоположны друг другу. Публицистичность — как принцип — связана с понятийно-логическим (рациональным) формулированием некоторых идей, положений и понятий, а художественность — тоже как принцип — исходит из непрямого, не формулируемого рационально их выражения.

Именно таков характер сочетания публицистического и художественного компонентов в рамках произведений, относящихся к собственно публицистическим жанрам. «Художественность»

публицистики — это и есть использование разнообразных способов и приемов непрямого выражения идей, дополняющих то, что формулируется прямо. Сюда же следует отнести и все те случаи, когда авторское «я» публициста конкретизируется для читателя не только как определенная общественно-идеологическая позиция, но и со стороны своей эмоционально-психологической индивидуальности, воспринимаемой как определенный тип отношения к действительности в целом, т. е. приобретает в контексте публицистического произведения эстетические характеристики, присущие типическому образу в системе художественного произведения. Несомненно, художественным элементом в публицистических произведениях являются любые формы и разновидности авторских масок. Яркие образцы публицистики, обладающей в высшей степени достоинствами самых разнообразных типов художественности, названных и не названных здесь, содержит творчество Пушкина, Гоголя, Белинского, Герцена, Добролюбова, Чернышевского, Писарева, Щедрина, Достоевского, Л. Толстого, Г. Успенского, Короленко и других классиков русской литературы и критики.

Противоположность категорий публицистичности и художественности сохраняет принципиальное значение и для беллетристических жанров, но сама проблема их соотношения приобретает здесь большую сложность.

Прежде всего, следует отвести все те случаи, когда основной конфликт художественного произведения имеет ярко выраженный идеологический характер и поэтому в тексте произведения большое место занимают споры или разговоры героев на отвлеченные темы, где возникают точные формулировки идей, положений и понятий. Здесь публицистический материал и стиль, даже целые публицистические жанры выполняют роль композиционно-тематических конструктивных элементов художественного текста (например, в «Отцах и детях» Тургенева, в поздних романах Достоевского, в романе «Мать» Горького). Художественность художественного произведения в таких случаях совершенно не зависит от наличия или отсутствия в произведении этих элементов самих по себе.

Другое дело, когда писатель вводит в текст своего произведения публицистический материал, мотивируемый не только конкретной целью характеристики героя (или героев) произведения и того жизненного конфликта, который лежит в основе сюжета этого произведения, но и установкой автора на пропаганду определенных идей и концепций в их рациональном содержании. Именно в таких случаях и возникает проблема правомерности включения в текст художественного произведения публицистического материала и вопрос о том, снижает или не снижает этот публицистический материал художественность данного произведения, нарушает или не нарушает он впечатление целостности и органичности всего образно-тематического

стройка произведения. За подобное «нарушение» критики 60-х годов будут осуждать Толстого — автора «Войны и мира»; но, конечно, первооткрывателем здесь был и остался Чернышевский — автор «Что делать?».

Однако роман «Что делать?» в этом отношении необычен и нов не только для русской литературы своего времени, он уникален и в художественном творчестве самого Чернышевского. Достаточно сравнить его с другим знаменитым романом писателя, увидевшим свет еще при его жизни, хотя и не дошедшим до массового русского читателя и вряд ли получившим известность даже в среде литераторов-современников, — с романом «Пролог». Он по своей проблематике — тоже общественно-политический роман, и публицистический материал в нем не мог не занять важного, даже определяющего места. Но форма и стиль этого романа совершенно свободны от каких-либо следов публицистики в ее собственных литературных проявлениях: здесь никто не произносит никаких речей, публицистически развивающих ту или иную общественно-актуальную проблему (обсуждение проблем ведется в форме кратких и часто парадоксальных афоризмов, и все размышления или высказывания персонажей подчинены задаче их художественной характеристики, т. е. выяснению их психологической и социально-идеологической типичности); здесь нет даже развернутых внутренних монологов героев; здесь совершенно отсутствует персонифицированный образ автора, который в «Что делать?» был носителем пропагандируемой посредством романа общественно-идеологической позиции. Таким образом, если в «Что делать?» Чернышевский воспользовался публицистическим материалом и публицистическими же формами его подачи в рамках романа — произведения беллетристической природы и беллетристических заданий, то это произошло не потому, что Чернышевский-романист вообще не умел достигать своих целей иначе, более «художественно», а потому, что это в данном случае по каким-то внутренним причинам оказалось для него как для романиста необходимо и приемлемо. Иначе говоря — именно *художественная* идея, объединяющая и конституирующая роман «Что делать?» как *художественное* целое, потребовала от писателя и позволила ему создать произведение на основе принципа демонстративной дисгармонии между «художественной» поэтикой его повествовательного состава (так сказать, «романа героев») и «антихудожественной» поэтикой его публицистического состава («романа о героях»).

Действие этого принципа универсально проявляется в романе на всех уровнях его художественной формы и художественного содержания и означает тем самым не что иное, как *особый тип художественности* — в противоположность утвердившемуся эстетическому канону.

Заявлен принцип — резко, нажимно, «нагло» — в необычном

и неожиданном вступлении к основному повествованию, которое отчасти уже рассматривалось в предыдущей главе, но там рассматривалось как элемент системы выделенных эпизодов (вставных новелл). Теперь следует несколько подробнее рассмотреть весь этот вступительный эпизод (играющий роль своеобразного театрализованного пролога) как внутренне законченную, целостную структуру.

Эффектный прием переноса кульминационного сюжетного эпизода в начало романа — прием, который двумя-тремя страницами позже сам романист назовет пошлым, — важен для него отнюдь не своей эффектностью, а тем, что именно этот эпизод, открывая роман, стилистически обрабатывается как пародия на определенный жанр, именно — жанр романа тайн и приключений. Пародийное использование поэтики и стилистики определенного литературного жанра сразу же акцентирует внимание читателя на эстетической стороне текста, выдвигает эстетический комплекс проблем, связанных с восприятием произведения, на первый план. В то же время характер пародирования с необходимостью диктовал различным группам читателей романа уже не просто разные, но прямо противоположные по содержанию эстетические впечатления. Например, в начале 2-й главы вступительного эпизода — «Первое следствие дурацкого дела» — впервые в романе появляется его героиня. О ней говорится только: «<...> молодая дама <...> шила и вполголоса напевала французскую песенку, бойкую, смелую» (1, 29). И затем приводится прозаический перевод текста песенки с двумя французскими цитатами. Здесь все противоречит «хорошему эстетическому вкусу»: текст песенки нужно давать либо в стихах, либо не давать совсем; молодую русскую даму нельзя в грустную минуту заставлять петь «*Ça ira!*» — ранний гимн Великой французской революции; под видом перевода «*Ça ira!*» нельзя преподносить густой набор лозунгов современных социалистов и т. д. Читатель, который знает об этих запретах, будет шокирован демонстративным их нарушением. Читатель, который о них не знает, никаких нарушений не заметит и заинтересуется понятной ему житейской ситуацией и мыслями, публицистически точно сформулированными в переводе песенки.

То же самое — в ироническом «Предисловии», заключающем вступительный эпизод. Здесь романист открыто формулирует свою цель — «оказывание помощи» публике, которая «так немощна и так зла от чрезмерного количества чепухи в (ее) голове» (1, 34—35). Он утверждает, что «все достоинства повести даны ей только ее истинностью» (1, 35), и приглашает публику читать повесть ради той истины, которую она содержит. Такая позиция резко антитрадиционна: писатель может учить публику, но — развлекая; горькое лекарство истины он должен подносить читателю обязательно в виде сладкой пилюли, «смирненно» склоняясь перед его «благодарным» судом. Чернышевский

же переставляет все с ног на голову: он сам требует смирения от читателя; он не признает суда читателя над собой — и в этом состоит «наглость» его тона в обращении с читателем; он не хочет подслащать «художественностью» проповедуемую им истину. Он заявляет, что необходимым и достаточным условием «художественности» художественного произведения является его истинность. Читатель, который в этом не разбирается и потому не имеет претензии быть судьей романиста, будет просто читать роман, усваивая содержащиеся в нем уроки. Но читатель, который знает, что таких целей в романе ставить нельзя, лишается возможности оценивать роман по мерке привычных эстетических критериев и вынужден либо покорно принять критерий, предложенный автором, либо вообще ничего не понять в произведении.

Как видим, резкость диссонанса преднамеренна, и все дело в претензии романиста вывернуть наизнанку исконно традиционное соотношение между автором-художником и реальным читателем: художник — судит о жизни; читатель — судит о художнике. Когда художник заявляет, что не приемлет никакого, ни малейшего суда над собой со стороны читателя, что только ему, художнику, — неважно, насколько хорошему или плохому, — известна настоящая истина жизни, что поэтому в отношении к его роману — быть может, и вовсе плохому, но во всяком случае стоящему «выше... прославленных сочинений» любых нынешних «великих повествователей!» — читатель просто не способен быть судьей, то подобный «диктат» романиста не может не вызвать психологического протеста, не может не провоцировать на заведомое сопротивление читателя романисту. Такое заявление и нельзя квалифицировать иначе, как сознательную провокацию читателя, толкающую его к предельно обостренному восприятию всего дальнейшего в произведении.

Если же посмотреть на результат, достигаемый таким образом романистом, как бы со стороны, вне конкретно-идеологического контекста, подвигнувшего Чернышевского в качестве романиста-дебютанта поставить себя именно в эти отношения с читателями своего времени, то мы оказываемся перед необходимостью констатировать некую довольно типическую ситуацию, регулярно и закономерно возникающую в литературном (и шире — в художественно-эстетическом) процессе почти на каждом переломном историческом этапе его развития: всякая революционная ломка любой господствующей эстетической системы (системы жанров, системы поэтики, системы стилистики) совершается первоначально в виде художественно демонстративного (оформленного или не оформленного манифестационно) разрушения привычного канона путем противопоставления ему антиканона, т. е. чего-то, определенно узнаваемого только на фоне данного канона, но плохого с точки зрения его *обязательных* (и потому кажущихся естественными, непреложными) тре-

бований (неважно, мыслимых и трактуемых нормативно или ненормативно).

Индивидуальное своеобразие Чернышевского в этой закономерной и всеобщей историко-литературной ретроспективе состоит, пожалуй, лишь в том, что он, действительно, в гораздо большей мере был — не только для своих читателей-современников, но и сам по себе — революционером-политиком, революционером-идеологом, революционером-публицистом, непререкаемым (и для соратников, и для противников) вождем «партии народа» в *свою* эпоху и в *своем* обществе. В мировой истории это редчайший случай, чтобы человек, способный возглавить революционное движение масс, способный встать во главе победоносного революционного правительства, способный видеть, как никто другой, ближайшие и отдаленнейшие перспективы революционного общественного процесса на всех его стадиях, человек, которого без преувеличений можно назвать гениальным стратегом и тактиком социальной революции, к тому же человек, владеющий энциклопедическими познаниями и безукоризненной пронизательностью ума, человек, лишенный начисто эгоистического честолюбия и славолюбия, — чтобы такой человек по воле обстоятельств получал необходимый стимул и досуг для занятий художественным творчеством. Удивительно не то, что роман «Что делать?» — произведение, насквозь пронизанное политическими заданиями; удивительно то, что оно насквозь художественно в их решении, в формах и способах выражения авторской тенденции.

Пародийный «шутовской» пролог романа Чернышевского вскрывает и обнажает принцип его *целостной* структуры, которая и в дальнейшем рассчитана на *противоположность эстетических впечатлений*, вызываемых *одним и тем же текстом* в сознании читателей различных групп, т. е. различного социального положения, различного жизненного понимания и классового отношения к господствующим общественным порядкам, противоречиям и конфликтам. Заявляемое в прологе тождество противоположных категорий истины и художественности становится формообразующим, и смысловым ядром всего романа, в котором каждая из этих категорий проявляется затем еще и как особая, частная структура.

Частной структурой категории истины в романе выступает вся его образно-тематическая композиция, в которой такое важное место занимает множественная сумма конкретных истин, обсуждаемых героями и проповедуемых автором-рассказчиком, причем все собственно романическое содержание произведения в контексте этой проповеди также приобретает характер своеобразного аргумента в пользу проповедуемых идей и концепций.

Частной структурой категории «художественности» в романе является его общая архитекtonика. Роман Чернышевского не

есть просто «рассказы о новых людях», сопровождаемые авторскими комментариями; как художественное целое, он представляет собой контаминацию этих рассказов с одновременным представлением читателю самого процесса их сочинения в качестве некоего творчески-волевого акта, идейно и эстетически целесообразного.

План повествования о героях воссоздает их психологический, нравственный и социальный облик, ход их жизни, их поведение, которое преобразует общественную атмосферу и формирует новую общественную среду. Убедить читателя в том, что все это — объективно-закономерное проявление исторических процессов, — задача романиста. Отсюда его установка — во внутреннем контексте «рассказов о новых людях» — на достоверность художественно вымышленного содержания произведения. Но сами принципы отбора и группировки жизненного материала, принципы повествовательного стиля произведения не только и не просто реализуются в рамках романа героев, но и отделяются от него, эстетически (теоретически) осмысляются и формулируются, объясняются и обосновываются, защищаются и пропагандируются. Художественной мотивировкой введения в текст произведения теоретического осмысления его эстетических принципов становится наличие в самой жизни идеологических антагонистов романиста, которые персонифицируются внутри произведения в лице «проницательного читателя». Противоборство автора-повествователя и «проницательного читателя» формирует в тексте романа особый проблемный узел и архитектурно-чеховски обрамляет роман героев. Эстетическая проблематика споров автора и «проницательного читателя» выступает одновременно и как сквозная тема романа, определяющая его целостную форму, и как частный случай некоторого реального (т. е. существующего прежде всего в самой действительности) общемировоззренческого конфликта, уже там (а отнюдь не только на страницах романа) достигшего степени философско-идеологического и политического конфликта.

Смысловая структура вводимой таким образом в роман и пропагандируемой в нем истины не просто проблемно многоаспектна и не только мировоззренчески целостна, но и разворачивается на нескольких принципиально различных уровнях, каждый из которых проявляется в романе различными способами.

Собственно публицистический материал, введенный в текст романа, — это самый внешний уровень проповедуемой романистом истины. Он рассыпается на множество самостоятельных проблем, каждая из которых прямо обсуждается романистом или его героями с большей или меньшей степенью полноты и подробности.

Однако именно этот содержательный уровень и формирует конечную архитектурно-чеховскую структуру романа как «обрамлен-

ного повествования», во-первых, и как «романа с отступлениями», во-вторых. Такая структурная двузначность рамки обусловлена здесь рассмотренным выше взаимопроникновением конструктивной стилистической установки на художественную достоверность (а у Чернышевского — еще и чуть ли не фактическую достоверность) воспроизводимых картин жизни и деструктивной (разрушающей впечатление достоверности, невымысленности) стилистической установки на обнажение приема, на комментирование, помимо прочего, также и того, что и почему в предлагаемой им картине жизни является все-таки вымыслом, как и почему тот или иной жизненный факт обобщается, типизируется.

Следующий, более глубокий уровень проповедуемой романом «истины» — это его политическая тенденция, которая не может быть прямо сформулирована и поэтому должна быть внушена читателю опосредованно. Совершенно неважно, что причина этого — не в свободном творческом желании романиста, а в тех привходящих обстоятельствах, с учетом которых роман задумывался и создавался. Важно, что эта причина реальна и абсолютно императивна. Важно, что, если бы ее не существовало, этот роман, роман такой структуры не мог бы вообще возникнуть. Все частные, прямо проповедуемые истины, как в фокусе, сходятся в идее невозможности для современного общества решить ни одну из своих проблем без политической и социальной революции. И эта идея, центральная в романе, выражается в нем уже не публицистически, а исключительно художественными средствами. Образно она воплощается в центральном положительном типе романа — «новых людях». Но, кроме того, она и отделяется от них, персонализируясь в самостоятельную систему образов — от аллегорической «невесты» Лопухова и героини снов Веры Павловны до Рахметова и «дамы в трауре». Она влияет на тематический состав и композиционную форму романа. Так, организация швейных мастерских социалистического типа, кажущаяся сначала сюжетно лишним материалом в романе, на самом деле изнутри (в том числе и психологически) характеризует «новых людей», является необходимым этапом процесса становления личности «нового человека» (конкретно — Веры Павловны, а затем и Катерины Васильевны) и, как самостоятельная тема романа, завершается изображением судьбы этого предприятия в полицейском государстве, что не может не привести думающего читателя к революционным выводам. Иначе вводится в роман Рахметов: «пошлая» эффектность изъятия сюжетно кульминационного эпизода III главы и превращения его в пародийный пролог ко всему роману только тогда открывается в своем настоящем значении, когда на месте столь заблаговременно подготовленного сюжетно-кульминационного «зияния» вырастает богатырская фигура «особенного человека» — идейно-политическая кульми-

нация романа; сама характеристика Рахметова, которого «особенным человеком» делает его революционное дело, а не какая-либо частная особенность его конкретной личности, точно повторяет в своей тематической композиции общую структуру выражения идеи революции в целом романе, и читатель вынужден самостоятельно догадываться об источнике особенности «особенного человека», так же как он самостоятельно должен был понять, что никакие частные пути постепенного переустройства общества (подобные мастерской Веры Павловны) не могут стать исторически магистральными помимо революции и вместо нее.

Но самое главное заключается в том, что даже и по своему содержанию идея объективной исторической необходимости и неизбежности революции имеет в романе совсем другой объем и смысл, чем тот, какой она может иметь вне романа. Вне романа это всегда только теоретическая идея, и, как таковая, в общественном сознании людей определенной эпохи она находится в одном ряду с другими идеологическими построениями, в том числе и прямо противоположными ей. Ее убедительность (или неубедительность) по природе своей умозрительна и не может быть абсолютной. В романе же убедительность позиции писателя зависит исключительно от степени соответствия художественной концепции действительности самой этой действительности. Романист убеждает, апеллируя к фактам реальной жизни, а не к умозрительным аргументам в пользу того или иного ее понимания. Он заставляет читателя сопереживать своим героям, увидеть их проблемы как свои собственные проблемы. Тем самым он заставляет читателя пережить определенное отношение к жизни, определенную позицию, которая, благодаря этому, становится убедительной, как сама жизнь, а не как рассуждения о жизни. Это — принципиально художественный, а не публицистический (рационально-логический) способ утверждения истины определенной идеологической позиции.

Наконец, в романе «Что делать?» есть и третий — самый глубокий — уровень проповедуемой автором романа истины. Действительно, какова та последняя истина, которая организует роман как целое? Очевидно, это не та или иная частная истина, обсуждаемая в романе, и даже не их совокупность. Это и не проповедь революционных путей переустройства общества. Революция — не цель, а только средство достижения цели. Цель — счастье каждого отдельного человека и всех людей вместе. Концепция счастья занимает важное место и в публицистической проблематике романа, и в его художественном содержании. Но главное в другом. Чтобы убедить читателя, что счастье надо понимать так, а не иначе, собственно, и разворачивается в романе весь его огромный публицистический материал. Но на всякую точку зрения всегда найдется другая, противоположная, доказываемая не менее красноречиво и аргументированно. И Чер-

нышевский-романист идет в глубь проблемы, вскрывает ее основополагающую сущность, освещает ее изнутри — как общую проблему выбора людьми своих мировоззренческих позиций, тем самым оставляя за каждым полную и абсолютную свободу конкретного выбора.

Глубина и оригинальность художественно-идеологической концепции Чернышевского-романиста как раз и заключается в том, что он не просто проповедник определенной позиции: именно его позиция — и только она — включает в себя как нечто принципиально важное понимание жизненной правомерности каждой и всех позиций в их социальной и психологической конкретности, а также понимание классовой природы этой реальной многовариантности идеологических позиций, существующих в сознании людей определенного общества в определенную эпоху. Всей целостной концепцией романа Чернышевский и утверждает, убеждает, внушает читателю, что свобода идеологической ориентации человека приобретает действительный смысл только при условии осознания человеком своих реальных классовых интересов. Помочь ему осознать это как закономерность жизни — и значит революционизировать саму жизнь, но эта идея никак не формулируется и не обсуждается в тексте романа.

Таким образом, проповедь истины как стилистическая установка романиста (публицистический план в содержании романа) и проповедь истины как структурообразующий принцип художественного метода романиста (функциональное единство публицистического и повествовательного планов в их взаимодействии и взаимопроникновении) — это в известном смысле полярные моменты неповторимого эстетического своеобразия романа «Что делать?».

2

Введение автора в структуру романного повествования — прием не новый, даже скорее традиционный, чем неожиданный, но Чернышевским он применен и разработан в непривычных для русской литературы масштабах и значениях. Основополагающими по своему художественному, идейному и, следовательно, общественному значению романами с авторскими отступлениями в русской литературе были и оставались ко времени создания «Что делать?» только «Евгений Онегин» Пушкина и «Мертвые души» Гоголя. Несомненно, именно с ними, по замыслу Чернышевского, и должен был соотноситься в сознании читателей роман «Что делать?».

И у Пушкина, и у Гоголя авторские отступления тоже составляли систему, но были по преимуществу отступлениями лирическими, стилистически контрапунктируя — в качестве побоч-

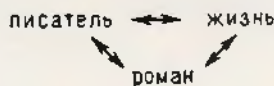
ной темы — с ведущими эпическими темами их произведений. Авторский план в них объективировал план изображаемой действительности, а его лирическая тональность, благодаря своей подчеркнутой субъективности, персонифицировала образ автора как носителя определенной оценочной позиции. Автобиографическая детализация вводилась Пушкиным и Гоголем либо в виде намеков на неизвестные читателю факты биографии автора (ср. у Пушкина: «Ах, ножки, ножки! || Где вы ныне? . . .»), либо, наоборот, в виде отсылок к хорошо известным читателю фактам его творческой биографии (ср. у него же: «В те дни, когда в садах Лицея. . .»), либо, наконец, в виде общечеловеческих обобщений (ср. у Гоголя: «О моя радость! о моя свежесть! . . .»). Образ автора и в пушкинском романе в стихах, и в гоголевской поэме выражал предельно возможный в самой отражаемой действительности полюс возвышенно-поэтического — в противоположность обыденному, низменному и пошлому в ней.

Чернышевский-романист, бесспорно, следуя этой пушкинско-гоголевой традиции, отнюдь не повторял своих предшественников. Пушкин служил ему образцом главным образом уже в гоголевском опосредовании, поскольку именно гоголевские лирические отступления в «Мертвых душах» окрашены проповедническим, «учительным» пафосом (что принципиально важно как для Гоголя, так и для Чернышевского и что не свойственно Пушкину). Однако по характеру автобиографической детализации образ автора в «Что делать?» непосредственно восходит все-таки к «Евгению Онегину», минуя «Мертвые души»: он так же индивидуализирован и с той же степенью конкретности отождествлен с личностью реального романиста, чего нет в гоголевском «поэте вообще». Кроме того, гоголевский автор отделен от пошлой действительности и приподнят над ней: автор Чернышевского так же, как и «я» Пушкина, живет в этой действительности (какой бы она ни была) и поэтому может быть ироничен по отношению к себе не менее, чем к ней. Подобно пушкинскому, автор Чернышевского — особый и отдельный персонаж романа, тогда как у Гоголя это только образ, так сказать, бесплотный авторский голос, лишенный персонифицированного облика. Зато самый лиризм авторских отступлений в «Что делать?» (там, где он присутствует) опять же родствен гоголевскому (проповедническому), но не пушкинскому (личностному) лиризму.

Наиболее существенное отличие образа автора у Чернышевского сравнительно с указанной выше значимой для него традицией русской литературы состоит в том, что, во-первых, авторские отступления Чернышевского (даже и лирические, и личностные) прежде всего публицистичны; а во-вторых, автор Чернышевского, как образ-персонаж, играет совершенно другую

(и художественную, и идейную) роль в целостной системе романских персонажей.

В согласии с пушкинско-гоголевской традицией (и соответственно с широкой и далеко не специфичной только для романов с отступлениями общеевропейской традицией, к которой — через посредство романтического субъективного лиризма — подключались и Пушкин, и Гоголь) он — наблюдатель жизни героев и рассказчик о ней. Но в дополнение к этому — и в противоречии с этим — он преимущественно автор, т. е. создатель особого, вымышленного мира своих персонажей. В роли рассказчика-наблюдателя он объективирует художественный мир романа и добивается впечатления его жизнеподобия; в роли автора он, напротив, разрушает такое впечатление, демонстрирует свой роман как создаваемую на глазах читателя вторичную, отраженную действительность, в которой эмпирически наблюдаемые факты жизни деформированы и обобщены, типизированы в свете авторского к ним отношения. Собственно романские персонажи тем самым предстают в «Что делать?» сразу в двух взаимоисключающих ипостасях: с одной стороны, как живые лица, которым (согласно художественной условности литературного повествования) следует сопереживать; с другой стороны — как марионетки, как авторский «театр», в котором (тоже, впрочем, согласно другой художественной условности искусства) следует искать и находить идейные акценты позиции романиста, в данном случае подчеркиваемые этим способом. Романная действительность получает, таким образом, иную, более усложненную структуру, чем та, какую имела она в русских романах с отступлениями. Там автор, только объективировал мир героев и только дополнял его в качестве особого внесюжетного персонажа.¹ Здесь автор, тоже будучи романским персонажем и тоже дополняя мир своих героев, замыкая имманентную образную конструкцию произведения как художественного целого, все-таки — даже и внутри романа — не столько наблюдает их жизнь, сколько создает ее. Реальное отношение:



— не только результативно осуществляется Чернышевским, но и непосредственно воспроизводится им в романе: структурно — как архитектурная конструкция, и динамически — как демонстрация эстетических мотивов, побуждающих строить эту конструкцию так, а не иначе, и как процесс этого построения.

Наполняя форму «романа с отступлениями» такими функциональными смыслами, Чернышевский-романист возвращал ей ее первоначальные значения и тем новаторски расширял диапазон традиционных связей русского романа с романом новейшего

пейским, в частности английским, где эта форма исторически возникла и к середине XIX в. уже получила несколько классических решений. По крайней мере к трем из них роман «Что делать?» непосредственно отсылает.

3

Ближайшее по времени произведение в этом ряду — роман Теккерея «Ярмарка тщеславия» (1848). Многозначность реминисцентной метафоры, взятой романистом в качестве заглавия и заимствованной им из национального символично-аллегорического дидактического эпоса XVII в. «Путь паломника» Джона Баньяна, но восходящей к Библии («суета сует» — «vanitas vanitatum»), выполняет здесь функцию не только всеобъемлющей оценки изображаемого, но также и универсального стилиобразующего и структурообразующего принципа. Мир персонажей предстает перед читателем как эманация авторского взгляда на современную действительность (и реальность социального бытия людей вообще), а взгляд этот с самого начала персонафицируется в лице Кукольника, от имени которого дается авторское предисловие к роману с характерным названием «Перед занавесом» и который в дальнейшем постоянно сопровождает повествование ироническими замечаниями, комментариями и отступлениями сентенциозно-морализаторского «назидательного» свойства. Роман; таким образом, предлагается читателю и как рассказ о ярмарке тщеславия, и как зрелище — кукольное представление, ярмарочный театр марионеток.² Оставаясь автором реалистической картины жизни и будучи художником-новатором в создании нетрадиционно-сложных, неоднозначно-объемных человеческих характеров, романист в то же время под личиной Кукольника заявляет о себе как о единоличном демиурге всего представления — его сценаристе и постановщике, создателе кукол-марионеток и реальном ведущем спектакля, который этих марионеток «оживляет». Но поскольку все-таки произведение не спектакль и даже не его сценарий, а роман, повествование, то и Кукольник — не романист, объясняющийся с читателем до повествования или потом отвлекающийся от него, но внутрироманный персонаж, и его предисловие составляет подлинное начало повествования, а отнюдь не предшествует ему. Как персонаж романа, Кукольник не есть просто и только маска автора-романиста; он является необходимым и неотъемлемым компонентом образной системы произведения, непосредственно взаимодействуя со своими действующими лицами — марионетками; и его собственная речь (весь комплекс авторских комментариев и отступлений) — вовсе не инородный повествованию (так сказать, «публицистический») состав текста, а органическая часть его художественного состава. К тому же особый характер этой авторской маски получает в романе до-

полнительную идейно-художественную мотивировку еще и со стороны уходящей в глубь веков мировоззренческой концепции «жизнь — театр», в английской культуре усвоенной и закрепленной Шекспиром.

Между тем формула «жизнь — театр» по существу своего мировоззренческого содержания амбивалентна. Если театр — *подобие* жизни в прямом смысле слова, не жизнь, а лишь *видимость* таковой, игра, где актер-исполнитель меняет роли, проживает реально не свои — чужие, даже чуждые себе жизни, где его вообще может с успехом заменить марионетка, — то и жизнь в своей глубинной подоснове — не что иное, как *подобие* театра: она — такие же подмостки, на которых люди тоже играют добровольно принятые на себя или насильно навязанные им роли, устремляются к мишурным целям и фальшивым идеалам, изображают чувства, которых не имеют, произносят речи, которых зачастую сами не понимают, совершают злодеяния по невинности души или подвиги добродетели из низменного расчета, а жизнь течет по сценарию, не ими сочиненному, и в конечном итоге они — не более чем марионетки в руках Кукольника — жизни. Тщета житейского тщеславия — древнейшая истина жизни, которую мало кто из людей успевае постигнуть в отпущенный каждому миг пребывания на подмостках жизни: люди спешат лицедействовать, красуясь, кто как может, на празднике жизни, который поэтому и являет собой зрелище ярмарки тщеславия — реально низменного Торжища, где все продается и покупается. Так философская метафора «Жизни как Театра» совмещается с прозаической действительностью современного общества и становится *принципом* ее реалистического художественного отражения, получая в романе Теккерера еще и значение особого *приема* такого отражения.

Этот прием выполняет в структуре произведения четкую конструктивно-деструктивную функцию, поляризующую два взаимосоотносимых плана в авторской подаче художественного материала — план имманентного течения жизни в соответствии с объективной логикой человеческого характеров и поведения и план выражения субъективной писательской оценки воспроизводимой жизни, его «приговора над жизнью» (пользуясь формулой Чернышевского) не только в конкретно изображаемых ее проявлениях, но и в целом — в ее закономерном течении и во всех возможных вариативных проявлениях конкретно изображенного. Последнее, в частности, демонстрируется время от времени романистом открыто — с помощью жанрово-стилистических вариантов повествования об одном и том же, которые преподносятся читателю в виде наглядных уроков по части специально эстетических законов романосложения.

Так, глава VI открывается следующим признанием:

«Я знаю, что наигрываю самый простенький мотив (хотя вскоре последует и несколько глав потрясающего содержания),»

но должен напомнить благосклонному читателю, что мы сейчас ведем речь только о <...> Вот главная тема, занимающая нас сейчас.

Мы могли бы разработать эту тему в элегантно-романтическом или бурлескном стиле. Предположим, мы, при тех же самых положениях, перенесли бы место действия на <...>. Разве для некоторой части публики это не было бы интересно? Предположим, мы показали бы, как <...>. Или вместо <...> мы обратились бы, скажем, к <...> и стали бы описывать, что происходит на <...> (а так оно и было на самом деле) и как <...>. Такие сценки могли бы вызвать немало оживления и смеха, и их, пожалуй, сочли бы изображением настоящей жизни. Или, наоборот, если бы нам пришла фантазия изобразить что-нибудь ужасное <...> — мы легко могли бы сочинить повесть, полную захватывающего интереса, и читатель замирал бы от ужаса, пробегая с жадностью ее пламенные страницы. Вообразите себе, например, главу под названием...» (следует почти страница текста, выдержанная в «ужасном» стиле).

«А то предположим, что мы избрали элегантный стиль...» (следует новая страница в указанном стиле).

«Таким образом, вы видите, милостивые государины, как можно было бы написать наш роман, если бы автор этого пожелал...»

Далее следует лукавое объяснение своего «нежелания» незнанием «ни языка и обычая воровских кварталов, ни того разноязычного говора, который, по свидетельству сведущих романистов, звучит в салонах» и потому-де «нам приходится, с вашего позволения, скромно придерживаться середины, выбирая те сцены и те персонажи, с которыми мы лучше всего знакомы». Но ведь только что блестящее владение всевозможными стилями было продемонстрировано предметно! Правда, образчики стилей выглядели не без пародийной утрированности, но на то ведь они и были всего лишь примерами! И случайно ли сразу после приведенного «скромного» признания дается неожиданное, не менее лукавое, но, похоже, подлинное объяснение всего этого обширного отступления о стилях: «Словом, если бы не вышеприведенное маленькое (!) отступление, эта глава <...> была бы такой короткой, что она не заслуживала бы даже названия главы. И все же это отдельная глава, и притом очень важная. Разве в жизни каждого из нас не встречаются коротенькие главы, кажущиеся сущим пустяком, но воздействующие на весь дальнейший ход событий?» (с. 60—63).³

Подлинной целью применения рассмотренного приема является, однако, не то, о чем рассуждает и заявляет Кукольник-романист. Она заключается не в пародировании чужеродных стилей, а в том, чтобы вскрыть и показать наглядно, ощутимо, предельно внятно единство стиля и темы произведения, шире — единство его повествовательной стилистики и сюжетно-темати-

ческой поэтики, и еще шире — органичность художественного метода писателя на всех иерархических уровнях художественной структуры создаваемого им произведения. Это означает, между прочим, что этот роман вообще не мог бы иметь ни иной образной системы, ни иной стилистической тональности, ни иного строения — не мог бы иметь, продолжая сохранять нынешний характер своей идейности, ибо содержание художественной идеи всегда и обязательно адекватно *всей* выражающей ее художественной форме. Так что кажущаяся произвольность приносимой будто бы извне (через необязательную и дополнительную авторскую маску Кукольника) художественной «иллюминовки» реалистического (следовательно, могущего якобы обойтись и без нее) состава романа совершенно иллюзорна, более того — преднамеренно иллюзорна и представляет собой, напротив, *необходимый* компонент романной формы, активно организующий такое читательское впечатление, без которого невозможно ни *целостное* восприятие романа, ни *полное* усвоение его итоговых идейных значений.

В русской литературе до романа Чернышевского не было ни одного произведения, которое хотя бы отдаленно напоминало эту двусоставную, двуплановую структуру с фарсово-комедийной стилистикой в решении и разработке авторской маски — персонажа, вводимого внутрь текста затем, чтобы весь мир собственно романых персонажей столь же контрастно оттенить со стороны их намеренной «сделанности», которая, однако, не мешала бы им оставаться полнокровными образами людей, чуть ли не вживе выхваченных из реальной современности.

Ориентацию на «Ярмарку тщеславия» и именно на нее выдает в «Что делать?» с самого начала и главным образом авторский пародийный пролог, где русский романист является перед «лубликой» в личине забавника-раешника с куклами-марионетками в руках, потешающего читателя-простака назло и в насмешку над огорошенным и возмущенным таким маскарадом «тонким ценителем искусства» с его «эстетическим вкусом». В то же время ведь это — сразу несколько образчиков того стиля, который он тут же с подобающими содержанием ярмарочного райка ужимками «назидательно» объявляет «пошлой эффектностью», над которой сам первый и издевается, обещая дальше к ней не прибегать. Обещание свое он сдержит, но частично, оставшись до конца повествования под той же утрированной личиной, и каждый раз будет снова «ломать комедию», когда в «интермедиях» по-прежнему станет являться «перед занавесом» на пару с марионеточным «проницательным читателем», с которым у него почти на весь роман достанет споров относительно «законов художественности» и которого он будет «побивать» самым площадным образом на манер Петрушки.⁴

Однако, в отличие от Теккерея, Чернышевский отнюдь не объявляет себя Кукольником. Более того, автор, фигурирую-

щий на страницах его романа, и в самом деле вовсе не кукольник, а кукла, которой романист поручил исполнять свою роль и которую наделил сходством с собой, придав ей, так сказать, портретные черты собственного «литературного лица», задолго до того уже «размалеванного» (отчасти с полемическими целями, отчасти по недомыслию) враждебной ему русской прессой. Это уже не прием театрализации, каким он является у Теккеря, а прием «наклейки носа», каким он явится в открытую в следующем романе Чернышевского.

Приемы, в сущности, родственные, одинаково карнавалыные в их исконных мировоззренческих значениях, но в зависимости от характера и целей применения могущие выражать совершенно различные смыслы. Так, Кукольник Теккеря, вскрывая театрализованную механистичность, предзаданность социальной психологии и социального поведения современных людей, возводит свою — авторскую — точку зрения к точке зрения вечности, к трактовке (художественной «иллюминировке») вообще всех и всяких общественных отношений как «театра жизни», и благодаря этому он один только и остается в мире своих персонажей-кукол по-настоящему живым человеком. Чернышевский же — как романист — все время остается «за кулисами» своего «райка» и выпускает из-за ширм «куклу»-себя, а когда ему нужно показаться оттуда вживе и разговаривать с «публикой» самому, он сворачивает ширмы и убирает своих «кукол» — «автора» и «проницательного читателя».

Опять же, как и у Теккеря, эти мистериальные метаморфозы происходят лишь в *повествовании*, и потому переходы из плана реалистического воспроизведения жизни в план ее театрализации и обратно обозначаются изменениями *повествовательной стилистики*, но, в отличие от «Ярмарки тщеславия», в «Что делать?» эта стилистическая игра с читателем завуалирована предумышленным тождеством реального автора и автора окарикатуренного. Соответственно и идейно-мировоззренческие концепции обоих произведений оказываются существенно различными.

Не только универсальной, но даже и *принципиальной* театрализации жизни вообще — как приема ее художественного изображения и мировоззренческой оценки — нет в романе Чернышевского; нет, следовательно, необходимости и обнажать свой прием наподобие того, как это делает Теккерей; нет соответственно и *открытых*, однозначно заявленных отсылок к нему. Но это вовсе не значит, что в романе совсем нет никаких отсылок к Теккерю.

Прежде всего, «Что делать?» прямо начинается именно с такой отсылки, ибо «кукольный» пролог, решенный в стиле театра марионеток и продолжающийся затем серией аналогичных театрализованных сенок с участием говорящих кукол (автора и «проницательного читателя»), не имеет иных

прецедентов во всей новейшей европейской романистике. Только в «Ярмарке тщеславия» Теккерея подвижная форма романа с отступлениями, способная как угодно свободно варьироваться внутри разных жанров, получила вид обрамленного романа с особой фарсово-комедийной — театрализованной — контрастностью между «обрамляющим» и «обрамляемым» повествовательными составами. Хотя (как показано выше) конкретные идейные функции рамки в романе Чернышевского существенно иные, чем у Теккерея, все же самый характер этой рамки, ее художественная стилистика и ее архитектурное значение отсылают к роману Теккерея как к своему единственному прототипу.

Впрочем, несмотря на все это, отсылка оставалась бы невнятной, если бы не была поддержана другой, однозначно конкретизирующей первую отсылкой — к предшествующей литературной критике романиста. В заключительной главке «кукольного пролога» к роману («Предисловии») новоявленный романист, в частности, так обосновывает отстаиваемую им самооценку, по-видимому, фиглярствуя перед «публикой», но по существу высказываясь даже прямодушно: «Когда я говорю, что у меня нет ни тени художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить, будто я объясняю тебе, что я хуже тех твоих повествователей, которых ты считаешь великими, а мой роман хуже их сочинений. Я говорю не то. Я говорю, что мой рассказ *очень слаб по исполнению сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом...*» (1, 35).

Ясно, что речь здесь идет только о *современных* «знаменитостях», и именно среди них предлагается читателю угадать незаслуженно прославляемых и людей, действительно одаренных талантом. Но последних следует искать не в ряду *отечественных* повествователей (с кем только и будет сравнивать *русская* публика нового романиста). Кто же они?

Демонстративное умолчание их имен в «Предисловии» — тоже своего рода ответ на этот спровоцированный, но не заданный вопрос. Между тем в обширном литературно-критическом наследии Чернышевского прямой ответ обнаруживается легко. У него было всего две развернутых рецензии, посвященных разбору и оценке произведений знаменитых западных писателей, и обе при этом отличались оскорбительно-скандальной назидательностью, адресованной русским писателям-беллетристам в предостережение от слишком узкого и поверхностного понимания художественности. К тому же в некотором смысле они по-своему «обрамляли» творческий путь Чернышевского-критика: вторая — «Собрание чудес, повести, заимствованные из мифологии. Сочинение американского писателя *Натаниэля Готорна*» — появилась в конце 1861 года; первая — «Ньюкомы, история одной весьма достопочтенной фамилии. Ро-

ман В. М. Теккеря» — увидела свет еще в начале 1857 года. Обе рецензии поразительно идентичны по тону, проблемным акцентам и парадоксальной логике высказываемых критиком восторженных похвал таланту несомненно выдающихся писателей и предельно суровых оценок, выносимых их произведениям.

Достаточно сопоставить одни только *формулы* оценок в обеих рецензиях, чтобы убедиться в этом.

В «Собрании чудес»: «Готорн — писатель *великого таланта* (...)» (первая фраза рецензии). Но «он ударился в то, что обыкновенно называют художественностью люди, не имеющие понятия о художественности (...)». «(...) нам вздумалось произвести вивисекцию этой книжки на пользу и назидание нашим собственным авторам так называемых художественных произведений: авось, кто-нибудь из них увидит, что урок может относиться и к нему с его собратьями. (...) ведь и за ними (...) водятся те самые грешки, благодаря которым так шлепнулся в мифологических рассказах Готорн, несмотря на свой огромный талант, — такой огромный, что из наших художников не найдется ни одного, равного ему по таланту» (VII, 440; 441—442). И далее — блестящий анализ самой *проблемы художественности* с именами подлинно великих *художников* (в отличие от тех, кто тоже одарен художественным талантом, даже великим, но «шлепается», не умея благоразумно применить его к делу).

В «Ньюкомах»: «Теккерей обладает *колоссальным талантом*» (тоже первая фраза рецензии). «Из всех европейских писателей настоящего времени только один Диккенс может быть поставлен наряду с автором „Ярмарки тщеславия“ или выше его. „Ньюкомы“ — один из тех романов Теккеря, которые самым блистательным образом обнаруживают всю громадность его дарования». Но — «талант автора возбуждает удивление, произведение этого таланта вызывает только равнодушное пренебрежение (...)». «Великолепная форма находится в нескладном противоречии с бедностью содержания (...)» (IV, 511; 512; 521). Иначе, чем в «Собрании чудес», но не менее последовательно проходит и здесь лейтмотив урока русским писателям на примере неудачного опыта их выдающегося европейского собрата (см. IV, 515).

Рецензия, посвященная Готорну, — подлинный смысловой ключ к авторскому «Предисловию» в «Что делать?», конкретизирующий полемический подтекст последнего. В публицистике Чернышевского она тоже явилась своеобразной итоговой отсылкой ко многому ранее высказанному им как критиком и идеологом-политиком, больше всего — к первому откровенно политическому манифесту, каким стала статья «Русский человек на rendez-vous» (1858), и к первому откровенно назидательному литературно-критическому манифесту, каким стал разбор «Нью-

комов» Теккеря (1857). Через ее посредство Чернышевский-романист и отсылал читателя к гораздо менее известной ранней рецензии, которая, однако, только и могла единственно правильно сориентировать читателя в его восприятии *художественных* значений «кукольного» начального эпизода романа.

«Ярмарка тщеславия», как и все творчество Теккеря, — это уже послепушкинское и послегоголевское литературное явление, поэтому скрытая отсылка к нему Чернышевского-романиста прежде всего идеологически актуальна — как образцовый выбор правильной идейно-художественной ориентации в противоположность процветающим в современной русской литературе «устарелым» (с позиций новых требований времени) эстетическим ориентациям, оборачивающимся сплошь и рядом идейной путаницей понятий. Но за этой отсылкой стояла другая, несравненно более эстетически-принципиальная отсылка — к целой литературной традиции, к которой восходит и сам Теккерей как писатель филдинговско-стернианской линии в развитии английского романа и к которой «Ярмарка тщеславия» подключается особым образом. Роман «Что делать?» тоже непосредственно восходит к ней, причем не только и не столько через теккереевский «роман марионеток», сколько независимо от него.

4

Стерн построил своего «Тристрама Шенди» (1759—1767) по преимуществу на демонстрации приема «обнажения приема» и тем самым впервые разработал форму деструктивного романа, в которой обнажается (за счет комментария и обоснования) самый процесс романостроения. Это его 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 «Тристрама Шенди» в качестве первоисточника. Однако только в «Что делать?» деструктивная функция образа автора вновь проявляется так же полно и в такой же мере полемически демонстративно, столь же концептуально, как у самого Стерна. Но идейные 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) аналогий.

По совокупности тематических мотивов, их стилистической и проблемной разработке «Тристрам Шенди», бесспорно, роман раблезианский, хотя в то же время и явление во всех отношениях новаторское, потому что ренессансный гуманистический пафос народно-комического эпоса Рабле переосмыслен Стерном

в свете локковского философского сенсуализма, шекспировской трагической концепции бытия и просветительской критики основ буржуазной социальной действительности. Причем собственная мировоззренческая концепция Стерна хотя и исходит еще из просветительно-рационалистических представлений о мире и человеке, но уже знаменует собой отступление от них, предвещающая кризис и распад просветительства как цельного философского мировоззрения. Ирония Стерна оказывается настолько всеобъемлющей и всепроникающей, что не оставляет места для какого бы то ни было высокого общественно значимого положительного идеала, кроме упований на «доброту сердца» частных людей и ставки на «чуждачество» как способ ухода от реальных противоречий жизни с ее мрачной бездуховностью, захватившей все сферы общественных и частных отношений. «Чуждачествам» романских персонажей в поэтике стерновского романа соответствует «шутовской колпак», надеваемый на себя романистом и позволяющий ему прихотливо соединить в своем «рапсодическом сочинении» наряду с мотивами и приемами Рабле также мотивы и приемы Монтеня, Шекспира, Сервантеса, Свифта и, наконец, своего старшего современника Филдинга. По-разному осваивая эти разнородные традиции, Стерн в отношении 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 такую новаторски продуктивную 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 Найденыша» Филдинга (1749) как к роману прежде всего просветительскому и публицистически-полюемическому.

Опираясь на архаически-традиционную форму «романа с вставными новеллами» и отчасти пародируя ее, Филдинг первым создал особую жанровую форму «романа с отступлениями», причем возникла она у него не самопроизвольно, а сознательно построена романистом и призвана выполнять совершенно определенные, заранее намеченные им идейные задания. Сам писатель демонстративно об этом заявляет и последовательно открывает все 18 книг романа главами, которые называет «вступительными очерками», выдерживая их в тоне иронического диалога автора с читателем. По существу, эти «вступительные очерки» представляют собой в совокупности систему публицистических авторских рассуждений, посвященных главным образом

объяснению и защите «созидаемого (...) литературного жанра» от предвидимых критических нападков.⁵ Романист откровенно заявляет, что делает это в целях «назидания» читателя, пропаганды «истинного» понимания человеческой природы и установления «истинных» критериев моральной оценки человеческого поведения. Способом достижения этих целей оказывается в романе не в последнюю очередь также и тон авторской речи, преисполненный гаерства и наигранного высокомерия.

Так, себя самого романист сравнивает с «содержателем харчевни», чей долг — удовлетворять голод своих клиентов (с. 11). Это сравнение, служа мотивировкой для введения в роман авторских рассуждений («особые карты каждой перемены кушаний»), ведет в то же время к иронически-метафорическому разделению читателей на категории: с одной стороны, «людей утонченных» (с. 12), «сообразительных читателей», «искушенных в области критики» и наделенных «высокой пронизательностью» (с. 79—80), с другой — «читателей низшего разряда» (с. 80), «самых заурядных читателей» (с. 375). Первые сплошь и рядом принимают «голую форму за сущность», судят о литературе на основании «множества правил, как следует писать, нисколько не основанных ни на истине, ни на природе» (с. 154). Вторые, напротив, умеют — благодаря своей «рассудительности» и «доброму сердцу» — отличать, что в литературных произведениях «истинно и подлинно», а что «фальшиво и поддельно» (с. 375). Но автор «назидает» и тех и других; первых — третируя как «жалких пресмыкающихся» (с. 405), несмотря на то, что они-то и составляют «высокую корпорацию», «грозный цех» присяжных литературных судей (с. 443); вторых — обсуждая вопросы этики и мироустройства, разоблачая социальную несправедливость и общественное лицемерие. Он намеренно горделиво провозглашает: «Я не считаю себя обязанным отвечать (...) перед каким бы то ни было критическим судилищем: я творец новой области в литературе и, следовательно, волен дать ей какие угодно законы. И читатели, которых я считаю моими подданными, обязаны верить им и повиноваться» (с. 48). В противоположность «пустым романам, которые наполнены (...) плодами расстроенного мозга» (с. 107), сам он пишет не роман, а «историю» героя, и авторские отступления в ее составе трактует как «необходимый элемент» «всякого прозаико-комико-эпического сочинения» (с. 153), не вступая в объяснения по поводу мотивов «принятого (им) решения»,⁶ либо предлагая заведомо мистификационные объяснения (например: авторские отступления соответствуют «закону контраста», вскрывающему «новую жилу знания» — с. 155). Свой «метод» он объявляет залогом «правдивости» такого рода «исторических сочинений» (с. 107). В высшей степени характерно, что способность или неспособность со стороны читателя воспринять эту особенность своего романа как его важнейшее достоинство писатель ставит в прямую зависимость от ми-

провозренческой добросовестности самого читателя: «Исследуйте свое сердце, любезный читатель, — предлагает он в одном из рассуждений, — и скажите, согласны вы со мной или нет. Если согласны, то на следующих страницах вы найдете примеры, поясняющие мои слова; а если нет, то смею вас уверить, что вы уже сейчас прочли больше, чем можете понять; и вам было бы разумнее заняться вашим делом или предаться удовольствиям (каковы бы они ни были), чем терять время на чтение книги, которой вы не способны ни насладиться, ни оценить» (с. 203).

Последнее из приведенных высказываний есть не что иное, как *формула* особого — «учительного» — отношения автора к читателю в тексте филдингского романа, формула, которая (по Филдингу) и вызывает к жизни «необходимое правило» публицистических отступлений от «повествовательных частей» произведения, но которая в действительности лишь *допускается* структурой романа с отступлениями, а отнюдь не обязательна для него и потому даже Стерном уже не используется. Только Чернышевский вновь восстанавливает ее в первоначальном (филдингском) виде и с аналогичными идейно-художественными функциями.

В этой связи не безразлично, чему конкретно учат своих читателей оба романиста, — не «поучают», что ими выпячивается и что в обоих случаях придает образу автора художественную характерность, а именно *учат*: «поучение» — лишь *форма* проявления их «учительной» функции (так же, как и *тон* общения этих авторов со своими читателями), важно же *содержание* их «назиданий», его *идейная направленность*.

Цитированная выше формула Филдинга, в частности, взята из его рассуждения «О любви», открывающего VI книгу романа. В системе авторских отступлений это первая тема, выходящая за рамки корпоративно-литературных вопросов. Писатель заявляет здесь, что намерен «заняться исследованием новейшей теории, принадлежавшей к числу многих других замечательных открытий наших философов, согласно которой такой страсти вовсе не существует в человеческом сердце» (с. 201). Он готов согласиться с их выводом, будто «в человеческом естестве не содержится ничего похожего на добродетель и доброту», но с одной-единственной поправкой: они копаются «в помойной яме — в собственной душе» и относительно ее (а также «грязных душ» вообще) совершенно правы и «очень откровенны, очень честны и очень последовательны» (с. 201—202). Далее романист различает «то, что обыкновенно называется любовью, именно: желание утолить разыгравшийся аппетит некоторым количеством нежного белого человеческого мяса», — и «страсть», которую сам отставляет. Первое «правильнее будет назвать голодом» (сравнение из лексикона «содержателя харчевни!»); вторая имеет своими «подлинными источниками... добрые и благожелательные чувства, побуждающие способствовать счастью других», уваже-

ние и благодарность, свойственные «доброму сердцу» (с. 202—203). Только самоослепление и непомерное тщеславие мешают «искателям истины» «придерживаться одинакового правила при суждении как о пороках, так и о добродетелях людей» (с. 203).

О том, что связь понятий «добродетель», «добро» и «счастье» является, согласно концепции Филдинга-романиста, истиной, соответствующей человеческой природе, свидетельствует и специальное обращение к этому вопросу во вступительной главе к XV книге. Ссылаясь на учение «некоторых богословов, или, вернее, моралистов», писатель иронически напоминает, что положение: «добродетель — прямая дорога к счастью, а порок — к несчастью» (такова плоская суть их «благодарной и утешительной теории») — справедливо, «если под добродетелью писатели разумеют упражнение в тех кардинальных добродетелях, которые (...) сидят дома». «Но если, — продолжает он, — под добродетелью разуместь (как это по моему убеждению и подобает) некоторое относительное качество, всегда действующее за порогом нашего дома и озабоченное благом других не меньше, чем нашим собственным, то я не могу так легко согласиться, что она есть вернейший путь к земному счастью: ведь в таком случае, боюсь, нам придется включить в представление о счастье и бедность, и презрение, и все бедствия, навлекаемые на человека злословием, завистью и неблагодарностью; пожалуй, мы иногда принуждены будем искать это счастье даже в тюрьме, поскольку упомянутая добродетель многих приводит и туда» (с. 621). Здесь все иронично и иронически двусмысленно. Противопоставление добродетели и добродетелей, просто счастья и земного счастья вскрывает корыстно-эгоистическую социальную подоплеку расхожей религиозной морали и утверждает действительно-практический критерий подлинно человеческой этической нормы, для которой счастье личное возможно только в соединении с благом других.

Филдинг ополчается, как видим, против философии «разумного эгоизма» в ее самых ранних истоках (когда она не получила еще ни этого имени, ни последующей разработки) и далеко обгоняет свою эпоху. Но, отвергая новомодную «науку», он смутно прозревает ее же отдаленные выводы, которые через столетие после него станут проповедовать ее позднейшие адепты. Чернышевский-романист, пропагандирующий «теорию расчета выгод» и переосмысливающий в социалистическом духе этот буржуазный принцип, как раз и возвращается к идее, с такой наивной ясностью высказанной именно Филдингом.

Не менее замечательно и применение Филдингом старого «сравнения света с театром» (так называется следующее за рассуждением «О любви» отступление писателя в начале VII книги романа). Тут более всего показательны его акценты и его терминология. Лейтмотивом всего рассуждения становится мысль о том, что люди не выбирают для себя ролей в жизни, что

«часто один и тот же человек играет то злодея, то героя» (с. 249), что «один дурной поступок в жизни так же мало делает человека подлецом, как и одна дурная роль, сыгранная им на сцене», и что, следовательно, можно «осуждать недостаток и даже порок, не обрушиваясь с гневом на виновного» (с. 250). Вопрос, таким образом, переводится в область мотивов человеческого поведения и оснований для его оценки. Развивая традиционную аналогию, романист нетрадиционно использует ее для различения «правильного» и «неправильного» понимания «человеческого естества»:

«Люди, прошедшие некоторое время за кулисами этого великого театра (жизни. — Ю. Р.) и в совершенстве знакомые не только с всевозможным переряживанием, которое там происходит, но и с причудливым и своенравным поведением Страстей, являющихся режиссерами и директорами этого театра (что касается Рассудка, истинного хозяина, то это особа очень ленивая и редко утруждающая себя работой), но всей вероятности, хорошо научились понимать смысл знаменитого *nil admirari* Горация, или — в переводе на наш язык — ничем не поражаться» (с. 249—250).

Отсюда вытекает у Филдинга принцип оценки: «... человек беспристрастный и вдумчивый никогда не торопится произнести свой приговор» (с. 250). И снова в конце рассуждения со всей отчетливостью утверждается закономерное тождество нравственных и эстетических оценок: «(...) причиной криков и шума и в жизни, и в театре является та же самая глупость, то же детское недомыслие, та же невоспитанность, та же несдержанность. Как у дурных людей вечно на языке слова „негодяй“ и „мерзавец“, так и низменные души в партере готовы громче всех вопить о низменности зрелища, которое они видят на сцене» (с. 250).

Таким образом, Филдинг в конечном итоге видит свою задачу романиста в том, чтобы проповедовать истину о жизни, убеждать в ней «рассудительного» читателя, специально для этого расставляя разоблачительные ловушки читателю «проницательному» и провоцируя последнего на «шум и крики», так что читательское отношение к роману как литературному явлению вскрывает нравственную ложь всей жизненной позиции людей, не согласных с проповедуемой автором истиной.

Роман Чернышевского «Что делать?», как видим, не просто возвращает к филдинговскому (так сказать, формальному) приему сочетания художественного повествования с публицистическими авторскими отступлениями, но и в целом ориентируется на просветительский характер его художественной концепции.

Нельзя не отметить и еще одно, что сближает Чернышевского как автора «Что делать?» именно с Филдингом-романистом. «История Тома Джонса Найденыша» явилась в свое время новым типом романа-«жизнеописания». Произведение еще строи-

лось на приключениях героя, но уже не ради приключенческой занимательности создавалось. Это своего рода роман-исследование, в котором герой не столько скрепляет собой разнородные фабульные эпизоды, придавая единство сюжетному действию, сколько сам служит объектом пристального анализа, выявляя своим поведением противоречивое единство индивидуального человеческого характера. Приключениями он испытывается: на порядочность и доброту души, по неопытности поддается естественным в молодом человеке увлечениям, допускает ошибки, чреватые для него несчастьями и ставящие его на грань бесчестья. С позиций ханжеской морали он может выглядеть даже и негодяем (с. 700), но он ни негодяй, ни герой добродетели и показывается романистом не в отвлеченных коллизиях вечных конфликтов и противоречий (как это было завещано опытом литературы античности и Ренессанса), а в конкретных условиях современной писателю социальной действительности. Романист, разоблачая в отступлениях господствующие в обществе нормы этической оценки человеческой личности, превращает тем самым *оценку героя* в сквозную и главную *проблему* романа. Кроме того, самый выбор героя производится Филдингом так, чтобы игнорировать традиционный социально-иерархический критерий оценки и утвердить приоритет нравственного критерия для внесловной оценки романного героя как «частного» человека. Новаторская форма романа с отступлениями оказывается у Филдинга специально ориентированной на постановку и решение проблемы героя как таковой. Хотя в романе самого Филдинга она и не ведет еще к вопросу о «герое времени», а только к утверждению идеи о качественном многообразии человеческого характера и неоднозначности индивидуального человеческого поведения, но в принципе ее наибольшие возможности связаны как раз с разработкой — причем в любых отношениях и направлениях — нового *типа* героя в противоположность тому или иному ранее утвердившемуся в литературе.

В английской литературе дальнейшая эволюция жанра романа с отступлениями пошла по линии дегероизации центрального романного персонажа. Стерн в «Жизни и мнениях Тристрама Шенди», превратив своего ведущего героя в рассказчика, в то же время полностью заменил движение сюжетного действия бесконечной вязью авторских отступлений и, ограничив фабульное содержание жизни героя тремя утрированно антитрадиционными моментами (зачатие, появление на свет, случайное обрезание в пятилетнем возрасте), перенес всю идейную акцентировку произведения на «мнения» героя, лишив его главного качества с точки зрения филдинговской поэтики — характера. Теккерей тоже подчеркнул в подзаголовке «Ярмарки тщеславия» — «Роман без героя». Такое содержательное применение филдинговской романной формы сопровождалось в английской литературной традиции параллельным развитием дофилдинговской по-

этики «романа тайн и приключений», достигнув в творчестве Диккенса чуть ли не предела возможностей, однако и это движение не вело к утверждению каких-либо иных, более прогрессивных форм проблемной разработки образа «героя времени». Обе линии, и, разумеется, каждая по-своему, усиливали обличительно-критический пафос литературы — но не за счет выработки общественно-действенного положительного идеала, который мог бы найти себе персонифицированное выражение в определенной галерее типов представительных «героев времени».

Внимание к этой проблеме и ее разработка определили историческое, идейное и художественное своеобразие русского реалистического романа XIX века в его вершинных достижениях. Чернышевский, опиравшийся на опыт своих русских предшественников и сконцентрировавший в созданном им романе о «новых людях» неизлободнейшую проблематику одной из самых взрывоопасных, переломных эпох в развитии русского освободительного движения, именно поэтому оказался художником, обратившимся к наиболее ранним достижениям новоевропейского просветительского романа и выявившим в самой структуре «романа с отступлениями» такие потенциальные смыслы, которые до него оставались не опробованными на протяжении целого столетия, причем не только в русской, тогда еще совсем молодой, бурно формирующейся национальной школе, но и в зрелых, ведущих литературах Европы. В значительной мере этим обстоятельством объясняется, с одной стороны, неприятие и непонимание современниками романа «Что делать?» как явления художественного, а с другой стороны — глубина и сила воздействия этого якобы нехудожественного произведения на русский литературный процесс и в особенности на эволюцию русского романа.

Глава IV

«ЧТО ДЕЛАТЬ?» И ТРАДИЦИЯ РУССКОГО МОНОГРАФИЧЕСКОГО РОМАНА О «ГЕРОЕ ВРЕМЕНИ»

1

Концепция действительности, воплощенная в романе «Что делать?», явилась художественным открытием эпохального масштаба, обозначившим переход русского классического реализма на высшую ступень развития. Это связано прежде всего с достигнутой Чернышевским внутренней перестройкой основополагающего в художественном методе критического реализма принципа детерминизма — обусловленности человеческой личности конкретно-историческими обстоятельствами социальной, национальной и культурной среды.

Принцип детерминизма возникал в литературе подспудно и задолго до того, как был осознан и провозглашен ее творцами в качестве концептуально-определяющего (разумеется, речь идет не о термине, а о существенном содержании самого принципа). Исторически процессы становления этого принципа и экстенсивного развития различных жанровых форм романа поэтапно совпадали.

Литература Возрождения, не имевшая романа в позднейшем значении этого слова, не знала и принципа детерминизма. Он впервые проявился — и проявился стихийно — в том произведении, от которого ведет свое начало так называемый роман нового времени, — в «Дон Кихоте» Сервантеса. Исходная коллизия сервантесовского романа-пародии (сумасшествие героя под влиянием увлечения рыцарскими романами) есть не что иное, как констатация детерминированности индивидуальной личности данного героя кругом его чтения. Тем самым вскрывается (правда, еще частично и в парадоксальной форме) важнейшая закономерность человеческого бытия — взаимообращенность личности и окружающей ее общественной реальности, причем конфликт между ними последовательно трактуется романистом как противоречие между высоким гуманистическим идеалом и низменной социальной действительностью. Ни одно из этих полярных начал

жизни не утверждается и не отвергается писателем безусловно, они существуют и получают объяснение только в своем неразрывном единстве. Авторская же оценка проявляется как их обоюдная проверка: действительности — идеалом, идеала — действительностью. В итоге проблема человеческой природы, понятая вне зависимости от сословно-прямолинейных оценок — как проблема «частного» человека, — впервые в литературе наметилась во всей своей колоссальной и еще смутно различимой в исторической перспективе сложности.

Эмпирически обнаженно и даже с известной схематичностью идея социальной детерминации личности определила своеобразие тогда же возникавшего жанра плутовского романа. Смена социальных состояний героя выступила здесь как ведущий сюжетобразующий и жанрообразующий принцип, который впоследствии, лишившись «плутовской» окраски, привел к формированию жанра более емкого и способного к большей трансформации — романа-жизнеописания, повествующего о частной жизни «частного» человека.

Синтезируя почти все возникшие к середине XVIII в. линии развития романа, Филдинг впервые сформулировал самый принцип детерминизма и развернул его как историю становления индивидуальной личности «частного» человека. Исследование человеческой природы провозглашено им в качестве главной задачи правдивого романа, хотя сама эта природа мыслилась еще в виде определенного набора врожденных нравственных свойств, отличающих людей друг от друга. Их индивидуальная судьба уже начисто лишена была влияния провиденциальных сил, и если все же зависела от естественных задатков того или другого человека, то по крайней мере не сводилась к ним, а, напротив, объяснялась условиями его воспитания и нравственным достоинством его поведения, самостоятельно им избираемого и потому не предопределенного фатально. Воспитание при этом трактовалось Филдингом очень широко — как воздействие на личность всех факторов социального окружения.

Однако в системе просветительского мировоззрения и, следовательно, в контексте так называемого просветительского реализма открытый Филдингом принцип детерминизма не получил дальнейшего развития. Напротив, он никем из романистов XVIII в. не был даже принят в том первостепенном значении, какое, безусловно, придавал ему сам Филдинг. Роману еще предстояло освоить и опробовать доступным только ему художественным анализом мировоззренческую систему локковского сенсуализма, руссоистскую историко-социологическую концепцию, предстояло развернуть в особый и самостоятельный жанр наиболее очевидный в составе филдинговского детерминизма компонент и явиться в виде романа воспитания; наконец, всему сообществу цивилизованных народов Европы предстояло пережить очистительную катастрофу Великой Французской революции и

крушение основ просветительского идеала общественного переустройства, чтобы новый реалистический роман, отвергнув абсолютный индивидуалистический «аморализм» романтиков, но восприняв открытый ими принцип исторического мышления, почувствовал себя вправе и в силах вплотную заняться человеком как предметом неисчерпаемо сложным, бесконечно многоликим и единственно важным, в котором сходятся все начала и все концы и о котором нужна, как говорится, «вся правда, только правда, ничего, кроме правды». Все прежние поиски метафизических оснований для объяснения природы человека и его места в мире дали лишь один бесспорный ответ, возвращавший искусство XIX в. к истокам гуманистического мировоззрения в целом — к ренессансному, а от него к античному принципу трактовки человека как «меры всех вещей». Однако мера эта теперь обнаружилась как органическая взаимосвязь и взаимозависимость индивидуального человека и всего комплекса общественных отношений, как невозможность их раздельного анализа.

Поэтому критический реализм XIX в. и возникал повсеместно на базе возрожденного, но радикально переосмысленного принципа социально-исторической детерминированности личности. Однако это не был простой возврат к филдинговскому детерминизму. Личность и общество признавались теперь в одинаковой степени исторически конкретными и поступательно изменчивыми. И, кроме того, было осознано, что искомый идеал художника должен проявляться в самой социальной действительности, а не привноситься в нее из области чистой мысли или свободного хотения, должен быть реальным, а не нормативно-отвлеченным, должен совмещать в себе идеалы личностный и общественный. Позиция социального анализа и социальной критики превращалась в обязательный и если не единственно правомерный, то во всяком случае центральный и определяющий способ выражения положительного авторского идеала.

Русская литература, авангардная роль которой в искусстве XIX в. еще ни ею самой, ни кем бы то ни было вне России не подозревалась, первой, обгоняя ведущие литературы Европы, открыла и разработала с необыкновенной ясностью и последовательностью принцип детерминизма в этих его существенно новых мировоззренческих моментах. Именно идея конкретно-исторической социальной и культурно-национальной детерминированности личности средой определила не только структуру, но и самый пафос пушкинского «Евгения Онегина» — произведения, которое положило начало особой традиции русского национального романа с его сюжетным лаконизмом, поисками эпохально представительного героя и центральноположенной проблемной идеологичностью. Эта пушкинская традиция, продолженная и закрепленная в творчестве Лермонтова и Гоголя, была затем окончательно утверждена и развита писателями «гоголевского направления». Такая стремительность идейно-художественного

становления новейшей русской литературы привела к тому, что уже к концу 1850-х годов принцип детерминизма, еще не успевший утратить привкуса новизны, достиг той степени зрелости, когда со всей антиномической категоричностью должна была встать проблема: общество детерминирует личность и судьбу человека — что в таком случае детерминирует собой конкретно-историческое состояние самой общественной среды?

Этот вопрос не только назрел, но и прямо поставлен был в целом ряде произведений Тургенева. Герой его повести «Переписка» (1844—1854), пожалуй, наиболее сжато и точно указал на лежащее в его основе противоречие: «Обстоятельства нас определяют; они наталкивают нас на ту или другую дорогу, и потом они же нас казнят».¹ Нетрудно заметить, что та же самая коллизия просматривалась во всех без исключения русских «монографических» романах: и в «Евгении Онегине», и в «Герое нашего времени», и в «Кто виноват?», и в «Обыкновенной истории», «Обломове», «Рудине», «Дворянском гнезде», «Тысяче душ», наконец, в «Мещанском счастье», «Молотове» и даже в «Накануне» и «Отцах и детях». Чем шире становился круг героев, тем менее важными (конечно, именно и только с общественной точки зрения) представлялись различия в их социальном положении и жизненном опыте, в их характерах, способностях и роде занятий, в их мировоззрении и практических устремлениях. Ничто, казалось, не могло поколебать фундаментальной зависимости личности от среды, зависимости, которая все более и более представляла общественному сознанию как замкнутая в себе «дурная бесконечность», как фатальный порочный круг, который необходимо, но почему-то невозможно разорвать.

Выход, как и всегда в литературе, проявился и намечился с переменной реальностью общественной ситуации. Чтобы проблема обозначилась вполне, оказалось достаточно ее сформулировать. И заслуга эта принадлежала Добролюбову — публицисту школы Чернышевского, «гениальному юноше», который самой своей личностью ознаменовал появление в русской действительности нового человеческого типа. Именно он в ряде литературно-критических выступлений заговорил о «новых людях» и подверг всестороннему пересмотру мировоззренческие и художественно-методологические принципы, на которых базировалось до тех пор литературное изображение так называемого лишнего человека как передового общественного типа. В частности, по вопросу о соотношении индивидуума и среды он писал в 1860 г.: «Что человек вполне зависит от общества, в котором живет, и что поступки его обуславливаются тем положением, в каком он находится, — это уже сделалось теперь почти неизбежной точкой отправления для всякого мало-мальски здравомыслящего повествователя. (...) Разлад человека, хотя сколько-нибудь порядочного, с окружающей действительностью сделался общою темой современной литературы. В этом предмете сходятся все партии,

все направления, все оттенки литературных мнений».² Указывая далее на особое место в этой связи «тургеневской школы беллетристов», он замечал: «Постоянный мотив ее тот, что „среда заедает человека“. Мотив хороший и очень сильный; но им до сих пор не умели еще у нас хорошо воспользоваться. Человек, „заеденный средою“, изображался иногда в повестях тургеневской школы довольно живо; но самая „среда“ и ее отношения к человеку рисовались бледно и слабо <...>. Вы видели человека заеденного; но вам не было ярко и полно представлено, какая сила его ест, почему именно его едят и зачем он позволяет себя есть <...>».³ Между тем, утверждал Добролюбов, «вся среда, заедающая его, состоит именно из таких же людей, как и он сам <...> обратитесь же к каждому из членов этой „среды“ с вопросом г-жи Простаковой: портной учился у другого, другой у третьего, и т. д. <...>. То есть — одного заела среда, другого среда, третьего среда, да ведь из этих — одного, другого, третьего — среда-то и состоит; кто же или что же — сделало ее такою заедающею?».⁴ Это было не что иное, как требование переосмыслить сущность принципа «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 впервые в русской литературе удалось именно Чернышевскому-романисту.

Роман «Что делать?» идеально соответствовал тому комплексу задач, которые возникали в связи с необходимостью развернуть такую концепцию, заставить читателя понять ее и проникнуться ею, наконец, предупредить неизбежные нападки ее противников, ибо противники у нее непременно найдутся — и не в силу только того положения вещей, что всякая новая идея утверждается не сразу и не вдруг, но и в силу того особого обстоятельства, что этой именно идее будут упорно и злобно сопротивляться все, чьему реальному жизненному благополучию она угрожает, чьи социальные выгоды расшатывает.

Роман «Что делать?», преемственно продолжая традицию русского монографического романа и сохраняя, следовательно, те обязательные структурные признаки, которые вообще делают традицию узнаваемой, несмотря на неизбежную ее трансформацию в каждом конкретном произведении, — прежде всего предлагал принципиально новое решение самой проблемы «героя времени». Оно затрагивало и характер постановки проблемы, обозначивший общую переориентацию оценок, и содержательное наполнение типа героя, контрастное по отношению ко всем предыдущим его модификациям, и, наконец, трансформацию приемов, создающих художественную характеристику такого героя, что фактически перекрывало возможности дальнейшего продуктивного развития традиции в ранее определившихся художественных формах.

Специфический характер понимания проблемы «героя времени» и способа его авторской трактовки у русских писателей был метко обозначен самим Чернышевским — литературным критиком в названии знаменитой статьи, положившей в свое время начало широкой и острой дискуссии о типе современного героя в связи с идейным и нравственным состоянием общества, — «Русский человек на rendez-vous» (1858). Именно здесь, опираясь на недавнее герценовское обобщенно-расширительное истолкование тургеневской формулы «лишний человек», Чернышевский дал формулу не менее емкую, но охватывающую суть собственно поэтики всех русских «романов о герое».⁵

Формула эта неоднозначна: первая ее часть («русский человек...») подчеркивает национальный характер традиции и в то же время ее общественную, идеологическую актуальность; вторая часть («...на rendez-vous») указывает на художественное своеобразие постановки и решения проблемы «героя времени» в произведениях всего этого ряда. Смысл же формулы в целом состоял в том, что герой как тип личности представлял собой центральную фигуру определенного и вполне конкретного исторического этапа в развитии русского общества от эпохи краха декабризма вплоть до эпохи начавшегося общественного подъема середины 50-х годов, а как литературный персонаж — центральную фигуру такого романного построения, в котором не он существовал ради сюжетной интриги, но сама сюжетная интрига, оставаясь традиционно-любовной, утрачивала свойственный ей ранее событийный интерес и превращалась в один из приемов авторской характеристики героя и его оценки как потенциального общественного деятеля. Чернышевский указал, таким образом, что «роман о герое» обрел в русской литературе особый жанровый облик, получил устойчивую моноцентрическую форму «романа-характеристики».

Герой в контексте этой жанровой формы всегда и обязательно оказывался скомпрометированным, а его оценка — противоречиво двойственной: он был героем несостоявшимся, но как бы не по своей вине; он терпел фиаско (даже в любви), но оставался представителем «лучших людей»; он не выдерживал испытания на сопротивляемость давлению жизни, но тем не менее воплощал в себе некие положительные качества личности, безусловно противопоставляющие его «пошлой» общественной среде, парализующей или извращающей его личную активность. Принцип социально-исторической детерминированности человеческой личности получал здесь отчетливое и притом последовательное выражение.

Статья Чернышевского с ее формульным названием и специальным анализом всех представленных русской литературой этапных персонажей этого типа от пушкинского Онегина до

тургеневского Рудина и героя «Аси» не могла, естественно, учитывать литературных произведений, появившихся после нее, а традиция между тем весьма активно продолжала развиваться в литературе. Добролюбов, откликнувшийся (правда, по разным причинам неполно) на ряд из них, сумел в еще большей степени актуализировать всю проблему, поставив перед литературой задачу создания героя нового типа и публицистически очертив его характеристику.⁶ Однако наиболее значимыми для Чернышевского-романиста оказались как раз те произведения, которые Добролюбов-критик либо не мог учесть (диалогия Помяловского), либо уже не мог знать (роман Тургенева «Отцы и дети»).

Как известно, тургеневский роман — и, разумеется, его центральный персонаж — были восприняты в кругу «Современника» безоговорочно негативно. Критическая статья Антоновича об «Отцах и детях» носила подчеркнуто редакционный характер, и весь ее пафос сводился к тому, чтобы категорически заклеить роман как бестактный и потому вдвойне скандальный памфлет на Добролюбова (только что скончавшегося) и в его лице — на русскую прогрессивно настроенную молодежь, которой Тургенев якобы решительно не понимает и позицию которой беззастенчиво и клеветнически извращает. Здесь не было ни критического анализа художественного содержания тургеневского романа, ни попытки разобраться в отраженных писателем новейших тенденциях общественного самосознания.⁷ Сам Чернышевский счел возможным откликнуться на роман Тургенева короткой иронической репликой, вполне согласующейся с принципиальным смыслом статьи Антоновича. Но статья с его отзывом-репликой не была своевременно опубликована и потому осталась, так сказать, суждением без последствий, частным откликом, позволяющим, однако, судить о характере восприятия Чернышевским этого произведения в пору живейшего общественного резонанса, им вызванного.

Речь идет о статье «Безденежье», посвященной политико-экономическим вопросам и предназначенной, по-видимому, для апрельской книжки «Современника» 1862 года (не вышедшей в свет в результате приостановки журнала). Чернышевский здесь писал между прочим: «Но вот, — картина, достойная Дантовой кисти, — что это за лица — исхудалые, зеленые, с блуждающими глазами, с искривленными злобной улыбкой ненависти устами, с немывтыми руками, с скверными сигарами в зубах? Это — нигилисты, изображенные г. Тургеневым в романе „Отцы и дети“. Эти небритые, нечесанные юноши отвергают всё, всё: отвергают картины, статуи, скрипку и смычок, оперу, театр, женскую красоту, — всё, всё отвергают, и прямо так и рекомендуют себя: мы, дескать, нигилисты, всё отрицаем и разрушаем» (X, 185). Этот утрированный портрет нигилистов отчасти даже иронически добродушен, потому что в следующей же фразе принимается автором статьи за автопортрет: Чернышев-

ский идентифицирует себя с этими нигилистами и как бы от их имени излагает свою собственную точку зрения по вопросу, который, разумеется, не имеет ни малейшего касательства к роману Тургенева. Но добродушие его тем более язвительно, что перечисляемые здесь предметы нигилистического отрицания («картины, статуи, скрипка и смычок, опера, театр, женская красота») действительно отсылают к роману, но выглядят смехотворно ничтожными на фоне рассматриваемой в статье проблемы об «элементах», определяющих «характер экономической жизни народа» (X, 191—192). Чернышевский как бы заявляет, что не он, а сам Тургенев окарикатурил себя, превратил свою позицию в фарс, когда, не умея разобраться в существе позиции тех общественных сил, которые попытался изобразить в лице Базарова и иже с ним, нагромоздил на их счет гору нигилистических нелепостей (весьма наивных и мальчишеских), вместо того чтобы понять и указать реальный источник их недовольства «всем, всем». Дважды повторяемая Чернышевским фраза: «...отвергают всё, всё <...>, всё, всё отвергают» — есть не что иное, как прямая реминисценция из романа, воскрешающая кульминационный момент центрального спора Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым. Чернышевский давал понять, что тургеневская якобы вынужденная Эзопова подмена (нигилизм — читай: «революционаризм») принята к сведению, но нисколько не уважена, ибо она-то именно и означает ту самую «дикую путаницу понятий», которую вскоре изберет для себя в качестве главного объекта идеологических разоблачений автор «Что делать?».

В той же статье в виде общей сентенции высказывалась мысль, впрочем, постоянно варьирующаяся в разных писаниях Чернышевского (и, в частности, фигурирующая в его эстетике как один из определяющих принципов художественности произведений искусства): «<...> действительный результат зависит от сущности дела, а не от формальной его обстановки» (X, 191). Мысль эта контекстуально комментирует здесь и предыдущую реплику по поводу «Отцов и детей»: роман Тургенева («действительный результат») неудачен, несмотря на признанный талант романиста («формальная обстановка дела»), потому что героям произведения присвоены писателем совсем не те идеи, которые исповедуют реальные носители обличаемой им общественной позиции (искажена, упущена, не затронута «сущность дела»).

Года за два до этого Чернышевский и публично уже высказывал в адрес Тургенева совершенно идентичный по смыслу и тону упрек — в рецензии на «Собрание чудес» Н. Готорна («Современник», 1860, кн. VI), и это не осталось тогда не замеченным писателем, хотя статью он посчитал принадлежащей Добролюбову.⁸ Там Чернышевский, не приводя имен и названий, дал разбор романа «Рудин», представив его образчиком «иска-

жения психологической истины» в произведении, для которого автор избрал в качестве прототипа главного героя лицо, действительно исторически масштабное, но искажаемое романистом — пусть и не преднамеренно, а «чисто по слепому предубеждению» — из-за своей неспособности сочувствовать деятельности этого лица и, следовательно, достойным образом воплотить его в художественном произведении. Речь шла о Бакуanine, и факт, о котором писал Чернышевский, впервые доводился им до сведения широкой публики, хотя был хорошо известен в литературных и, возможно, околотитулярных кругах, равно как и привычка Тургенева выносить каждую новую свою повесть на суд «приятелей» (П. В. Анненкова, В. П. Боткина и др.), по оценке которых затем совершалась окончательная доработка произведения для печати. Приведем этот знаменитый пассаж Чернышевского полностью:

«Есть одна прекрасная повесть, героем которой, как по всему видно, следовало быть человеку, мало писавшему по-русски, но имевшему самое сильное и благотворное влияние на развитие наших литературных понятий, затмевавшему величайших ораторов блестящим красноречием, — человеку, не бесслышными чертами вписавшему свое имя в историю, сделавшему предметом эпических народных сказаний. Кажется, такой человек мог быть изображен как человек серьезный. Автор повести, кажется, и хотел так сделать; но вдруг ему вздумалось: „а что же скажут мои литературные советники, люди такие рассудительные, умеющие так хорошо прочинивать свое состояние, если получили его в наследство, или, по крайней мере, с таким достоинством держать себя в кругу людей с состоянием, если сами не получили большого наследства? Человек, который так расстроил свои семейные отношения, что остался безо всего при существовании значительного родового имени, который занимал деньги у богатых приятелей, чтобы раздавать их бедным приятелям, — нет, такой человек не может считаться серьезным по суду моих благородных советников”. И вот автор стал переделывать избранный им тип, вместо портрета живого человека рисовать карикатуру, как будто лев годится для карикатуры. Разумеется, такое странное искажение не удалось, да и самому автору по временам, кажется, было совестно представлять пустым человеком исторического деятеля. Повесть должна была бы иметь высокий трагический характер, посерьезнее Шиллерова Дон-Карлоса, а вместо того вышел винегрет сладких и кислых, насмешливых и восторженных страниц, как будто сшитых из двух разных повестей» (VII, 449).

Тургенев здесь по имени не назван, отсылка к «Рудину» дана так, что не поддавалась конкретной расшифровке со стороны публики. Поскольку некая «прекрасная повесть» взята в качестве примера, то и автор повести — лицо типизируемое, а мотив «богатых приятелей», назойливо выпячиваемый критиком на первый план, — прием типизации, сатирический по функции; его смысловая нагрузка — указать на *классовую* подоснову *художественных* оценок, коль скоро в них осуществляется наличный уровень общественного самосознания.

Тургеневу волянь было оскорбляться или не оскорбляться этим «портретом», но Чернышевский правильно понимал, что если кто-нибудь из его *политических* оппонентов или хотя бы

сам задетый писатель вздумают расшифровать для публики намеки критика, то они и примут на себя вину за *этическую* бестактность такой расшифровки. В контексте рецензии этот пример «прекрасной повести» и ее автора служил квазиконкретным приложением общей идеи о сущности художественности, а обсуждение этой темы — формой политически-программной постановки вопроса о факторах, сдерживающих и стимулирующих самосознание народных масс.

Подобно Тургеневу, на Чернышевского мог бы обидеться тогда и Гончаров, поскольку через полторы страницы после пассажа о «Рудине» критик насмехается над пониманием художественности современными русскими романистами вообще и дает прозрачно ясную и довольно пространную пародию на «Обломова», имея в виду тоже, несомненно, «образцовое» положение этого произведения в текущей отечественной беллетристике и противопоставляя затем всем современным художникам действительно образцовый по своей художественности стиль Пушкина, Лермонтова и Гоголя (см. VII, 450—452). В обоих примерах, таким образом, издевательская язвительность тона критика призвана обличить не более и не менее как *профессиональную несостоятельность* даже лучших из нынешних беллетристов, за которой стоит социально-политическая беспомощность этих столь авторитетных поучателей публики». И самый этот беспрецедентно грубый тон подчеркивал накал *идейных* разногласий, назревших в русском обществе именно теперь, разногласий экстраординарно напряженных и взрывоопасных. Тем самым рецензия о Готорне прямо корреспондировалась со статьей «Русский человек на rendez-vous» и пассаж о тургеневском «Рудине» специально подчеркивал эту связь.

Возвращаясь к нему, заметим, что в практике тогдашней «реальной критики» это один из тех редчайших случаев, когда произведение оценивалось не на основании того, что в нем есть (что в нем «сказалось», по слову Добролюбова), а на основании того, чего в нем нет. «На нет и суда нет» — утверждает поговорка; настало время «суда» и на такие «нет» — заявлял критик. Роман «Рудин» и вообще все творчество Тургенева на основании учета того, что в них есть, были безоговорочно высоко оценены Чернышевским в статье «Русский человек на rendez-vous». Там — без признаков какой-либо иронии над «лишними людьми» типа Рудина — они признавались лучшими людьми русского общества последних десятилетий его развития; и там же, в финале статьи, возникал грозный мотив близящегося суда истории над ними как людьми своего класса. Теперь Чернышевский заявлял, что этот суд начинается; то недавнее предостережение не услышано; добрая воля обманутого народа в затянувшейся исторической тяжбе исчерпана; и новый отзыв о старой повести предостерегает уже не класс, пораженный глухотой и слепотой, а писателей, которые остаются все еще гла-

сом народа: их «эстетическое сибаритство» самоубийственно для их же таланта!

Формулировка основного требования художественности применительно к литературному произведению, даваемая здесь Чернышевским, поразительно точна и безукоризненна именно с точки зрения эстетического подхода к трактовке этой проблемы:

«Художественность состоит в том, чтобы каждое слово было не только у места, — чтобы оно было необходимо, неизбежно и чтоб как можно было меньше слов. Без сжатости нет художественности. Поэзия тем и отличается от прозы (слова *поэзия* и *проза* употребляются здесь в широком значении: «художественная литература» и «деловая письменность». — Ю. Р.), что берет лишь самые существенные черты, и берет их так удачно, что они во всей полноте рисуются перед воображением читателя с двух, с трех слов гениального писателя. На пяти или десяти страницах описать лицо так, чтобы можно было знать все его приметы, — это сумеет сделать самый бездарный прозаик. Нет, вы художник только тогда, когда вам нужно всего пять строк, чтобы возбудить в воображении читателя такое же полное представление о предмете. Пустословие может быть очень милым, изящным пустословием, но с художественностью не имеет оно ничего общего. Поэзия и болтовня — вещи противоположные. Сущность поэзии в том, чтобы концентрировать содержание; разведение водой убивает ее» (VII, 452).

Эта формулировка, итоговая в рецензии, не касается непосредственно Тургенева, ибо ему в упрек поставлено нарушение другого требования художественности — правды *оценки* отражаемых явлений действительности, что и подтверждено еще раз более поздней иронической репликой по поводу «Отцов и детей».

Таким образом, художественность, согласно трактовке Чернышевского, предполагает, во-первых, понимание писателем «сущности дела», т. е. соответствие его оценок объективному смыслу и значению оцениваемых явлений, и, во-вторых, художественность «обстановки дела», т. е. отсутствие пустословия, сжатость, концентрацию содержания. Второе служит, собственно, специфическим признаком «художественного таланта» и необходимо для *полноты* художественности литературного произведения, но без первого ее *вообще не может быть* в произведении, даже и при наличии у писателя формального «художественного таланта».

Оба рассмотренных критических пассажа Чернышевского имеют значение прямого комментария к роману «Что делать?» и именно к ключевым в нем эстетическим мотивам. Парадоксальная двойственность авторской самооценки здесь, имеющая форму смыслового оксюморона (ср.: 1) «...у меня нет ни тени художественного таланта» и 2) в «моем рассказе» «все-таки больше художественности», чем в «прославленных [публикой] сочинениях [ее] знаменитых писателей»), теряет всякий привкус

эпатирующей «наглости», если выражения «художественный талант» и «художественность» не воспринимать в их размытой романтически-возвышенной неопределенности, а наполнить теми точными значениями, которые предложены были Чернышевским-критиком.

«Антитургеневская» полемичность романа Чернышевского была совершенно несомненна для современников. Ее можно было истолковывать злорадно (как это сделал цензор О. А. Пржецлавский, полагавший, что нигилисты в лице Чернышевского почили себя вынужденными оправдаться во взводимых на них Тургеневым обвинениях⁹) или благожелательно (как Лесков, раньше других критиков отметивший наличие в «Что делать?» положительной программы автора, вынужденного до тех пор высказывать в публицистических статьях лишь ее отрицательную часть¹⁰), но все же общественная актуальность идеологического содержания романа безусловно доминировала тогда над прочими аспектами восприятия. Все спешили согласиться с романистом в вопросе о его мнимой бездарности, чтобы уж и не отвлекаться больше от того, что в его идеях представлялось притягательно живым.

Между тем как раз художественное новаторство Чернышевского-романиста, четкая историко-литературная ориентированность его произведения сделала эти идеи столь впечатляющими, доходчивыми и способными к столь долгой исторической жизни.

3

Проявилось это прежде всего в созданном романистом *типе героя*. Продолжая традицию изображения «героя времени», он в то же время завершал традицию поиска такого героя, и в этом отношении проблемный роман Чернышевского явился главным образом романом *ответов*, а не вопросов.

При всем том русский «монографический» роман в модификации, приданной ему Чернышевским, приобретал, так сказать, «обращенную» форму: и Лопухов, и Кирсанов — как представители одного и того же типа «новых людей» — каждый по-своему оказывались в ситуации «героя на rendez-vous» и с честью *выдерживали* испытание ею. Однако этот новый итог традиционного испытания героя любовью уже не имел обратной силы: если бы они не выдержали такого испытания, то превратились бы отнюдь не в «лишних людей» с их житейской беспомощностью и непрактичностью, а в «пошлых» героев того нетривиального типа, который (неудовлетворительно, по оценке революционно-демократической критики) был незадолго перед тем представлен фигурами Калиновича (в «Тысяче душ» Писемского) и Штольца (в «Обломове» Гончарова) и который, как это ни парадоксально, вел свою литературную родословную от гоголевского «подлеца-приобретателя».

Давая обобщенную характеристику своим героям нового

типа, Чернышевский-романист указывал: «Каждый из них — человек отважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело — и если возьмется, то уже крепко хватающийся за него, так что оно не выскользнет из рук, — это одна сторона их свойств; с другой стороны, каждый из них человек безукоризненной честности <...>» (I, 209). И далее специально разъяснял: «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бесильными и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь *главной черты этого типа*, не могли иметь *хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности*» (I, 210).

Речь, конечно, идет о *жизненном* типе людей, встречавшихся и встречающихся в действительности, а не о литературных типах, созданных русскими писателями. Но, апеллируя к личной наблюдательности и личному опыту читателей, Чернышевский мог опереться только на общезначимое и общеизвестное, а следовательно — прежде всего на те обобщения, которые были указаны, осмыслены и оценены литературой, т. е. на *литературные* типы различных «героев времени». И в этом отношении чрезвычайно показательно, что Чернышевский не выделяет в своих «новых людях» никаких *новых черт*, ничего дотоле невиданного и неизвестного. Он только настаивает на *единстве* в изображаемом им типе тех свойств, которые раньше встречались в людях (и соответственно — в литературных героях) порознь, и тем самым заставляет вспомнить наиболее представительных (или, что то же самое, наиболее известных, значительных) персонажей того типологического ряда, который связан был с попытками обрисовать так называемую деятельную натуру.

Действительно, в Чичикове деятельная практичность оборачивалась приобретательством и исключала честность, потому и могла быть изображена Гоголем со всей реалистической конкретностью мотивов, движущих героем, и результатов, им достигаемых. При этом Чичиков и изображался, и оценивался писателем как антигерой. В Калиновиче практичность уклонялась в карьеризм с неизбежной приобретательской подоплекой (мотив «тысячи душ») и вела героя к нравственному краху личности, а безусловная административная честность оказывалась во всех отношениях бесплодной. Вместо гармонии практичности и честности Писемский демонстрировал их взаимную несводимость и только поэтому мог детализировать характер и направленность практической деятельности героя. В Штольце, напротив, гармония практичности и честности, рассудительной деятельности и нравственной безукоризненности утверждалась Гончаровым декларативно, но именно поэтому характер и содержание жизненной практики этого героя должны были остаться совершенно

нераскрытыми, обойденными авторским анализом. Гончаров-романист сам принимал на веру возможность такой гармонии и читателю предлагал принять ее как отвлеченный постулат. Однако в Штольце писатель идеализировал тот самый тип честного практика, который им же гораздо раньше (в «Обыкновенной истории») был скомпрометирован в лице Адуева-дяди, дворянина и одновременно преуспевающего фабриканта, чья сухая и самоуверенная рассудительность обернулась для него крушением нравственного идеала, построенного на эгоистическом «расчете выгод». К этому же ряду литературных героев отчасти подключался и герой новейшего романа Достоевского — князь Валковский-старший (из «Униженных и оскорбленных»), сочетающий в себе откровенно наглый хищнический практицизм с последовательным — и даже принципиальным — аморализмом.

Чернышевский выделяет только ту линию традиции, где в героях заведомо исключались сознательное хищничество и рваческое делячество, а напротив, подчеркивалась их субъективная порядочность или, по крайней мере, искреннее стремление сохранить ее, пусть и за счет самообмана либо самоослепления. Однако нравственные конфликты такого рода внутри личности, неизбежность противоречия между практицизмом и честностью изображались писателями, как правило, без учета *социального* аспекта этой проблемы, способного по-разному объяснять психологическую эволюцию дворянина, становящегося дельцом, и разночинца, могущего только таким способом отвоевывать для себя более высокие ступени на лестнице общественной иерархии.

Чернышевский, уделявший и в качестве публициста огромное внимание вопросу об исторически закономерной смене движущих классовых сил в русском освободительном движении, и как романист отчетливо выдвинул эту проблему на первый план, хотя предложил такое ее решение, которое не поддавалось и не поддается однозначному истолкованию. Его Рахметов, — типологически «высшая натура» в стане «новых людей», профессиональный революционер по убеждениям, складу характера и роду деятельности, — в то же время потомственный дворянин-аристократ. Он добровольно избирает лично для себя судьбу классового изгоя, но отнюдь не случайно в романе Чернышевского рядом с ним не оказывается никого из разночинцев той же «орлиной» породы. В этом художественном решении довольно прозрачно сошлось несколько различных, отдельно значимых авторских установок писателя: и литературно-poleмическая (против исключительной трактовки героя-дворянина как «лишнего человека»), и концептуально-poleмическая (против представления о жесткой детерминированности личности социальной средой), и мировоззренчески-просветительская (представление об индивидуальной натуре человека как врожденном качественно-определенном субстрате), и пропагандистско-идеологическая (разделение социальных целей на элементарные — призыв

к развитию, к личной порядочности на основе этики «разумного эгоизма»; и высокие, общие — призыв к консолидации всех индивидуально порядочных личностей, независимо от их социальной почвы, для активного и научно обоснованного переустройства всей системы общественных отношений). Наконец, не последнюю роль играет и та мотивировка принятого Чернышевским решения проблемы, которую, бесспорно, можно признать отвечающей требованиям реалистического способа отражения действительности: дворянину, в силу его привилегированного социального бытия, объективно легче подняться к вершинам современного духовного прогресса, чем разночинцу, чьи силы поневоле и неизбежно растрачиваются на самую будничную борьбу за существование, прежде чем ему — да и то лишь при благоприятном стечении всех обстоятельств — удастся обеспечить себе возможность необходимого досуга для дальнейшего самообразования и самовоспитания. Кому много дано, с того больше и спросится; кто дальше отстоит от народа, своим трудом и своими лишениями обеспечивающего безбедное существование верхов, тот по совести больший должник перед этими безбрежными низами, тот и призван безоглядно отдать всего себя — даже ради себя самого, ради своей субстанциальной человеческой природы — внеличным целям революционного преобразования всех общественных отношений, коль скоро разумный общественно-исторический идеал уже разработан в науке и обоснован ею. *Классовая* программа борьбы, выдвигаемая и пропагандируемая Чернышевским, тем самым обретает *общечеловеческую* перспективу, что, безусловно, придает ей особую глубину и масштабность.

Восторженная антитургеневская направленность такого решения проблемы русского нигилизма совершенно очевидна. По Тургеневу, Базаров — неважный дворянин, но колоссальная натура. Однако, по Чернышевскому, он мелок со всеми своими отрицаниями, потому что самоуверенно недалководиден; а тургеневские лучшие дворяне из столбовых и в то же время по натуре средние, обыкновенные — жалки, так как их благодушие и прекраснодушие практически бессильны и бесплодны. Проблема вытеснения дворян разночинцами истолкована Тургеневым ложно — как естественный конфликт поколений и как психологическая несовместимость сословных мироощущений, объективно чреватая неизбежным культурным вандализмом. В действительности же, по Чернышевскому, этот вполне реальный конфликт может и должен быть разрешен совсем иначе, а если и несет в себе тоже вполне реальную угрозу стихийного вандализма, то вся вина за нее без остатка ложится на те культурные слои современного общества, которые исторически ответственны перед народом за состояние его духовного самочувствия и самосознания. И не в этой угрозе таится главная опасность переживаемого русским обществом исторического момента. Она — в том,

что народ может быть обманут в своем ожидании подлинного социального освобождения, и если его возмущение выльется в открытый бунт, то от позиции культурного слоя общества будет зависеть, обойдется ли народ только руководителями из своей среды или захочет прислушиваться также и к советам своих нынешних «поучателей». Последнее случится лишь при том условии, если помимо горделивого базаровского «Мой дед землю пахал!», сопровождаемого растерянным его же «В теперешнее время полезнее всего отрицание — мы отрицаем», а строить — «это уже не наше дело»,¹¹ народ услышит от них по-рахметовски четкое: *что, почему и как надо делать* — что разрушать, а что строить...

Однако Чернышевский опирается на русскую литературную традицию (причем ближайшую, новейшую) не только полемически — перестраивая концепцию и переосмысляя оценочные критерии всей проблемы положительного героя, но и позитивно — подключаясь к уже наметившейся линии *классово-психологической* трактовки проблемы и продолжая ее. В окончательном тексте «Что делать?» прямая отсылка к этой традиции была снята, но то, что она сознательно учитывалась, подтверждается упоминанием произведений Помяловского в первоначальной редакции романа. Там в «Предисловии», которое с самого начала уже мыслилось романистом и как принципиальная эстетическая декларация, и как далеко идущая художественная мистификация, он, обращаясь к «добрейшей публике», так формулировал заключительную дилемму эстетической оценки своего сочинения: «Охотница, но не мастерица отгадывать недосказанное, когда я говорю тебе, что у меня нет никаких следов художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить, что я так прямо и объясняю тебе, что я несколько не похож на рассказчиков, которых ты считаешь великими художниками, что мой рассказ ты должна поставить ниже их повестей, — нет, он слишком слаб сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных сильным талантом, например с „Мещанским счастьем“, „Молотовым“, с маленькими пьесками г. Успенского...».¹²

Поставленные рядом, имена Помяловского и Н. Успенского — писателей молодых, начинающих, только что заявивших о себе и к тому же принадлежащих кругу «Современника», — призваны были соединить в сознании читателей, по идее Чернышевского, ранее разобщенные в литературе и отдельно разрабатывавшиеся проблемы: повести Помяловского касались проблем становления индивидуальности под воздействием конкретно-исторических условий общественной среды, шире — проблем «героя времени»; рассказы Н. Успенского явились новаторским вкладом в освещение русской литературной темы народа. Последним была посвящена недавняя литературно-критическая статья Чернышевского («Не начало ли перемены?», 1861), и конечно же,

к ее политически-программной проблематике отсылает здесь упоминание о них, намекая на революционную содержательность ответов, обещанных романистом в названии своего произведения (ср. также аналогию вопросительных заглавий статьи и романа). О повестях Помяловского публицисты «Современника» не имели еще повода и возможности как-либо высказаться. Чернышевский тоже, как видим, в конце концов отказался от такой попытки, но самый факт, что она имела место, весьма знаменателен.

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 «герон 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 старую, 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, отстранявши 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 единении каждого со всеми. Хотя Молотову еще предстоит пройти через испытание «подлостью и пошлостью житейской», он — «homo novus» не потому, что «большой ребенок» и, следовательно, «несвинен», «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 диалогии 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 знаковую, 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 Иванович 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 впасть 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 прекраснородушием, 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 определится 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 повторявшемся 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 Ляночкой) 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 предстает 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 вселичным 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 «прозанзации» 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 место 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 незуитства» (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 твой 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 Негодяшева 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 подлячай, либо ходи по лманой 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 «жоржандизма». Сейчас, как и по ходу развития сюжета, в постеленном 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 несчастиям 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 чрез 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 «невольнo 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 определен, 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 предчувствовала, — 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 девушке... глупенькой, кисейной девушке... 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 быть 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 наступает 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 застоєм 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 диалогии.

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 открытая 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, многоставная 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 Пасыкова») 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 *тем*у монографического русского романа возвращал к предысторкам 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, изъятом 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 Негодяшев, 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 предьстории 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 предьстории 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» credo 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 романтическую завязку.

Без особых переходов и даже без подчеркнутой новостовательной 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 высветленном 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, «апти-

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, неоднопланов. 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 Надяного 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 половине 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 незанятых 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 романах. Никто и никогда о ней серьезно не говорит <...> Девочки 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 вдастся

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; большею 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 друзей, 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 разночинца 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, степного, точно разлинованного, с архивным номером во лбу, с генеральской звездой над сердцем» (с. 296, 298)!

Надя, как поясняет писатель, «в единении, 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 пониманья» (с. 293), — взывает прямо к совети 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). Выспренные 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, не 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 неправоммерно 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 проницательного, 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 распорядку. 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 «эюд 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 лично-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 последовательном 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 конкретной 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 взаимобращению.

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» —

мистернальному 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 граниче 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 бесосновательная. 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 житнетворчеству, 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 русско-го «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 своеобразность.

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 разделяет 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 диссонирующая 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 предстоит!.. 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 горюх“? — в этой поговорке весь смысл вашей борьбы, которая вам предстоит» (с. 311—312). Девушка, выслушав эту «программу трагедии», с отворачиванием 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*

ее 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 спертый 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 Васильч: „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 заезаки, с секретным, ото всех закрытым развитием, с обязательной любовью, и действующие лица не действуют... А главная причина, узаконенный жених с зачехленным своим ликом, 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 формирует 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 бездейтельно, 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 — насилью, 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 влюбиться» (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 причиною 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 потемпела, все около ее стало разрушаться и стягиваться в заколдованный круг, готовый задавить ее совсем... А он все стоит в стороне, ему и дела нет; пострадались 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 сознательный 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 диалогично 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 понимания 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 «зачотелось 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 юности, 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 мог я 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 высокого», 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 унижен. ... *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 плебея, выработав в качестве защиты «особенное,

оригинальное понятие о чести», позволяющее «считать людей, презирающих меня, ничтожными» (с. 357). Он «десять лет копил усидчиво собственность», шепетильно 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 живую 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 — 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 прозанчны 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 неперемennого 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!.. *Благодарная чичиковщина!*.. <...> 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 *ломать любим, либо делаемся отъявленными подлецами, либо благодушествуем*, как я благодушствую. <...> 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 «*hoto povus*», 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*, рассказанного 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 пострадавшим влюбленным скромно обниматься. Но «темное кладбищенство» — это и есть оборотная сторона того «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.

**ЧЕРНЫШЕВСКИЙ — ДОСТОЕВСКИЙ — ТОЛСТОЙ.
«ЧТО ДЕЛАТЬ?» И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ
ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО РОМАНА 60-Х ГОДОВ**

I

Обычно отмечают очевидные черты влияния романа «Что делать?» на литературный процесс 1860—70-х годов — возникновение в нем двух идейно антагонистических тенденционных направлений, разрабатывавших преимущественно тему «новых людей».¹ Но и апологетические «романы о новых людях», и в особенности разоблачительные «антиинлигистические романы» в массе своей редко поднимались над уровнем заурядной беллетристики на злобу дня и не сыграли сколько-нибудь заметной роли в развитии русской литературы. А те немногие произведения, которые были отмечены самобытностью, в наибольшей степени свободны также от прямых отсылок к роману «Что делать?».

Однако Чернышевский-романист — слишком крупное явление в литературе эпохи, чтобы его воздействие на современный ему литературный процесс могло ограничиваться одними поверхностными подражаниями либо карикатурными разоблачениями. Роман, который столь радикально нарушал устоявшиеся нормы художественности и в то же время столь многоаспектно с ними сопрягался, фокусируя в себе идейную и эстетическую проблематику целого периода литературного развития на его переломном этапе, — такой роман, оставаясь даже непонятым и не оцененным по достоинству, должен был отразиться какими-то типологическими соответствиями в важнейших достижениях литературы, а не только на ее периферии.

Между тем этот вопрос в такой постановке применительно к Чернышевскому — автору «Что делать?» до сих пор не поднимался. Искали (и находили) конкретные взаимосвязи с романом в произведениях различных авторов, в том числе выдающихся, но причину их видели в желании оппонентов писателя оспорить учение авторитетного доктринера и противопоставить его «плохой» — эстетически неприемлемой тенденционности какую-либо другую — «хорошую».

Все это, конечно, так. Тем не менее вопрос остается открытым в главном: только ли в сфере чистой идеологии велась с Чернышевским полемика со стороны тех значительнейших русских романистов, которые нашли для 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 впечатляюще 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 характерного корректирующего давления романной формы на весь комплекс ассимилируемых ею публицистических построений. И дело здесь даже не в том, что, выступив в качестве романиста, Чернышевский-идеолог весьма 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 словесно, 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 теоретических идеологических доктрин.

Именно такого рода полемическое отношение к Чернышевскому-идеологу-романисту отчетливо просматривается прежде всего в творчестве Достоевского и Льва Толстого середины — второй половины 1860-х годов, в особенности рубежа 1863—1864 годов. Именно их художественно-идеологические концепции, сложившиеся тогда в итоге предшествующей индивидуальной эволюции каждого из этих величайших преобразователей новоевропейской романной традиции и явленные в «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Идиоте», с одной стороны, «Войне и мире» — с другой, окажутся в наибольшей степени соотносенными (и в принципе соотносимыми) с характером и масштабом философско-исторической и этико-психологической концепции Чернышевского-романиста и будут преодолевать ее, составляя с нею, однако, некое поляризованное единство (к которому несколько позже подключится также Щедрин-романист как автор «Истории одного города» и «Господ Головлевых»). Классово-политическим критериям оценки личности среды у Чернышевского они противопоставят иные, извечные религиозно-нравственные критерии, однако саму проблему отношений между человеком и обществом будут трактовать, во-первых, тоже в контексте научно-философского осмысления закономерностей всемирно-исторического процесса, а во-вторых, в

диалектическом взаимопроникновении личностного и общественного, индивидуально-психологического и социального начал в поступательном развитии человечества вообще и современного общества в частности.

Как представляется, на Достоевского и Толстого роман Чернышевского оказал несомненное *стимулирующее* воздействие — явился неким непосредственным толчком к новой усиленной разработке этими писателями кардинальных мировоззренческих проблем, которые и без него всегда владели их творческим вниманием, но к которым именно он теперь вынуждал обратиться безотлагательно.

Общепризнанно, например, что «Записки из подполья» (1864) занимают в творческой эволюции Достоевского особое место — в них впервые отчетливо проявились некоторые из тех специфических принципов новой романной эстетики, которые вскоре получают развернутое воплощение в «Преступлении и наказании» и последующих романах, составивших «великое пятикнижие».² Детально установлено также, что подготовительным идейным «конспектом» для этой повести стал очерковый цикл «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863). В «Зимних заметках» от лица автора-путешественника, а в «Записках из подполья» от лица героя-«парадоксалиста» критически рассматривается и подвергается переоценке один и тот же комплекс острейших, злободневнейших проблем эпохи: исторические пути и перспективы развития современной России и современного Запада; антиномия братства как буржуазной идеи, идеала всечеловеческого «муравейника» — и как христианской заповеди, призванной руководить нравственным самосовершенствованием людей на путях их исконного устремления к золотому веку; соотношение рассудка и хотения в натуре человека, невозможность и нелепость «разумного эгоизма», «расчета выгод» как руководящего принципа индивидуальной практической нравственности и коллективных действий по преобразованию господствующих в современном мире социальных отношений. Идеи, концепции, характер аргументации и самая логика идеологических построений Чернышевского были здесь для Достоевского не единственным, но важнейшим и, бесспорно, первоочередным полемическим адресатом.³

И это отнюдь не случайно. Статьи Чернышевского «Антропологический принцип в философии» (1860) и «Полемические красоты» (1861), повлекшие за собой журнальную полемику невиданного размаха; другие статьи и обзоры, касавшиеся вопросов новейшей политической истории Западной Европы и выдвигавшие оригинальную концепцию так называемого исторического прогресса, одинаково противостоящую как славянофильским, так и западническим (включая Герцена) представлениям об отношениях России к Западу; наконец, «политическая экономия трудящихся» с ее «гипотетическим методом» све-

дения запутанных экономических вопросов к простейшим, арифметически ясным конструкциям, — все это окончательно прояснило материалистический, атеистический и революционный характер русского нигилизма, прокомментировав собой и предшествующие споры о «лишних» и «новых» людях, и совпавший с ними спор Достоевского как автора статьи «Г-н — бов и вопрос об искусстве» (1861) с «Современником», и последовавший затем «раскол в нигилистах», вызванный страстями по поводу тургеневского Базарова и сменой лидерства в их стане в результате смерти Добролюбова и ареста Чернышевского.

Если учесть, что Чернышевский был действительно «центральной фигурой» своей эпохи (термин И. С. Тургенева) и «коноводом» партии «мальчишек» и «свистунов» (термины М. Н. Каткова), становится совершенно понятным, почему именно он как идеолог занимал столь важное место в ряду учитываемых Достоевским оппонентов.

Однако в научной литературе до сих пор никак не учтен один многозначительный факт, заставляющий более пристально взглянуть в движение идей Достоевского от «Зимних заметок...» к «Запискам из подполья», и этот факт состоит в том, что между указанными произведениями хронологически вклинивается роман Чернышевского. Коль скоро и «Заметки», и «Записки» Достоевского поразительно идентичны по внутренней проблематике и в то же время в одинаковой степени 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?» уже само по себе — как факт — должно обратить на себя внимание и побудить 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 и функционируют в смысловых структурах *обоих* произведений — вплоть до системы взаимозависимых художественно-символических мотивов. Пожалуй, в истории литературы не существует другого подобного прецедента, чтобы произведения разных авторов, возникающие одновременно и совершенно независимо друг от друга, оказались бы столь тождественными. Впрочем, ничего иррационального в этом факте нет: как указано выше, «Зимние заметки...» и «Что делать?» в своих конкретных идеологических ориентирах восходят к одному и тому же кругу ближайших источников (литературной публицистике самого Чернышевского), — правда, одно произведение с ними полемизирует, а другое их пропагандирует, но

тем не менее оба не просто используют, но развивают то скрытое содержание, которое в самих этих «источниках» далеко еще не было развернуто.

Поскольку с такой точки зрения «Зимние заметки о летних впечатлениях» еще не рассматривались, будет нелишним проанализировать в этом аспекте их тематический состав и логику его организации.

2

В самом начале «Заметок» Достоевский выдвигает в качестве ведущей тему «Россия — Запад»: «Ведь всё, решительно почти всё, что есть в нас развития, науки, искусства, гражданственности, человечности, всё, всё ведь это оттуда, из той же страны святых чудес!»⁴ В связи с этим возникает далее развернутый пассаж по поводу «передовых наших деятелей» и «буржуа» — центральный почвеннический мотив писателя, организующий всю последующую проблематику очерков.

И первый же из частных мотивов — мотив «дела»: «скучно у нас на Руси без своего дела жить» (с. 52); «нашли дело и визжим от восторга» (с. 55); Чацкий — «фразер, говорун», но «он теперь в новом поколении переродился (...) и найдет, что делать, и станет делать» (с. 62).

Вопрос «что делать?», несомненно, выдвинут как ключевой для современного состояния русского общества и связывается (вполне по-герценовски) с истоками проблемы, восходящими к предшественнику всех русских «лишних людей» — Чацкому. Напомним, что в русской революционно-демократической критике (тоже вслед за Герценом) тема «дела» уже обсуждалась аналогичным образом, и Достоевский своими ироническими оценками отсылает именно к памятным для всех статьям Чернышевского и Добролюбова. Туда же отсылает и производный мотив «деятели», постепенно выступающий на первый план: наши «оранжерейные прогрессисты» (с. 58) ищут «общечеловека всемирного, гомункула» (с. 59), и в результате мы все «фельдфебелями цивилизации стоим над народом» (с. 60), поскольку привыкли «варварски смешивать цивилизацию и законы нормального, истинного развития» (с. 61). Чацкий изо всех наших типов «передовых деятелей» ярче других предвозвещает новый тип, требуемый сегодняшним состоянием русского общества. «(...) Я стою за то, — безоговорочно провозглашает Достоевский, — что юный человек уже народился» (с. 62). И далее в форме вопроса поясняет: «Как это умный человек не нашел себе дела?», — многозначительно добавляя после иронического апофеоза современным Молчалиным, тоже ставшим на свой лад важными «деятелями»: «Я ведь только про умных людей теперь говорю» (с. 62—63).

Итак, «умный человек» — это Чацкий; «юный человек» — искомый новый тип. Для объяснения того странного феномена, что «умный» Чацкий в свое время не нашел себе «дела», До-

стоевский формулирует лишь один, зато, на его взгляд, важнейший принцип *плодотворной* деятельности: «если хочешь *неприменно одним шагом* до цели дойти, так ведь это, по-моему, *вовсе не ум*» (с. 62). «Ум», следовательно, проявляет себя в определенной *стратегии деятельности*; иначе говоря, «ум» и «дело» неотделимы, неразрывны. Замечательно, что вся эта идея есть напоминание и повторение знаменитой в летописях русской публицистики добролюбовской концепции «новых людей» (в статье «Литературные мелочи прошлого года»), послужившей непосредственным поводом для герценовского выпада против «Современника» («Very dangerous!!!») и явившейся прямым конспектом идейной характерологии тургеневского Базарова.

Вслед за тем получает разработку тоже с самого начала возникший мотив «буржуа» — «западного человека». Прежде всего «он *расчетлив*» (с. 59), он навел у себя «порядок», добился поразительной «регламентации» всех частных и общественных отправлений жизни (с. 68). Не без душевного трепета и содрогания путешественник-паломник Достоевского проникает сквозь это «затишье порядка» — «борьбу насмерть *всеобщезападного личного начала* с необходимостью . . . хоть как-нибудь *составить общину* и устроиться в *одном муравейнике*», слившись «в едино стадо» (с. 68—69). Как символ обезличенного человечества и грозный призрак будущего Вавилона предстают перед ним прославленный на весь мир лондонский «кристальный дворец» (здание Лондонской всемирной выставки 1851 г.) и люди, «упорно и молча толпящиеся в этом *колоссальном дворце*». «Уж не это ли, в самом деле, *достигнутый идеал?*» (с. 69—70) — ужасается он и рисует страшную картину вопиющих социальных контрастов, которых лондонский буржуа уже не только не стыдится, но и не замечает. Сам этот город, «обоготворивший Ваала», видится русскому паломнику «колоссальной декорацией» для «гордыни», «исполинской гордости», «гордого духа» буржуа, равнодушно взирающего с высоты своего бесчеловечного величия на «массу», которая «деревенеет и прихватывает *китайщины*», на «*белых негров*» — «эти миллионы людей, оставленные и прогнанные с пиру людского», которые, «толкаясь и давя друг друга в *подземной тьме*», куда «брошены своими старшими *братьями*, (. . .) ищут выхода, чтоб не задохнуться в *темном подвале*» (с. 70—71). Такова, по Достоевскому, «религия богатых и уж без маски». «По крайней мере *рационально и без обмана*» (с. 73), — резюмирует он.

После столь впечатляющей эсхатологической картины писатель вновь возвращается к мотиву «достигнутого идеала» и противопоставляет только что нарисованному «колоссальному» его воплощению («кристальному дворцу») реальное убожество духовного идеала буржуа, выражающееся в том, чтобы «накопить фортуны и иметь как можно больше вещей», в его отношении к деньгам как «высочайшей добродетели» (с. 76), в его

«неизъяснимом благородстве», строго различающем «воровство из низкой цели, то есть из-за какого-нибудь куска хлеба, и воровство из высокой добродетели» (с. 77—78).

Смысловой кульминации этот мотив достигает в той части очерков, где дается уничтожающий анализ конкретного социально-исторического содержания политических лозунгов Великой французской революции XVIII в. Из них, саркастически замечает писатель, только один и осуществился на практике — лозунг аббата Сийеса о третьем сословии (буржуа), которое было ничем, а стало всем; все же остальное «сбрендило и лопнуло, как мыльный пузырь». «Свобода», толкуемая как одинаковое право «всем делать все что угодно в пределах закона», отнюдь не обеспечивает каждого «миллионом», а «человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно». «Равенство» — при такой «свободе» — теряет всякое значение, и о нем буржуа предпочитает стыдливо помалкивать. А «братства» просто «негде взять, коли его нет в действительности» (с. 78—79). Однако же именно *идеал братства* сохраняет еще притягательную силу подлинного, хотя и не достигнутого идеала.

«Что делать?» — формулирует *свою* проблему Достоевский (с. 79). Ведь братство — «это закон природы; к этому тянет нормально человека». Мир буржуа потому и ненормален, что в нем господствует «начало личное, начало особняка». Однако отказаться от этого начала не значит ли согласиться с проповедью безличности? Нет, считает писатель: разве «надо быть безличностью, чтоб быть счастливым?» — и разворачивает емкую концепцию братства, понимаемого как «самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех». «Сильно развитая личность, — утверждает он, — вполне уверенная в своем праве быть личностью (...) ничего не может и сделать другого из своей личности, то есть никакого более *употребления*, как *отдать ее всю всем*, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями» (с. 79).

Не таково сегодняшнее развитие личности, даже и на Западе, где неустанно пекутся о личных правах. Путешественник же Достоевского мыслит и чувствует как *русский* человек, чье «все развитие» хоть и черпается оттуда, но чья национально-историческая память еще не «доразвилась» до европейских «начал особняка», и потому его *русский* взгляд на всеевропейский, всечеловеческий идеал соединяет в обоюдообусловленную гармонию полноту развития каждой отдельной личности и «счастье всех» как смысл, цель и единственно возможное «употребление» этого «развития». Поэтому же писатель предупреждает: «...беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший *расчет в пользу собственной выгоды*; «жертвовать» себя «братству» и во имя «братства» можно только *без мысли о*

выгоде»; братства «сделать никак нельзя, а надо, чтоб оно само собой сделалось», чтоб отдать всего себя людям во имя братства стало «высшим счастьем» личности (с. 79—80). «Эка ведь в самом деле утопия, господи! — демонстративно восклицает он после этого. — Все основано на чувстве, на натуре, а не на разуме» (с. 80). Однако именно такова, по Достоевскому, норма действительно развитой личности.

А как хочет достигнуть братства «западный социалист»? — Он «начинает уговаривать на братство», «начинает делать, определять будущее братство (...) соблазняет выгодой, толкует, учит, рассказывает, сколько кому от этого братства выгоды придется, (...) определяет заранее расчет благ земных; насколько кто их заслужит и сколько каждый из них должен добровольно внести в ущерб своей личности в общину». «А уж какое тут братство, — страстно возражает писатель, — когда заранее делаются и определяют, (...) что каждому надо делать?» «Конечно, — соглашается он, — есть великая приманка жить хоть не на братском, а чисто на разумном основании», но «не хочет жить человек и на этих расчетах», «ему все кажется сдуру, что это острог», а лучше — «полная воля». Социалист говорит ему, «что он дурак, не дорос, не созрел и не понимает своей собственной выгоды, что муравей (...) его умнее, потому что в муравейнике всё так хорошо, всё так разлиновано, все сыты, счастливы, каждый знает свое дело» и т. д. И вот, отчаявшись уговорить на братство, социалист угрожает буржуа экспроприацией его собственности, и тем самым «буржуа окончательно торжествует». Фантастическая формула социальной политики «западного социализма»: «Liberté, égalité, fraternité où la mort!» — должна, согласно Достоевскому, наглядно обнажить буржуазную суть западного (читай: пролетарского) революционаризма, поскольку «работники тоже все в душе собственности» (с. 81; 78).

Таким образом, мотив «дела», трактованный первоначально как потребность современного русского человека, потом как нормальная потребность нормального человека вообще, рассмотрен в конце концов в его политическом аспекте.

В заключительных главах «Зимних заметок...» критика буржуа конкретизируется в нравственном и эстетическом аспектах, и здесь, наряду с мотивами «лакейства» и «шпионства» (с. 82), «любви к красноречию» (с. 85), «закона равенства карманов и бракосочетания капиталов» (с. 91), обращает на себя особое внимание обобщенная пародия на французскую мелодраму с обязательным любовным треугольником в основе сюжета и не менее обязательными фигурами мужа, «накопившего фортуны», его добродетельной «эпузы», которой буржуа «наружно» поклоняется как «царице», и «Гюстава», который раньше представлялся перед зрителями в обличье «художника» и тогда удовлетворялся «ста тысячами» (с. 96), а теперь является в обличье

«офицера» и не довольствуется меньше чем «миллионом» (с. 97). Руссоистский идеал человека («L'homme de la nature et de la vérité» — с. 94), сконцентрировавший в себе всемирно-историческую философскую проблему человеческой природы, катастрофически омещанился, измельчал и, поставленный на ходули, свелся к пошлому искусству «подделкой достигать натуры» (с. 93).

Подспудно этот финальный мотив «естественного человека» заставляет ожидать возврата «Зимних заметок...» к главной и сквозной проблеме — к вопросу о братстве, нормальных человеческих потребностях и путях их достижения («что делать?»). Заставляет ожидать — потому что подобного рода реминисцентные отсылки к значимым и знаменитым в истории общественно-самосознания именам, крылатым выражениям и целым концепциям постоянно и раньше мотивировали каждый новый поворот темы, вели к отступлениям от нее, но, обогатив ее внутренне, к ней же опять подводили — с неожиданной стороны. Так, в предшествующих главах «Заметок...» и явно, и завуалированно фигурировали Фонвизин и Грибоедов, Чаадаев и Герцен, Гельвеций и Дидро, Фейербах и Прудон, Гердер и Фурье, книги Ветхого и Нового завета, теперь — Руссо в иронической интерпретации Гейне. Но, в отличие от предыдущего текста, последняя реминисценция как будто не сведена окончательно с центральной проблемой, писатель только подготовил этот ход и... вместо продолжения вдруг оборвал произведение!

К сожалению, о творческой истории «Зимних заметок...» не существует никаких фактических данных. В научной литературе о Достоевском никогда не возникало даже вопроса об их незавершенности и, очевидно, по очень простой причине: мартовский номер «Времени» явился поводом для запрещения журнала,⁵ а поскольку «Заметки...» воспринимались всегда как произведение сугубо публицистическое, то и гадать, завершены они или нет, не было смысла — только сказанное писателем и важно... Однако, думается, все же есть основания внести ясность в этот вопрос, не интересовавший до сих пор исследователей.

Обратим внимание на то, что в конце «Зимних заметок...» повторяется тот же самый композиционно-стилистический прием завершения очередной «порции» текста в журнальной книжке, как и на стыке IV и V глав — между февральским и мартовским номерами «Времени». IV глава заканчивалась фразой: «Итак, я в Париже...»; этой же фразой начиналась VII глава. Теперь VIII глава многозначительно заканчивается словами после многоточия (паузы): «Все идет как следует» (с. 98), и вполне вероятно, что в следующем номере продолжение (или окончание) публикации должно было начаться аналогичным повтором: «Всё идет как следует. Но ---». Это «Но...» естественно подсказывается всем интонационным строем предыдущего рассуждения и просто необходимо по смыслу, потому что этюдом

о «Брибри и Мабишь» (название VIII главы) завершался экскурс в частную проблему «Заметок...», но отнюдь не завершился бег беспокойно-тревожной авторской мысли. Продолжения не последовало (если оно и в самом деле намечалось), и главные проблемные линии в финале «Зимних заметок...» остались «несведенными», — благо непритязательный жанр «заметок» легко позволял поставить точку на любом месте, тем более что многое самое важное уже было высказано.

Косвенным подтверждением действительной незаконченности «Зимних заметок о летних впечатлениях» служит еще и тот факт, что ближайшее произведение Достоевского — «Записки из подполья» — повторно (и в чем-то иначе, а в чем-то более углубленно) вновь разрабатывает буквально тот же комплекс основных проблем и почти в той же логике. Факт несколько загадочный, поскольку должен означать неудовлетворенность первоначальным решением темы и попытку ее перерешения. Если пока оставить в стороне различие жанров «Заметок» и «Записок» и сопоставить только существо изложенных в них *идеологических концепций*, то разница той и другой 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 врожденным для нее идеалом общины («братства»). Между тем в «Записках из подполья» нет даже намека на это противостояние исторических и национальных начал: «подпольный» герой Достоевского, полностью заимствуя у «путешественника» — паломника, полемиста «Зимних заметок...» — всю антибуржуазную (она же антисоциалистическая) аргументацию, демонстрирует в системе своих «парадоксов» уже только *внутреннюю* разорванность идейного самосознания современного русского общества и являет собой некий *национальный* вариант сегодняшнего типа «общечеловека», в котором безграничная способность «головного всепонимания», включая и признание идеального значения «всего высокого и прекрасного», совмещается с безграничным эгоцентризмом, ведущим героя к абсолютному нравственному распаду личности и к сладострастному сознательному глумлению над тем же «высоким и прекрасным». В «Зимних заметках...» столкновение двух концепций братства *приводило* к общефилософской проблеме человеческой природы; в «Записках из подполья» из этой проблемы *выводятся* все антиномии и парадоксы идейной позиции героя повести.

Конечно, указанная перестройка полемически-публицистической концепции от одного произведения к другому явилась следствием внутреннего вызревания общественно-идеологической позиции самого Достоевского, но это отнюдь не исключает возможности и какого-то внешнего побудительного толчка.

В самом деле, почему так вдруг писатель посчитал нужным отбросить одну из коренных своих мировоззренческих идей и заново пересмотреть — без нее — все те вопросы, которые только что освещал *в связи с ней*? Ведь вскоре после этого, в 1865 году, он введет на равных в состав первого своего собрания сочинений оба произведения и в позднейших романах будет тоже постоянно возвращаться к теме исторического противостояния России Западу. Дело не в *эволюции* мировоззрения самой по себе, не в *переакцентировке* ее значимых моментов, а именно в *поводе*, заставившем временно отказаться от одного *частного* концептуального построения («Зимние заметки...») в пользу другого и тоже *частного* концептуального построения («Записки из подполья»), не отменяющего первое и лишь иначе актуализированного. В интервале между концом публикации «Заметок» и началом публикации «Записок» (март 1863 — март 1864) таким поводом мог стать только роман Чернышевского; более того — только он мог произвести на Достоевского то впечатление, под влиянием которого писатель посчитал необходимым повторно обратиться к проблематике своего последнего произведения и пересмотреть ее заново под несколько измененным углом зрения, ибо злободневная проблемная акцентировка «Зимних заметок...» оказывалась теперь на какое-то время недостаточной.

Вполне возможно, что Достоевский сумел бы «отвечать» на роман Чернышевского, как говорится, и по горячим следам — еще в «Зимних заметках...», если бы их публикация продолжилась. Все, что мы знаем о характере творческого процесса у Достоевского, свидетельствует, что, хотя он тщательно продумывал план каждого будущего сочинения, он умел также при осуществлении замыслов вносить в них радикальные изменения, всегда достигая в итоге архитектурной уравниваемости целого. Так что в принципе ничто не могло бы помешать Достоевскому полемически переориентировать против «Что делать?» «Зимние заметки...» (после прекращения их публикации) — дополнить, скорректировать, видоизменить и т. п. Но, во-первых, Достоевский вообще не поступал так ни с одним из своих почему-либо незавершенных произведений, а во-вторых, уже сами «Записки из подполья» убеждают в том, что роман Чернышевского, по мысли Достоевского, требовал существенно иного ответа, чем только публицистически-полемического.

3

Прежде всего Достоевского, как автора «Зимних заметок...», не мог не поразить тот удивительный по своей непредсказуемости и невероятности факт, что один из сильнейших и авторитетнейших русских его оппонентов заговорил *о том же самом и чуть ли не в тех же самых выражениях и словах*, — конечно, с поправкой на прямо противоположную идейную тенден-

цию. Не только теория «разумного эгоизма», «расчета выгод», не только проблема «дела» (и, разумеется, «дела» как способа революционного преобразования общественных отношений), не только демонстрация расчетливого и рассчитанного «братства», предметно выражающегося в мастерских Веры Павловны и Катерины Васильевны Полозовой, но и мотивы «подвала» и «освобождения из подвала», «хрустального дворца» как символического воплощения социалистического будущего человечества, вся «женская» тема романа с ее мелодраматической сюжетной коллизией «любовного треугольника» и благородством участвующих в ней лиц, с контрастным противопоставлением сквозных мотивов женщины-рабы и женщины-царицы, вплоть до мелькающего на периферии мотива «миллионов» старика Полозова в связи с бегло очерченным типом современного Гюстава — Жана Соловцова, наконец, сама центральная проблема романа — «что делать?» — трактованная как настоятельный вопрос времени, необходимо отсылающий к типологическому ряду «героев времени» предшествующей русской литературы и столь же необходимо подводящий к всемирно-исторической проблематике современного социализма, — все это поставлено в романе и организовано Чернышевским так, словно он *прямо отвечал* на параллельно публикуемые «Заметки» Достоевского.

Общегуманистический, всечеловеческий пафос революционной тенденции, заложенной в романе Чернышевского, противоречил тому важнейшему положению концепции Достоевского, что западный социализм — порождение и продолжение западной же буржуазности и что «работники тоже все в душе собственники», поскольку мечтают экспроприровать буржуа, чтобы присвоить себе их жизненные блага. Чернышевский рассматривал принцип «расчета выгод» одновременно и в плане этическом, вскрывая взаимосвязь между эгоизмом отдельной личности и классовыми интересами различных общественных групп, и в плане социально-экономическом, показывая историческую неотвратимость перехода от современного антагонизма паразитарных выгод собственников и социетарных выгод трудящихся к гармонии личных и общественных выгод в условиях всеобщей трудовой кооперации и распределения жизненных благ «по труду» и «по совести». «Социалисты», которых Достоевский уличал в *фатальном революционаризме* как следствии их бессилия «уговорить на братство», в вынужденной необходимости прийти к бессмысленной альтернативе насилия («...ou la mort!»), изображены Чернышевским как единственная в современном обществе «партия народа», которая одна только *хочет и может избежать насилия*, но, трезво учитывая «неразумие» собственной психологии «хищников», должна считаться с объективными законами исторического прогресса, чье движение никогда в истории не происходило иначе, чем силой народного «буйства».

Таким образом, вопрос о западном происхождении идей социализма и революционаризма, *косвенно* адресованный Достоевским их русским адептам, был снят Чернышевским за счет *прямого* переноса этих идей на русскую почву. Более того, социалистическое и революционное *содержание* пропагандируемой Чернышевским доктрины было вообще впервые в литературе развернуто с такой полнотой и конкретностью, впервые связано не с программой классового «согласия», а — на основе констатации реальных общественных антагонизмов — с программой классовой борьбы и, наконец, предстало не в виде умозрительных рассуждений, а в образном воплощении, апеллирующем отнюдь не только к *уму* читателя, но и к его живому *социальному самоощущению*. «Новые люди» Чернышевского, живущие и действующие в условиях «реальной грязи» современных «подвалов» и на их фоне, демонстрировали «бедным и жалким» обитателям этих «подвалов» перспективу подлинной человеческой «порядочности» («невыразимого благородства» — по иронической терминологии Достоевского) и оказались способными «ослепять» кажущейся простотой своего примера, увлекая за собой в утопический мир «арифметически» расчисленного счастья.

Достоевский не мог не поразиться всему этому и не мог не понять, насколько с появлением романа Чернышевского меняется самая *ситуация* в идейном самосознании русского общества, насколько актуализируется этим романом вся система прежних концептуальных построений Чернышевского-идеолога и насколько важно противопоставить им другую, альтернативную концепцию, которая должна быть по меньшей мере столь же *исощенной* в структурном отношении, чтобы стать действительным противовесом ей. «Записки из подполья» и явились первым и в значительной мере промежуточным (как покажет дальнейшее творчество Достоевского) результатом на пути поисков такого, художественно-идеологического («романного»), противовеса-эквивалента.

Прежде всего Достоевский должен был выдвинуть против *ответов* Чернышевского новые *контрвопросы*, непосредственно вытекающие (и это важно) уже именно из *художественного* смысла романа «Что делать?». *Таковы ли* те реальные люди, которых *взрачивают* современные «подвалы» жизни и которые *глядят* на нее из тамошних «щелей» и «щелочек»? *Так ли* переживают они в себе прекрасные «всечеловеческие» идеалы? *Достаточно ли* их головного, книжного «развития», чтобы с надеждой и уверенностью положиться если не на их братскую любовь к людям, то хотя бы на их готовность действовать в согласии с разумно рассчитанными выгодами? И вообще, *может ли* человек примириться и успокоиться на идеале «разумных выгод», манящих перспективой «хрустального дворца», не обернется ли она в конце концов унылой действительностью «усовершенствованного муравейника»?

Далее, чтобы только поставить эти вопросы, привлечь к ним внимание и заставить слушать себя, Достоевскому нужно было теперь не просто развернуть свою «антиконцепцию», но воплотить ее в некоем жизненно достоверном *типе личности*, художественно убедительном типе современного антигероя, которого «гложут вопросы» — и именно те самые вопросы, которые так несокрушимо ясны для «новых» героев Чернышевского, этих «гомункулов», «людей из реторты»! В разорванном сознании такого антигероя будут совмещаться гордое достоинство «всечеловека» и заурядная трусость «подпольной мыши», возвышенная тоска по «братском идеале» и низменная тяга к глумлению над «всем высоким и прекрасным». По Достоевскому, только такая — извращенная — психология и порождается действительным «развитием» в условиях современного «подвала» с его застойной духовной атмосферой, отравленной миазмами эгонистического индивидуализма и тайно лелеемой злости.

Поскольку эта «антиконцепция» Достоевского, будучи воплощенной в конкретном произведении, непременно должна была быть узнаваемой, должна была определенно и недвусмысленно отсылать к своему ближайшему литературному первоисточнику, постольку «Записки из подполья» и в самом деле пронизаны целой системой характерных заимствований из «Что делать?».

В частности, повесть «По поводу мокрого снега» сюжетно полностью повторяет, а потому не просто пародирует, а зло выворачивает наизнанку отдельную вставную повесть из романа Чернышевского — «Рассказ Крюковой». Ср. также акцентированные Чернышевским и пародируемые Достоевским мотивы «развития» и «развитого человека нашего времени», «порядочного человека» (у Чернышевского: «Каждый из них — человек отважный, не колеблющийся, не отступающий, умеющий взяться за дело (...) каждый из них человек безукоризненной честиности ... славные люди» — I, 209—210; «На той высоте, на которой они стоят, должны стоять, могут стоять все люди. (...) Кто ниже их, тот низок» — I, 318; у Достоевского: «Я был болезненно развит, как и следует быть развитым человеку нашего времени. (...) я был трус и раб (...). Всякий порядочный человек нашего времени и должен быть трус и раб. Это — нормальное его состояние. И не в настоящее время, от каких-нибудь там случайных обстоятельств, а вообще во все времена порядочный человек должен быть трус и раб. Это закон природы всех порядочных людей на земле» — с. 125). Ср. характеристику, даваемую «парадоксалистом» «нашим романтикам», которые все «деловые шельмы», умеющие «постоянно не терять из виду полезную, практическую цель», которые «умны», потому что «у нас, в русской земле, нет дураков» (с. 125—127); мотив «чтения», которое, «развивая», побуждает «пускаться развратничать» (с. 127); ср. весь эпизод с офицером и замысел героя «Записок...» «не посторониться» — полемически

карикатурная реплика Достоевского на эпизод встречи Лопухова-студента с «осанистым» господином и т. д.

Но концепция Достоевского отнюдь не сводится только к перекличке идейных мотивов и выборочной утрировке отдельных положений и коллизий романа «Что делать?» (с широким, кстати сказать, контекстуальным рядом историко-литературных аналогий к ним). Достоевский создавал не плоскую пародию и тем более не «антинигилистическую» карикатуру на роман Чернышевского, а идейно-философский противовес ему, и черты, сближающие оба произведения, имеют прежде всего художественно-методологический смысл и значение. Отражая те же самые общественно-политические противоречия эпохи, Достоевский-художник смог пойти в некоторых отношениях дальше Чернышевского-идеолога потому, что в «Записках из подполья» творчески воспользовался новаторскими достижениями Чернышевского-романиста.

В «Зимних заметках...» Достоевский давал бой противнику, так сказать, его оружием и на его территории, для чего и выбрал публицистический жанр «заметок по поводу», спародировав, кстати сказать, излюбленный прием «реальной критики», выработанный Чернышевским и публицистами его школы. Но Чернышевский обескуражил весь литературный мир, выступив в непривычной для себя роли беллетриста и получив тем самым возможность доверительно беседовать не с «приятелями»-литераторами только — и главным образом не с ними, — а с той низовой «публикой», которая «не читает ничего, кроме романов». И теперь Достоевский вернулся в свою стихию, где, несомненно, чувствовал себя бесконечно сильнее.

4

Сохраняя открыто публицистический характер и чуть ли не наполовину представляя собой типичную журнальную статью (1 глава — «Подполье»), повесть «Записки из подполья», безусловно, является произведением не публицистически-художественным (как «Зимние заметки...»), а именно художественно-публицистическим. Не логика полемики мотивирует здесь художественную разработку тематически важных мотивов, а художественно типизированная психология героя-персонажа мотивирует все содержание и полемическую логику его идейной позиции.

Литературный герой превращен Достоевским в «антигероя», но при этом отрицательная авторская оценка его личности парадоксально совмещена с архаической функцией героя как рупора авторских идей. Конкретное содержание и тон исповедальных признаний этого персонажа настолько же отвратительны и ненавистны писателю, насколько принципиальный смысл его

идеологических построений идентичен собственным убеждениям Достоевского. Однако соединение того и другого в лице «антигероя-парадоксалиста» до такой степени органично, что эти противоположные планы авторской оценки не поддаются расчленению: они только в таком сращении поддерживают друг друга и сохраняют четкую полярность. Более того, философская весомость идейной полемики героя лишь усиливается и подчеркивается изображением его нравственного бессилия и фиаско, а это изображение, в свою очередь, вызывает тем большее ощущение гадливости и омерзения в читателе, чем серьезнее и весомее выглядит убийственная диалектика отвлеченных рассуждений героя. Отдавая такому герою свои задушевнейшие убеждения, делая его страстным их проповедником, писатель тем самым создает не что иное, как авторскую маску особого рода, назначение которой состоит не в том, чтобы *скрыться* за ней, а в том, чтобы *обнажить* существенный смысл своей позиции, используя для этого приемы гиперболизации, шаржирования и пародии.

Создание авторской маски такого типа — литературное открытие Чернышевского-романиста, и Достоевский был первым, кто проник в новаторскую сущность этого открытия и творчески использовал его в аналогичных идейных целях. Так же, как Чернышевский в «Что делать?», он превратил этот прием в структурообразующий принцип целостной художественной концепции всего произведения и так же, как у Чернышевского в романе, поставил его в сочетание с двумя другими конструктивными приемами — цикличностью повествовательной композиции и гипертрофированной публицистичностью художественного содержания.

Внешняя демонстративность использования всех трех приемов в «Записках из подполья» и характерное идейно-эстетическое их функционирование внутри произведения отсылает прежде всего и именно к роману Чернышевского. Разница в этом отношении между «Что делать?» и «Записками из подполья» состоит в следующем. Во-первых, полемические задания романа «Что делать?» *подчиняются* его сквозной пропагандистски-просветительской тенденции, а в «Записках из подполья» антипросветительская и антисоциалистическая полемика выступают в качестве *основного* авторского задания. Во-вторых, указанные приемы по-разному сопрягаются у Чернышевского и Достоевского. В «Что делать?» авторская маска и система публицистических отступлений составляют особую повествовательную сферу художественной рамки, внутрь которой помещен весь собственно романский материал, тогда как циклизация представляет собой отдельный от первых двух прием выражения авторской позиции романиста, отнюдь не тождественной декларациям автора-персонажа. В «Записках из подполья» все три приема одинаково активно взаимодействуют друг с другом на всех смысловых уровнях повести и совокупно выполняют двоя-

кую художественную функцию — выражая, с одной стороны, характер и сознание героя повести, а с другой стороны, позицию самого писателя. Отсюда — подчеркнутый конструктивный лаконизм этого произведения Достоевского.

«Записки из подполья», так сказать, минимально цикличны. Они слагаются из двух самостоятельных по теме и разнородных по жанру частей. Первая часть («Подполье») представляет собой *психологическую исповедь* героя, в которой, однако, отсутствуют какие-либо конкретные «автобиографические» факты, отчего она превращается в *исповедание веры*, тоже весьма необычное, поскольку это — *кредо навыворот*, ибо веры в «высокое и прекрасное» герой страстно жаждет, но именно ее роковым образом не способен обрести. Эта часть вполне могла бы сойти за *публицистическую статью* фельетонного типа, если бы не элементы индивидуализирующей самохарактеристики, возникающей с самого начала («Я человек больной... Я злой человек» и т. д. — с. 99), и если бы не типизирующая локализация всей автобиографии героя по времени («сорок лет») и месту («подполье»), что ставит духовное самочувствие героя в соответствие с известными вехами развития русского общественного самосознания, начиная с кануна декабристского восстания (1824) и кончая сегодняшним базаровско-рахметовским его этапом (1862—1863). Вторая часть («По поводу мокрого снега») — *повесть*, эпизод из жизни героя, в котором слова его претворяются в дела и демонстрируется их взаимообращенность, их принципиальное тождество.

Стилистической доминантой обеих частей в равной степени оказывается их перенасыщенность явными и скрытыми литературными реминисценциями. В «Подполье» это пародийное выворачивание наизнанку идейных акцентов, характерных для русской литературной критики и философско-социологической публицистики последнего десятилетия; в «По поводу мокрого снега» — фарсовое проигрывание заново некоторых сюжетных мотивов и коллизий, почерпнутых «из поэзии Н. А. Некрасова» (как издевательски указано в подписи под эпиграфом — с. 124), но отсылающих, конечно, к гораздо более широкому кругу литературных явлений и традиций, и не в последнюю очередь — к «новинке сезона», роману Чернышевского. При этом обе части «Записок» являют разительный контраст во всех остальных отношениях. Их, так сказать, авторская принадлежность единому рассказчику воспринимается почти как натяжка, формальный повод для соединения внутренне разнородного материала. Но это — обманчивое впечатление, вызываемое объективной разнотипностью, разномасштабностью и разнонаправленностью литературных жанров публицистического эссе и беллетристического рассказа. В действительности же смысл произведения как художественного целого не только не распадается на части по этой причине, но как раз *строится* за счет циклического объединения

именно *этих* и *таких* составных компонентов текста.

Взятые изолированно друг от друга, «Подполье» и «По поводу мокрого снега» поражают крайней субъективностью утрированно тенденциозной «авторской» разработки тем, особых в каждой из частей повести. Благодаря же их соединению в рамках суммарного целого, возникает прямо противоположное и, конечно, адекватное серьезной позиции подлинного автора «Записок» впечатление объективной правды представленного им типа антигероя. Истерическое ёрничество последнего оборачивается значимой характеристикой его психондеологического облика — важнейшей с точки зрения авторского понимания общественно-исторического смысла этого персонажа-типа и авторской его оценки. Кроме того, циклическая форма диалогии, разграничивая «мировоззренческое» и «поведенческое» в герое, вновь и уже на другом структурном уровне соединяет их, демонстрируя гармонию и тождество того, что разорвано и разъединено в личности и самосознании героя. Наконец, и проблемная масштабность целого тоже оказывается несопоставимо большей, чем в каждой из частей. Нагромождение этических и философских антиномий-парадоксов в «Подполье», хотя и рассчитано на читательское постижение их фундаментальной глубины и серьезности, все же остается в сфере умозрительных спекуляций и открывает перспективу нескончаемых дальнейших споров с последовательными переходами от одной исходной точки зрения к другой, полярной, и наоборот. Напротив, поведение героя, изображаемое в «Мокром снеге», — каким бы оно ни было — в любом случае становится реальным воплощением его целостной жизненной позиции и, следовательно, *фактическим* претворением его теории в практику поведения, а значит — *и критерием* ее теоретического достоинства. Тем самым содержание его «антипрогрессивистской» критики, развернутое в 1-й части, компрометируется содержанием 2-й части, но не со стороны своей якобы неправомерности или ложности (что, по Достоевскому, было бы неверно), а со стороны своего бессилия что-либо изменить в современном состоянии мира. Писатель, развенчивая своего героя как такового, снимает в то же время с его идейных построений налет ретроградности, усиливая *антиутопический* характер собственной позиции, тогда как без этого именно она должна бы казаться утопичной («Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» — с. 105) — в противоположность идеалу «хрустального здания, навеки нерушимого (...) которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать» (с. 120), идеалу, подкрепляемому безукоризненно правильными экономическими выкладками.

Неоднозначность авторской маски, одновременно совмещающей оба полюса оценки — положительный (проповедь авторской

позиции в ее глубинной идеологической сущности) и отрицательный (истеричный, трусливый и злобный аморализм персонажа — носителя маски и его отталкивающий, «вливающий» полемический тон); вступающее в резкий контраст с господствующими нормами литературно-эстетических представлений того времени привнесение в контекст художественного произведения обширного и детально разрабатываемого публицистического материала; наконец, использование циклизации как способа непрямого выражения серьезного смыслообразующего плана авторской позиции — вот те фундаментальные принципы художественной структуры «Записок из подполья», которые демонстративно позаимствовал Достоевский из романа Чернышевского, чтобы вскрыть недостаточность там философских оснований в конструкции их позитивного идеологического наполнения и, опираясь на их же издевательски-полемические возможности, вновь преобразовать «концепцию ответов» в «концепцию вопросов» и переадресовать ее, так сказать, первоначальному «отправителю».

5

Но, добываясь этого эффекта, Достоевский — впервые в своем творчестве — пришел к ясному формулированию того мировоззренческого кредо, которое определит в дальнейшем все главные направления его художественных исканий. В повести намечаются пока что только векторы этих направлений, но они уже собраны в единый фокус, и уже обнаружена его разящая способность проникать во внутреннюю суть любой настоящей — «высокой и прекрасной» — идеи, превращая ее в бесконечную цепь не разрежимых до конца — и потому поистине глубоких, поистине живых — противоречий человеческого духа.

«Парадоксалист» «Записок из подполья» — тоже в своем роде максималист и даже ригорист, как и «высшие натуры» Чернышевского, но его, в отличие от них, «мучат вопросы» (с. 117), и притом те самые вопросы, на которые «учители» человечества, эти «благонравные и благоразумные люди», «мудрецы и любители рода человеческого», — благо, они «постоянно ведь являются в жизни», чтобы «светить своим ближним» и править «всемирной историей» (с. 116), — дают такие основательные и такие «деловые» ответы. Вот и свой, отечественный — замороженный, так сказать, — «светоч» как раз сейчас у всех на устах, а его роман («учебник жизни», руководство по части «дела»!) у каждого на руках, и все почти уже приготовились броситься «рассчитывать выгоды» (чужие и свои), и так прямо по большаку ко вселенскому счастью — будущему «хрустальному дворцу», потому что ведь надо только научиться «рассудительно» считать, и всё тогда само собой — *Ça ira!*..

Да полно, — вопрошает «парадоксалист», — «совершенно ли

верно сосчитаны выгоды человеческие? Нет ли таких, которые не только не уложились, но и не могут уложиться ни в какую классификацию? Ведь вы, господа (...) весь ваш реестр человеческих выгод взяли средним числом из статистических цифр и из научно-экономических формул» (с. 110), а человек между тем «всегда и везде, кто бы он ни был, любил действовать так, как хотел, а вовсе не так, как повелевали ему разум и выгода» (с. 113). Однако это-то «хотенье» человека и есть вечно позабываемая «мудрецами», не поддающаяся ни расчету, ни уговору «самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту». И в «хотенье» своем человек отстаивает не выгоду и не «разумный расчет», а себя самого как личность — порой против всех и всяких доводов разума и соображений пользы; отстаивает — и настаивает на «своем собственном, хотя бы самом диком капризе», на «своей фантазии, раздраженной иногда хоть бы даже до сумасшествия». Человеку надо не «какого-то нормального, какого-то добродетельного хотения», надо все не «непреренно благоразумно выгодного хотения». «Человеку надо — одного только самостоятельного хотения, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела» (с. 113).

Человек — существо в высшей степени неблагодарное, неблагодарное и неблагоразумное, и в частной своей жизни, и в истории — «начиная от Всемирного потопа до Шлезвиг-Гольштейнского периода судеб человеческих» (с. 116). Он донельзя любит «логику» (с. 111) и так «пристрастен к системе и к отвлеченному выводу, что готов умышленно исказить правду... чтоб только оправдать свою логику» (с. 112). «По логике» выходит, например, что «от цивилизации человек смягчается, следовательно, становится менее кровожаден», — а «оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское» (с. 111—112), и ежели судить «по правде», то надобно признать обратное: «...от цивилизации человек стал если не более кровожаден, то уже, наверно, хуже, гаже кровожаден, чем прежде» (с. 112)! «По логике» тоже выходит, что просвещение (цивилизация) внушает человеку знание «настоящих своих интересов», тягу к добру как к высшей личной выгоде, желание и неизбежность «поступать по законам рассудка и истины» (с. 110—111), а «по правде» — «цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше» (с. 112)!

Вся причина этого, вся суть — в природе человеческого рассудка: «...рассудок, господа, есть вещь хорошая, это бесспорно, но рассудок есть только рассудок и удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотенье есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями». Человек «совершенно естественно хочет

жить для того, чтоб удовлетворить всей (своей) способности жить, а не для того, чтобы удовлетворить только (своей) рас-судочной способности, то есть какой-нибудь одной двадцатой доли всей (своей) способности жить». «Рассудок знает только то, что успел узнать <...> а натура человеческая *действует* вся целиком, всем, что в ней есть, сознательно и бессознательно, и хоть врет, да живет» (с. 115). *Отвлеченное знание* человека и его *действительное поведение*, в котором он руководится не своим «знанием», а исключительно и только своим «хотением», *никогда не совпадают и не могут совпадать*, — и ведь это тоже истина, которую не мешало бы учитывать всем «мудрецам», приступающим к «поученью» людей и претендующим на руководство их поступками и желаниями. Человека зовут «смириться» — *успокоиться* на законах природы, а человек *бунтует* — стремится во что бы то ни стало «самому себе подтвердить (точно это так уж очень необходимо) <...> что он человек, а не фортепьянная клавиша!» (с. 117).

Ведь — как знать! — «может быть, что и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой непрерывности процесса достижения, иначе сказать — в самой жизни, а не собственно в цели» (с. 118). И, «может быть, человек любит не одно *благоденствие*? Может быть, он *ровно настолько же* любит *страдание*? Может быть, страдание-то ему *ровно настолько же* и *выгодно*, как *благоденствие*? ... *Страдание* — да *ведь это единственная причина сознания*» (с. 119)!

Все полемические формулы и формулировки «парадоксалиста», все его саркастические «раздевания» не то что какой-нибудь одной (современной) философской системы, а целой философской традиции в тысячетней истории человеческой мысли, все его усилия опровергнуть логически и фактически не более и не менее как научные основы единственного подлинно «высокого и прекрасного» всемирно-исторического идеала «счастливого будущего», выстраданного человечеством, — все это означает по существу последовательное и четкое противопоставление реальной диалектике *социальных противоречий* — реальной же диалектики *имманентных противоречий человеческого духа и сознания*.

Проблема *социального идеала*, определяющаяся во всех «фи-лантропических» учениях XIX в. — чем дальше, тем яснее — в своем «атеистическом» и «политическом» содержании, в повести вновь вскрывается и идеологически ориентируется как проблема *веры*.

И вопрос о «страдании», возникающий словно бы и между прочим, всего лишь как один из аргументов в споре, на самом деле оказывается той общей точкой пересечения социального и индивидуально-психологического аспектов, от которой берут начало обе противоборствующие здесь, не согласующиеся и несо-

гласимые друг с другом концепции. «Страдание» — в идеологическом контексте ситуации тогдашней эпохи — прежде всего религиозный догмат. Отвергая религию в принципе, Чернышевский и страдание толкует как социальное зло, как нечто производное от классовых антагонизмов эксплуататорского общества; всякое индивидуальное страдание, не из них вытекающее и не ими обусловленное, способно, по Чернышевскому, просветляться в душе человека и находить для себя извлечение в надиндивидуально целесообразных, внеличных проявлениях жизненной активности человека. Достоевский же неизбежно приходит к религиозно-ортодоксальному утверждению необходимости страдания как обязательного для каждой личности нравственного императива, без которого практически невозможна никакая межиндивидуальная солидарность людей. У Чернышевского отрицание необходимости страдания играет двоякую роль: разрушительного идеологического фактора — по отношению к существующему социальному порядку, и созидательного — по отношению к грядущему миропорядку социальной справедливости. У Достоевского, напротив, страдание выступает как мироустроительный фактор сегодня и всегда и, следовательно, как фактор разрушительный по отношению к любым и всяким теориям будущего счастливого и благополучного мироустройства. Это, в сущности, главный его аргумент в споре с филантропическими утопиями. Все попытки заманить людей в социализм разумным «расчетом выгод», такие стройные и логически безукоризненные в теории, по Достоевскому, бесплодны и заранее обречены на провал, потому что человек, пробуждаемый и побуждаемый «развитием» к самостоятельной активности, будет действовать не по теории, а по «натуре», которая не может быть стерилизована согласно с теориями и станет проявлять себя вся целиком. Теория — и чем она прекрасней, тем скорее — рассыплется («разлетится к черту»), так как каждый берет из нее для себя не по всеобщей мерке отвлеченного разума, а лишь по личной мерке своего ограниченного рассудка, зависящего от «хотения», и даже вопреки разумному расчету.

«Вы, — заявляет «парадоксалист», — верите в хрустальное здание, навеки нерушимое, то есть в такое, которому нельзя будет ни языка украдкой выставить, ни кукиша в кармане показать. Ну, а я, может быть, потому-то и боюсь этого здания, что оно хрустальное и навеки нерушимое и что нельзя будет даже и украдкой языка ему выставить» (с. 120).

Весь этот предпоследний, X раздел 1-й части повести, открывающийся вышеприведенным заявлением героя, строится на пародийной контаминации и ироническом снижении мотивов двух идеологически кульминационных эпизодов романа «Что делать?». Это именно там, в «Четвертом сне Веры Павловны», Кристальный дворец, символ современного технического прогресса, переосмыслен и преобразен в зримый образ фалансте-

ра — дома-дворца, символ «светлого будущего» человечества, и там же, несколько ранее, в заключение «рахметовского» эпизода, где прозвучал взволнованный призыв к читателям: «Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, (...) выходите на вольный белый свет». (1, 318), — перед тем проводилась шутливо-серьезная аналогия между Рахметовым — нарисованным романистом «уголком дворца», «новыми» героями романа — картинкой «обыкновенного дома», и самими читателями — знатоками лачуг, не могущими и отличить-то дом от дворца. Разумеется, и Чернышевский подготавливал тем самым роскошное видение сна героини, но у него не сопрягались прямо Рахметов — «дворец» и фаланстер — «хрустальный дворец».

Их «сопрягает», издеваясь над самой идеей всякого «навек и нерушимого» социального идеала, философ-«парадоксалист» Достоевского. Он не случайно подставляет слово *здание* вместо слова *дворец*: «здание» — это ведь и «дворец» («хоромы»), и «дом», и «лачуга» («курятник»), и каждое можно при желании принять за идеал — стоит только помыслить его «хрустальным», т. е. «навек и нерушимым»! Героя Достоевского не устраивает ни дворец — «курятник», ни дворец — «капитальный дом, с квартирами для бедных жильцов по контракту на тысячу лет»; по нему — «если уж жить, так уж жить в хоромах» (с. 120). А фаланстер-«муравейник» тем и страшит, что он *расчислен и предписан*, что рядом с ним *другого и не полагается*, что он — «на тысячу лет», а стало быть — и не «хоромы» вовсе, но именно и только «курятник», «капитальный дом с жильцами».

«Господа, я, конечно, шучу, и сам знаю, что неудачно шучу, — несколько раньше признавался он с полной искренностью и в неподдельном смятении духа, — но ведь и *нельзя же всё принимать за шутку*. Я, может быть, *скрыпя зубами шучу*» (с. 117). Теперь он с тоской озирается вокруг себя, видя одни обломки «вековечных» идеалов, превращенные только что им же самим в прах и пыль, и обнаруживает себя еще пущим нигилистом, нежели все «устроители человечества», окрещенные ныне на Руси этим модным западным словечком. Их уличал он в *диктаторстве мысли*, сам оказался *нигилистом мысли*. Нет, он не собирается отступаться от дела рук своих, но он не для того крушил и издевался, чтоб удовлетворить свое «подпольное» — «мышинное» тщеславие и успокоиться на нем, а чтоб востребовать *настоящий ответ* на вопросы, которые «мучат».

«Не смотрите на то, — предупреждает «парадоксалист», — что я давеча сам хрустальное здание отверг, единственно по той причине, что его нельзя будет языком подразнить. Я это говорил вовсе не потому, что уж так люблю мой язык выставлять. Я, может быть, на то только и сердился, что *такого здания, которому бы можно и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится*. Напротив, я бы дал себе *совсем отрезать язык*, из одной благодарности, если б только устрои-

лось так, чтоб мне самому уже более никогда не хотелось его высовывать» (с. 120—121).

Это признание — логический итог «антисоциалистической» концепции героя Достоевского. Но у нее есть и психологическая подоплека, и как раз она формирует авторскую концепцию повести.

«Конец концов, господа: лучше ничего не делать! — провозглашает в заключение своей исповеди герой. — Лучшее сознательная инерция! Итак, да здравствует подполье!» Но — сам обрывает себя: «Эх! да ведь я и тут вру! Вру, потому что сам знаю, как дважды два (зрите, мол, предыдущую критику ваших «дважды два», — так вот же вам, и я умею «считать»! — Ю. Р.), что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду!» И признается: «(<...> я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил!» (с. 121).

Таков его последний, завершающий парадокс, и сам же он дает ему исчерпывающее, обезоруживающее объяснение:

«Разве можно — человека — без дела — на сорок лет — одного — оставлять?» (с. 121).

Смысл этой фразы («вопроса-ответа») необыкновенно емок, значителен и центроположен в целостном — как идейном, так и художественном — контексте произведения. Интонационно-логический акцент последовательно смещается от слова к слову, закрепляя за каждым суммарный содержательный объем всей предшествующей исповеди. Как будто вновь и вновь — шестикратно! — вспыхивает она в потрясенном сознании читателя. Фраза-обвинение, фраза-защита, фраза-оправдание...

И герой, точно уставший внезапно от «бесполезного» говорения, предоставляет говорить под конец своему оппоненту. Его — «чужое» — слово, холодное и враждебное, презрительное и негодующее, подводит общее резюме всему сказанному героем до этого и выносит приговор самой его личности: «И это не стыдно, и это не унижительно! (<...> Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей. (<...> Вы уверяете, что ничего не боитесь, и в то же время в нашем мнении заискиваете. (<...> Вам, может быть, действительно случалось страдать, но вы нисколько не уважаете своего страдания. В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь!» (с. 121—122).

«Приговор» произнесен; точки над *i* расставлены; кажется, все вернулось на круги своя. Что же ответит на это «осужденный»? Взорвется ли, съязвит, станет искать противоречия в основаниях оценки или выложит аргумент, нарочно прибереженный напоследок?

О, нет. Он деловито, коротко, спокойно лишь *прокомментирует* речь своего «судьи»:

«Разумеется, все эти ваши слова я сам теперь сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, *ведь только это и выдумывалось*» (с. 122).

Итак, если бы — если бы! — это было и в самом деле только *чужое* слово, только *ответ* речам «из подполья!» Увы, «суд» над героем — как и предшествующий «суд» героя над идеями своего оппонента-«судьи», как и вся «исповедь» («самосуд») героя — тоже проговаривается *оттуда же*, «из подполья!» Все «современные» речи — оттуда, *все* «слова», *все* «идеи», *все* «идеалы!» И в этом, только в этом, именно в этом состоит подлинное — действительное и по-настоящему страшное — проклятие современного человека и современного человечества. И сам оппонент — «О младенец! о чистое, невинное дитя!» (с. 110) — тоже там «вылупился из реторты», и там «развился», там просидел всё те же «сорок лет»!

Если *неверие* в идеал взлелеяно «подпольем» и означает «ложь, ложь и ложь», то и *вера* в какой угодно «хрустальный» идеал — лишь обратная сторона этого же неверия и тоже «ложь, ложь и ложь». Потому что все это — одинаково «сочинено».

Не персонаж произведения, а его автор переадресует *формулы* «приговора» над своим «антигероем» сотоварищу-романисту — «назойливому» и «тщеславному», «кривляющемуся» и «нахальному», «не уважающему своего страдания» и «из боязни прячущему свое последнее слово», лишенному «решимости его высказать».

Однако в том и состоит важнейший парадокс самих «Записок из подполья», что в них это — авторское — «последнее слово» тоже укрыто под «маской» литературного персонажа, тоже не прямо высказано в лицо реальному адресату полемики, а выражено концептуально-художественно, путем апелляции к *жизни* и к *ее* логике, а не к противоречиям или ошибкам *мысли* идейного оппонента. Не идея — против идеи, не идеал — против идеала, но только *позиция* — против *позиции*, и язык полемики здесь — не «слово героя» (каким бы «открытым» ни было оно или, точнее, ни казалось), а *контекст* произведения в целом, его *конечная структура* и — не в последнюю очередь — приемы, индивидуализирующие ее «авторов» и тем самым связывающие между собой непосредственно именно эти два произведения.

Достоевскому оставалось сделать шаг в каком-нибудь из

двух направлений. В последующих романах он двинется сразу в обоих направлениях и превратит концептуальное ядро новой романной структуры, уже заключенное в «Записках из подполья», но еще там не развернутое, в жанр «идеологического» и «полифонического» романа. Направления, по которым двинется Достоевский-романист от «Записок», следующие. Во-первых, сколько умов, столько и вариантов одной и той же теории, первоначально ослепляющей чистым светом человечности, но только потому, что такие теории озаряют умы лучших, «святых» людей, и вслед за тем они же порождают сонм своих уродливых двойников. Во-вторых, всякая последовательно разумная теория чревата на практике разгулом бесконтрольного насилия, поскольку, допуская «кровь по совести», она высвобождает «бесов» аморализма в душах людей, к братству отнюдь не готовых и не к нему стремящихся.

Исторически иллюзорная надклассовость религиозной этики, ее сугубый, так сказать, интимный индивидуализм вполне сознательно включались Достоевским в его картину мира, и это было объективно правомерно потому, что атеистический социализм повсеместно оставался и еще надолго должен был остаться лишь теорией, ввиду чего тогдашняя русская крестьянская община, особенно если не вдаваться в ее политико-экономическую сущность (чего Достоевский и не делал, тоже, впрочем, вполне сознательно), могла представляться со стороны своей идеи неким залогом особой, провиденциальной роли России в истории человечества. Об этом Достоевский сказал прямо и недвусмысленно в «Зимних заметках...», указав на буржуазное происхождение всех социалистических доктрин. Сказал — и считал, что сказал достаточно. Ему представлялось, что самый факт реально проявившей себя на Западе «язвы пролетариата» настолько очевиден и этически однозначен, что отменяет в принципе возможность «деятельной» социалистической дилеммы христианской доктрине братской любви и нравственного самосовершенствования личности как единственного пути также и к социальному переустройству человеческих взаимоотношений.

В мировоззрении Чернышевского прямо противоположным образом сочетались и дополняли друг друга те же категории социального, религиозного и этического, взятые, однако, с обратным знаком, но не оставленные на нигилистическом нуле отрицания, а выявленные в собственном позитивном содержании. Поэтому социальное оказалось у него последовательно ориентированным как классовое; религиозное — как атеистическое; и только этическое осталось в том же отношении к первым двум, то есть — как функция их конкретных взаимосвязей. Отсюда (как это ни парадоксально на первый взгляд) — нормативный, создающий характер его этики со всеми вытекающими из этого следствиями, и в частности — с тенденцией к художественной

идеализации и утопическому изображению должного как сущего.

Передовые, исторически прогрессивные аспекты идеологического новаторства Чернышевского оборачивались в системе его художественного метода эстетическим новаторством принципиально обогащенной реалистической концепции действительности (социальной и психологической), но по необходимости привносили в нее также и элементы архаических литературных традиций. Точно так же и исторически консервативные, идеологически архаичные аспекты общественной позиции Достоевского, будучи направленными на разрушение основ атенстического и классово-революционного мировоззрения Чернышевского, но утверждаемые с опорой на его эстетические новации, оборачивались, в свою очередь, тоже эстетическим новаторством, и притом следующего, более высокого порядка. Поскольку *всякая* антиутопическая критика, независимо от характера ее идеологических предпосылок, *всегда* исторически прогрессивна, ибо приводит к таким прорывам в проблематику будущего, которые лишь в этом реальном историческом будущем способны оказаться по-настоящему значимыми, то и художественный способ этой критики, найденный Достоевским впервые в «Записках из подполья», заключал в себе большие и далеко еще не вскрытые здесь потенции. Но сам по себе этот способ — и это следует оговорить со всей определенностью — явился, конечно, не прямолинейным результатом воздействия на Достоевского романа Чернышевского, он лишь по-новому оформился благодаря такому воздействию.

Тип «подпольного» «антигероя», при всей его полемической ориентированности на «новых людей» Чернышевского, еще в гораздо большей мере и с гораздо большей необходимостью продолжал ту типологию героев самого Достоевского, которая берет начало в его произведениях 40-х годов, начиная с «Бедных людей». Как установлено последними работами В. Е. Ветловской, критика «изнутри» характерологии основ человеческой личности, выдвинутой утопическим социализмом XIX в., с самого начала определила художественный метод Достоевского, всю магистральную проблематику его творчества и, следовательно, далеко выходящую за рамки эпохи как 40-х, так и 60—70-х годов идейно-эстетическую значимость его художественного наследия.⁶ В «Записках из подполья» давняя, исконная и фундаментальная идея Достоевского о том, что всякий современный человек есть человек «больного сознания», и чем беднее он, тем явственнее проявляется в нем эта черта, не только впервые заявлена Достоевским, но и впервые перенесена им из сферы изображения иерархически раздробленных *социальных* отношений в сферу воспронзведения *общейдеологических*, принципиально-мировоззренческих конфликтов и проблем. Предпосылки философско-идеологического романа, которые до тех пор присутствовали в его произведениях в скрытом, как бы «сня-

том» виде, стали теперь непосредственной художественной данностью и обрели значение структурообразующего и жанрообразующего приема.

6

В отличие от Достоевского, Толстого-художника меньше всего могли затронуть в романе Чернышевского его эстетические новации, связанные с усложнением структуры и эпатирующей функцией образа автора, а также сами по себе приемы частичного использования циклизации в сюжетно-композиционном построении произведения.

Толстой к тому времени уже давно и фундаментально разработал свой способ выражения в повествовании авторской точки зрения, исключавший необходимость и возможность гротескной авторской маски, которая бы умышленно наделяла носителя и проповедника высокой идеи низменными этическими характеристиками. Принципу персонифицированной авторской маски Толстой противопоставил принцип универсального, всепроникающего и всеведущего авторского голоса. Поскольку всякая маска, независимо от ее конкретных идейно-художественных функций, обязательно мотивирует отбор жизненного материала и проблемное содержание произведения, то и толстовская установка на абсолютное авторское всеведение означала прежде всего отказ вообще от каких бы то ни было мотивирующих обоснований и, следовательно, замещая их, сама превращалась в принцип мотивировки, только другого, более высокого художественного порядка.

Циклический принцип развертывания и, так сказать, наращивания замыслов также был свойствен художественному сознанию Толстого органически и с самого начала его творческих усилий, а затем и свершений. Уже юношеская «История вчерашнего дня» (1851) мыслилась Толстым в виде переходящих друг в друга относительно самостоятельных эпизодов («История... дня»); по крайней мере, ее написанные фрагменты, будучи такими аналитическими эпизодами, показывают, что реализация замысла выдвинула перед начинающим автором, еще не собиравшимся становиться писателем, именно этого рода литературную задачу, которая, бесспорно, требовала специальных усилий, противоречивших в то время исключительному интересу юноши к самопознанию и самоанализу. Эпически развернутым циклическим замыслом, не полностью реализованным в автобиографической трилогии Толстого, были «Четыре эпохи развития» (1851—1852). В неформальный цикл превратились «Севастопольские рассказы», первоначально задуманные как регулярные репортажи с места событий. Циклическая форма намечалась и в неосуществленном замысле «Романа русского поме-

щика» (1852—1854). Наконец, долгое вызревание и скачкообразное передвижение в глубь истории по ходу качественных изменений замысла романа о декабристах (1860 или 1863) тоже по существу было не чем иным, как формированием грандиозного романного цикла, не состоявшегося, но отчетливо обозначившегося на ранних стадиях работы над романом «Война и мир».

Это общеизвестный факт творческой истории толстовской эпопеи. В намечавшемся авторском предисловии к роману, форма которого смущала писателя, потому что никак не укладывалась ни в какие каноны, Толстой указывал, что намерен провести своих героев и героинь «через исторические события 1805, 1807, 1812, 1825 и 1856 года». «Развязки отношений этих лиц, — писал он, — я не предвижу ни в одной из этих эпох. (...) Я старался только, чтобы каждая часть сочинения имела независимый интерес».⁷ В другом варианте того же предисловия (оба датируются до сентября 1864 года) Толстой замечал: «(...) я не знаю и сам для себя не могу предвидеть, какие размеры примет все сочинение. Задача моя состоит в описании жизни и столкновений некоторых лиц в период времени от 1805 до 1856 года. (...) Мне кажется, что ежели есть интерес в моем сочинении, то он не прерывается, а удовлетворяется на каждой части этого сочинения и что (...) сочинение это может быть печатаемо отдельными частями» (13, 56). От объяснительного предисловия Толстой в конце концов отказался, но мысль свою наглядно воплотил в названии журнальной публикации первого романа задуманной серии — «Тысяча восемьсот пятый год». Информативно-датировочный смысл этого названия весьма точно соответствовал «нероманной» жанровой форме произведения и потенциально заключал в себе возможность дальнейшего перерастания в цикл по принципу этапного выделения значимых хронологических вех. Однако, как известно, эта композиционная структура стала разрушаться уже на ранней стадии работы, и роман «1805 год» — как таковой — не был завершен: исключив из него традиционно принятые приемы «начала» и «конца» повествования, писатель увидел необходимость строить его по аналогии с непрерывным потоком жизни, где бесконечное множество индивидуальных судеб, сталкиваясь друг с другом и перекрещиваясь, сливается в надличностное единство исторического процесса, стихийного и непредусмотримого. Этот повествовательный принцип допускал «разрыв постепенности» лишь в виде вспомогательного приема линейной разверстки при изложении нелинейной картины событий, но сопротивлялся циклическому распределению материала, требующему явного расчленения единой темы на самостоятельные, замкнутые в собственных границах событийные центры.

Однако есть в романе «Война и мир» одна принципиальная особенность, позволяющая ставить его в связь с романом «Что делать?» совершенно независимо от того, в какой мере сам.

Толстой мог — сознательно или бессознательно — ориентироваться на этот роман Чернышевского.

По-видимому, о сознательной ориентации не может быть и речи, если не принимать за таковую резкие антидемократические выпады, с некоторым даже кокетством формулируемые Толстым все в тех же черновиках предисловий к роману «1805 год»; например, следующий: «В сочинении моем действуют только князья, говорящие и пишущие по-французски, графы и т. п., как будто вся русская жизнь того времени сосредоточивалась в этих людях. Я согласен, что это неверно и нелиберально, и могу сказать один, но неопровержимый ответ. Жизнь чиновников, купцов, семинаристов и мужиков мне неинтересна и наполовину непонятна, жизнь аристократов того времени, благодаря памятникам того времени и другим причинам, мне понятна, интересна и мила» (13, 55). Скрытый отзвук тенденциозности такого рода в окончательном тексте романа «Война и мир» можно обнаружить, пожалуй, только в авторском освещении фигуры разночинца Сперанского; другие следы спрятаны еще глубже, растворены в общей философско-исторической концепции романиста, злободневный антидемократизм которой был, впрочем, очевиден для современников, обескураженных тем, как здесь «напутаны правда с ложью, наука с невежеством, благо со злом, прогресс с отсталостью».⁸ Однако и тогда этот «антидемократизм» воспринимался отнюдь не как «прозрачный», так что невозможно было не учитывать, что роман Толстого «возбуждает какую-то смутную ширь, вызывает смутное стремление к чему-то неопределенному, но по-видимому доброму, хорошему, гуманному»,⁹ что в нем «действительно возникает какая-то несокрушимая стена величественной стихийной силы»¹⁰ и что сила эта — коллективная мощь народной массы, отчего под рукой и не находилось другого определения для народности и демократизма Толстого, кроме как славянофильских.¹¹

Если современные исследователи могут вполне правомерно сближать, а отнюдь не только противопоставлять философско-исторические и этические концепции Чернышевского и Толстого на основании их генетического родства с категориальными системами европейского Просвещения, то сам Толстой, естественно, такой близости не ощущал, а в «Войне и мире» дальше всего отошел от революционно-демократических трактовок роли разума в истории.¹²

Что касается собственно романа Чернышевского, то он, как известно, по-своему болезненно задел яснополянского отшельника. Об этом прямо свидетельствуют комедия «Зараженное семейство» (1863—1864; рабочее название — «Новые люди»), написанная «в насмешку эманципации женщин и так называемых нигилистов»,¹³ и неожиданная сюжетная реминисценция в поздней драме «Живой труп» (1900), где через несколько десятилетий писатель (очевидно, по воспоминанию) вкладывает в

уста героини-цыганки, конечно, свою собственную оценку романа «Что делать?» — давнюю («Скучный это роман...») и явно новую, переосмысленную («...а одно очень, очень хорошо. Он, этот, как его, Рахманов, взял да и сделал вид, что он утонул»¹⁴).

Из этих фактов только первый мог бы иметь косвенное значение в связи с вопросом о влиянии романа Чернышевского на автора «Войны и мира», и такое значение он действительно имеет, но — негативное, так как охлаждение Толстого к своей антинигилистической комедии и утрата к ней всякого интереса как раз и объясняются переключением внимания писателя на новый замысел, приведший к взлету творческой энергии и к ощущению невиданной творческой свободы. Признаваясь А. А. Фету: «...как меня стукнула об землю лошадь и сломала руку, когда я после дурмана очнулся, я сказал себе, что я — литератор. И я литератор, но уединенный, потихонечку литератор», — Толстой одновременно замечал: «Печатанное мною прежде я считаю только пробой пера и ор. черн.; печатаемое теперь мне хоть и нравится более прежнего, но слабо кажется, без чего не может быть *вступление*» (письмо от 23 января 1865 г. — 61, 72).¹⁵ Это сказано накануне выхода в свет той книжки «Русского вестника», где появились главы романа «1805 год», «Уединенный, потихонечку литератор» и «вступление» — очень характерные для Толстого самооценки. Все прежние литературные страсти, включая и яснополянский педагогический журнал (см. письмо к А. А. Фету от 16 мая 1865 г. — 61, 82) отошли в предысторию творчества, а сейчас лишь начинается настоящее вступление в него. Следующим этапом станет отказ от продолжения журнальной публикации произведения. В одном из писем появится прямое противопоставление нового романа недавней комедии. «Ты боишься, что скоро очень поумнеют?» — вспомнит Толстой в ноябре 1865 года иронические слова Островского в ответ на свое нетерпеливое желание поскорее увидеть комедию на театре, и теперь они приобретут вдруг смысл формулы, указывающей грань между искусством подлинно и мнимо значительным. «Так я этого не боюсь в отношении своего романа, — заявит он тогда же. — *А работать, не имея в виду хлопочущей или свистящей публики* (<...> гораздо приятнее и работа достойнее» (письмо к А. А. Толстой от 14 ноября 1865 г. — 61, 115). «<...> я много пишу и много вперед обдумываю будущих работ (<...>), — признается он далее, — *и все это с верой в себя и убеждением, что я делаю дело*» (61, 116).

Так осознавалось Толстым состояние «вступления» в творчество. А что значило для него быть «уединенным, потихонечку литератором», предельно четко раскрыто им в неотправленном письме к П. Д. Боборыкину (июль — август 1865 года): «*Вопросы земства, литературы, эмансипации женщин и т. п. полемически выступают у вас на первый план, а эти вопросы в мире*

искусства не только не занимательны, но их нет. Вопросы эмансипации женщин и литературных партий невольно представляются вам важными в вашей литературной петербургской среде, но все эти вопросы трепещутся в маленькой луже грязной воды, которая кажется океаном только для тех, кого судьба поставила в середину этой лужи. — Цели искусства несоизмеримы (как говорят математики) с целями социальными. Цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том, чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях. Ежели бы мне сказали, что я могу написать роман, которым я неоспоримо установлю кажущееся мне верным воззрение на все социальные вопросы, я бы не посвятил и двух часов труда на такой роман, но ежели бы мне сказали, что то, что я напишу, будут читать теперешние дети лет через 20 и будут над ним плакать и смеяться и полюблять жизнь, я бы посвятил ему всю свою жизнь и все свои силы» (61, 100). Не случайно здесь как однозначный знак неприемлемой в мире искусства партийности фигурирует вопрос эмансипации женщин. Толстой, конечно же, имел в виду не только упоминаемые в письме романы Боборыкина, но и «Что делать?» Чернышевского как произведение, по праву возглавлявшее тогда примерный список новейших литературных явлений подобного рода, и в том числе свою собственную недавнюю комедию, насквозь проникнутую духом «партийной» полемичности.

7

Между тем Толстой в это самое время, когда так страстно утверждал, что «цель художника не в том, чтобы неоспоримо разрешить вопрос», бился как раз над разрешением — и желательно неоспоримым — вопроса о движущих силах истории и не столько в роман допускал рассуждения на эту тему, сколько самый роман мыслил неоспоримым аргументом в пользу именно своего разрешения этого вопроса. Создавая тенденциозный философско-исторический роман, Толстой с самого начала работы был проникнут пафосом обличения науки с позиций здравомыслящего «профана», что ставило его как романиста в резкое противоречие и с художественными традициями западноевропейского исторического романа, и вообще с традициями всех существовавших к тому времени романских жанров. В конечном итоге произведение не только сохранило первоначальную установку на полемику со всеми господствовавшими тогда концепциями исторического процесса, но и демонстративно перешло в этом отношении всякие границы эстетически дозволенного. Роман «Война и мир» свободно включил в себя наряду с художественным повествованием пространные авторские комментарии в виде целых историко-публицистических трактатов,

откровенно пропагандирующих взгляды автора в их рациональном содержании.

Как известно, писатель позже и сам колебался в установлении окончательного текста произведения, то сохраняя в нем философско-исторические рассуждения, то исключая их оттуда и вынося в приложение, чем создал текстологическую проблему, до сих пор не разрешенную. Современные исследователи поэтики толстовского романа, как правило, обходят вопрос о художественной функции публицистических трактатов романиста в структуре романа: они широко цитируют формулировки Толстого, но возникающей из их наличия в тексте романа проблемы не рассматривают, молчаливо игнорируя ее, или же просто не видят проблемы, полагая, что чужеродность публицистики художественному повествованию сама собой избавляет исследователя от необходимости разбираться в вопросе о характере ее функционирования в условиях художественного контекста.¹⁶ Между тем это проблема огромной сложности и не меньшей принципиальной важности.

Действительно, философско-исторические эссе, составляющие в романе «Война и мир» широко разветвленную систему, на первый взгляд лишь внешне — по теме — связаны с художественным повествованием. И самому Толстому, и его первым читателям и критикам могло казаться, что роман только выиграл бы в художественном отношении, если бы был очищен от столь тяжеловесной и «неуместной» в произведении искусства «перегрузки». И это было бы, пожалуй, справедливо, сохраняя романная часть толстовской «книги о прошедшем» традиционные принципы разработки темы, организации сюжета и построения образной системы. Но роман «Война и мир» представляет собой новый и дотоле неизвестный в литературе жанр, рожденный из конгломерата почти всех сложившихся к тому времени разновидностей романа — исторического, психологического, семейно-бытового, романа-хроники, романа воспитания, русского проблемного романа о герое времени. В свою очередь, «рассуждения» тоже не были эмпирически аморфными авторскими (публицистическими) отступлениями; они восходят к литературной традиции философских «опытов» и составляют в структуре произведения архитектурно значимый противовес художественному повествованию в целом.

Принцип взаимного сочетания здесь повествовательно-описательного и эссеистского составов прост и нагляден: они взаимно чередуются, наращивая свои объемы, но в их чередовании нет сколько-нибудь правильной регулярности, так что создается впечатление их случайной перебивки. Однако в контексте художественного произведения ничто не воспринимается как чистая случайность: здесь всё со всем вступает в смысловую связь, и соположенность разнородного ведет к их значимому отождествлению. Поэтому даже по содержанию рассуждения Толстого

сами по себе и те же рассуждения в контексте романа — как часть его целостного содержания — принципиально не совпадают.

Действительно, рассуждения писателя, взятые вне контекста романа, могут казаться убедительными или неубедительными в зависимости от нашего отношения к мировоззрению данного писателя как мыслителя и публициста. Но они же, включенные в контекст художественного произведения, неизбежно начинают соотноситься с общей картиной действительности, воссоздаваемой в произведении, и приобретают иное звучание. Критерий научной ценности и логической убедительности рассуждений теряет здесь свою категоричность и заменяется критерием их художественной целесообразности в структуре данного произведения. Отнюдь не случайно философско-исторические эссе Толстого в «Войне и мире» оставляют в читателе впечатление абсолютной убедительности, каждый раз потрясают как откровение, несмотря на то, что ни в эпоху появления романа, ни тем более позднее они не принимались и не принимаются читателем безусловно. В этом парадоксе отражается противоположность между относительностью *научной ценности* идей и абсолютностью их *художественной значимости*, коль скоро эти идеи включаются в художественный контекст.

Однако если бы это происходило всегда, повсеместно и неизбежно, не возникало бы проблемы *правомерности* включения публицистического материала в состав художественного текста. Как известно, это не так, и, следовательно, эффект истинности публицистически утверждаемых беллетристами отвлеченных идей, положений и целых концепций зависит не от того, что они вводят свои рассуждения в художественный контекст, а скорее происходит вопреки этому. Чтобы подобный эффект состоялся, необходим специальный перевод публицистических истин художника из системы *внехудожественной* аргументации в систему *внутритекстовой* аргументации. Иными словами — пропагандируемая писателем в произведении *мировоззренческая* концепция должна поддерживаться *художественной* концепцией этого произведения.

Убедительность или неубедительность идей самих по себе умозрительна; мыслитель оперирует для их доказательства логическими аргументами, подключая к ним и все те факты действительности, к которым апеллирует. Ни одна идея, так же как ни одно мировоззрение в целом, не могут быть ни абсолютно истинными, ни абсолютно доказанными, потому что являются лишь одной из альтернатив в исторически-конкретной системе идей и мировоззрений, вырабатываемых общественным сознанием определенной эпохи. Весь их набор объективно обусловлен социально-экономическими и классово-политическими противоречиями данного общества в данную эпоху. Реальная победа того или иного мировоззрения над другими обеспечи-

вается не его теоретической истинностью, а расстановкой классовых сил в обществе и (далеко не всегда и обязательно) глубиной отражения в содержании мировоззрения центральных, основных общественных конфликтов. Идеи и мировоззрения отмирают лишь тогда, когда весь мировоззренческий фундамент общественного сознания совершает очередной качественный скачок в соответствии с новой степенью своей научной зрелости, да и то если при этом полностью отойдут в прошлое и заменятся новыми те социальные отношения, которые ранее питали эти идеи и мировоззрения. Но и всякие новые мировоззренческие построения все равно должны вырабатывать новую сеть умоэргетической аргументации в контексте альтернативно противостоящих им других современных идеологических систем. Таков всеобщий механизм бытования идей в общественном сознании и соответствующий этому механизм их литературного оформления во всех публицистических жанрах.

Художественная литература, в отличие от публицистики в собственном смысле, создает принципиально иные по характеру и значению идеологические концепции. Каждое художественное произведение предлагает уникальный образный аналог действительности — так называемый художественный мир, вторичный универсум, существенно отличающийся от эмпирического универсума реальности тем, что он оценочно организован и упорядочен. Как определенная картина реальности (все равно — иллюзорно жизнеподобная или же откровенно условная, реалистическая или фантастическая), он представляет собой некую образную ее модель, которая отражает действительность всегда *выборочно* и *частично*, позволяя тем самым читателю постигать авторский «умысел» и его ценностную ориентацию в ней. Но благодаря этому та же *частная* картина реальности, воспринимаемая уже как способ выражения мировоззренческой позиции писателя, превращается в *целостную* оценочную модель *всей* действительности, насквозь и полностью идеологизированную. В этом и состоит концептуальная суть тех единичных художественных миров, которые с бесконечным разнообразием запечатлеваются в создании художественной литературы, не отменяя друг друга, а накапливаясь в культурно-историческом наследии человечества.

Чтобы прямая авторская проповедь идей стала органическим компонентом художественной концепции (произведения), необходимо глубинное слияние понятийной логики этой проповеди с оценочно-образной логикой этой концепции. Только тогда, когда такое слияние происходит, и возникает внутри произведения эффект абсолютной убедительности того, что проповедуется художником.

Романы «Что делать?» и «Война и мир» в одинаковой мере антитрадиционны по той демонстративной «нехудожественности», с какой публицистический материал вторгается в их по-

вестовательную ткань. Чернышевский, правда, делал это вполне сознательно и намеренно, Толстой же — как бы неумышленно, хотя и в силу очень ясной для него самого и совершенно «практической» необходимости, о которой он писал в одном из набросков к заключительной части эпилога: «Я начал писать книгу о прошедшем. Описывая это прошедшее, я нашел, что не только оно не известно, но что оно известно и описано совершенно навыворот тому, что было. И невольно я почувствовал необходимость доказывать то, что я говорил, и высказывать те взгляды, на основании которых я писал». И далее, заостряя свою мысль, настаивал: «(…) если бы не было этих рассуждений, не было бы и описаний» (15, 241). Несогласованность второго утверждения с первым кажущаяся: в одном случае Толстой говорит о реальной последовательности своей работы над текстом романа, об относительно более позднем осознании им необходимости доказывать свои взгляды; в другом — о принципиальной внутренней соотнесенности художественного и публицистического планов произведения в его целостной структуре, о невозможности изолированно воспринимать их и тем более противопоставлять друг другу.¹⁷

Но, как бы это ни представлялось сознанию самого писателя, он намеренно пошел на резкое нарушение законов художественности и остро чувствовал несовместимость жанровой формы своей «книги о прошедшем» с любимыми узнаваемыми литературными традициями, взятыми отдельно. Отсюда все его попытки объясниться с читателями, завершившиеся специальной статьей «Несколько слов по поводу книги „Война и мир“» (1868), которая содержала итоговую формулу, призванную снять любые формальные претензии в адрес романиста: «Что такое „Война и мир“? Это не роман, еще менее поэма, еще менее историческая хроника. „Война и мир“ есть то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось». Оправдание себе Толстой искал и находил в новейшем опыте русской литературы: «История русской литературы со времени Пушкина не только представляет много примеров такого отступления от европейской формы, но не дает даже ни одного примера противного. Начиная от „Мертвых душ“ Гоголя и до „Мертвого дома“ Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести» (16, 7). Обратим, однако, внимание на один смысловой нюанс, введенный Толстым между двумя приведенными выше высказываниями: «*Такое заявление о пренебрежении автора к условным формам прозаического художественного произведения могло бы показаться самонадеянностью, ежели бы оно было умышленно и ежели бы оно не имело примеров*». Толстой признает за собой «пренебрежение к условным формам прозаиче-

ского художественного произведения», иными словами — пренебрежение к тому, соблюдение чего создает впечатление художественности, а несоблюдение разрушает такое впечатление или создает обратное впечатление нехудожественности; но он не хочет показаться самонадеянным, поскольку его пренебрежение не умышленно; он извиняется тем, что пойти на этот шаг его словно бы вынудил характер его замысла — «то, что хотел и мог выразить автор в той форме, в которой оно выразилось».

В этом, 1-м, пункте статьи Толстой не говорит, что же именно он хотел выразить и почему это оказалось в нем столь сильным, что он согласился лучше пренебречь «условными формами прозаического художественного произведения», чем отказаться от своего «хотения». Но в 5-м пункте, касаясь вопроса о своем «разногласии (<...> в описании исторических событий с рассказами историков» и указывая, что «оно не случайное, а неизбежное» (16, 9), он прямо противопоставляет историка, который «обязан иногда (<...> *пригибать истину*», художнику, который, обращаясь к тем же документальным источникам, «отворачивается от них, находя в них необходимую *ложь*» (16, 10). Оговорки об обязанности или необходимости лжи в исторических трудах оставим в стороне, так как Толстому они нужны для более рельефного разъяснения своей позиции *художника*, а эта последняя состоит исключительно в стремлении к истине — художественной, психологической и не в последнюю очередь исторической. Наоборот, пафос выяснения и пропаганды исторической истины, возводимой Толстым на высоту научно-философской концепции, пронизывает весь его роман — как в описаниях, так и в рассуждениях. Таким образом, именно истина — ее поиск, ее непосредственная демонстрация путем художественного изображения жизни и ее доказательство посредством рассуждений — открывается как то «хотение» Толстого-романиста, ради выражения которого он вынужден был «пренебречь условными формами» общепризнанной и общепонятной художественности.

8

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.

Рассуждения Толстого в романе тематически связаны с изображаемыми здесь событиями и коллизиями эпохи наполеоновских войн 1805—1813 годов. Они касаются вопросов о причинах и движущих силах этих и вообще всех войн, о понятиях

полководческого гения и правил войны, о роли штабных диспозиций и духа войска в ходе и исходе сражений и кампаний, и лишь строго в зависимости от них писатель выходит к обсуждению их, так сказать, философских аспектов — к вопросу о роли личности и народа в историческом процессе, о соотношении индивидуальных волевых решений и их суммарных результатов в совершающихся исторических событиях, о providенциальном смысле исторических закономерностей. При безусловной широте, эта проблематика не охватывает жизнь общества всесторонне и определенно не совпадает с содержанием проблематики, которая раскрывается в художественных описаниях романиста. В частности, этическая сторона жизни и взаимоотношений людей, столь существенная для художественной концепции романа, остается как будто полностью за рамками авторских рассуждений. Но именно наличие в романе «Война и мир» *этих* и *таких* рассуждений проблемно связывает в органическое и нерасчленимое единство все концептуальные аспекты произведения в целом, причем связывает — для читателя — иначе, чем это может быть воспринято им без рассуждений и помимо них.

Название толстовского романа, как это и обычно для художественных произведений, многозначно и полифункционально. В нем прежде всего указывается некоторая тема — сквозная и ведущая; в данном случае — не столько конкретная, сколько общая, взятая во внутреннем масштабе, а не в том или ином ограничении. Одновременно указывается также, что эта единая тема внутренне же контрастна — распадается на два противоположных друг другу плана. Кроме того, это название как бы заранее мотивирует объем произведения, превышающий обычные рамки современного романа, и заставляет ожидать сюжетной многолинейности. В сочетании понятий «война» и «мир» подспудно уже заложено зерно *внеличностного конфликта*, которому неизбежно должны будут подчиняться любые романтические конфликты между персонажами или их группами. Наконец, самое главное — название «Война и мир» есть формула, в которой оба понятия обозначают противоположные и взаимоисключающие состояния общественного бытия: если «война» — то не «мир», если «мир» — то не «война». Эти два состояния в истории всех человеческих обществ последовательно сменяют друг друга, и формулой схватывается динамика исторического процесса, причем в его «атомарном» виде — как минимальная, далее неделимая часть. Любой конкретный момент истории, будь это «война» или «мир», всегда имеет рядом — и в ретроспективе, и в перспективе — другие, противоположные состояния общественного бытия. Тем самым предполагается и наглядно демонстрируется *безначальность* и *бесконечность* хода истории. С другой стороны, формула «война и мир» означает также *синхронную двуплановость* общественного бытия людей при любом домини-

рующем его состоянии: «мир» — это синоним самой жизни с ее извечными и неустранимыми простейшими индивидуальными и коллективными потребностями и необходимостями; «война» — синоним *стрессовых ситуаций жизни*, при которых индивидуальное существование людей открывается прежде всего в обусловленности их коллективной общностью.

Этому в романе отвечает и его архитектоника, и повествовательная композиция, и сюжетостроение, и организация образной системы, включая принципы группировки персонажей, принципы их иерархического выделения и универсальность применения единого метода психологического анализа по отношению ко всем персонажам, независимо от их места и роли в повествовании.

Начало романа как бы мгновенно включает читателя в непрерывный поток жизни; в нем нет умышленной заданности авторского выбора начального события; оно ни сразу, ни по ходу чтения романа не воспринимается как экспозиция, либо завязка, либо какой-нибудь другой значимый момент художественно организованного сюжетного действия. То же самое произойдет и с концом романа: писатель по-прежнему мгновенно «выключает» читателя из потока жизни людей прошлой эпохи и оставляет почти физически осязаемое впечатление, что жизнь — и их, и их потомков — будет продолжаться дальше, и достигнет порога реального бытия реального читателя романа, и устремится в уже неведомое никому будущее, потому что ему еще только предстоит наступить, и ее можно проследить бесконечно, как точно так же можно погружаться в глубь прошлого, не обнаруживая в этом всеобщем течении исторического процесса ни начал, ни концов.

Такое впечатление создается отнюдь не только силой изобразительной словесной пластики толстовского художественного гения. Оно создается прежде всего и главным образом особым принципом композиционного членения повествовательных масс текста. Рубрикационная сетка томов, частей (внутри томов) и глав (внутри частей), позволяющая Толстому дробить повествование на структурно сопоставимые отрезки и уравнивать их друг с другом по объему на всех трех иерархических уровнях деления, воспринимается, благодаря строго соблюдаемому приему начала — как продолжения, а окончания — как «отключения», тоже лишь как вспомогательный прием для перевода объемной реальной картины жизни в плоскость ее словесного изображения, для сопряжения одновременно происходящего в последовательность разновременно рассказываемого. Точно так же авторское предпочтение одних персонажей другим, авторское распределение их по группам главных, второстепенных, третьестепенных и т. д., вплоть до эпизодических, выражается не разными способами их описания и характеристики, а только большим или меньшим объемом повествования о них. При этом глупо

бина и аналитичность проникновения в душевный мир и духовную сущность любого и всех персонажей последовательно выдерживаются романистом на одинаковом уровне, независимо от их места в системной иерархии целого. Оценочное отношение писателя к своим героям тоже нетрадиционно двойное: если отрицательная оценка имеет только один критерий — нравственное омертвление личности, то положительная оценка уже не строится как просто противоположная, а базируется на двух разнородных критериях — неуспокоенности человека, стремлении его к самосовершенствованию, к обретению идеала и на объективном совпадении эгоистических исканий личности с «роевой» сущностью народно-национального нравственного целого. Отсюда преобладание индивидуализирующей детализации над типизирующей генерализацией во всех без исключения персонажах романа как положительных, так и отрицательных. Отсюда же и отсутствие в них оттенка субъективно-авторской идеализации — все равно, позитивной или негативной.

Далее. Обилие персонажей создает возможность для практически неисчерпаемой вариативности их личных и социальных связей и взаимоотношений. Целый ряд таких связей и отношений слагается в ходе повествования в сюжетные линии, которые, однако, по-разному видятся в зависимости от того, кого из непосредственных их участников принимать за главного, и — что особенно существенно — любое видение одинаково правомерно. Кроме того, ни одна из этих сюжетных линий не охватывает романа в целом и не выдвигается автором в качестве главной или ведущей. В принципе каждый персонаж становится носителем собственной сюжетной линии, и этих линий оказывается в романе столько же, сколько в нем лиц, то есть гораздо больше, чем способно удерживать и учитывать непосредственное читательское внимание. Это означает не что иное, как абсолютное разрушение традиционно-романных способов сюжетостроения, и общая картина событийного наполнения романа в итоге становится полностью тождественной его суммарному тематическому составу. Роман традиционный выделяет героев из потока жизни; роман толстовский оставляет их в этом потоке.

В результате создаются условия для концептуального отождествления принципов художественного изображения человека в романе «Война и мир» с принципами логического анализа законов исторического процесса, даваемых писателем в тексте этого же романа. Толстой-мыслитель *утверждает*, что никакая личность не играет и не может играть решающей роли в истории, тем менее личность, желающая ее играть и сознательно стремящаяся к этому; что решающее значение для хода исторической жизни общества имеют самые обыденные и чуть ли не биологически простейшие стремления и потребности людей, как-то: потребности жить, любить, быть материально обеспеченным и нравственно удовлетворенным, обрести счастье в семье,

дать жизнь своим детям и видеть их счастливыми и обеспеченными; что странным образом так называемые исторические деятели обречены на историческое бесплодие, а простые люди, не думающие влиять на ход истории, как раз этим и движут ее. Толстой-художник *показывает*, как это все совершается, как в хаосе обыденной жизни частных людей зарождаются и набирают силу непреодолимые и до времени скрытые от глаз их непосредственных участников и проводников тенденции исторических свершений и переломов, как ни один человек не может охватить умом и подчинить своей воле «роевую» жизнь масс, как жизнь каждого человека полностью погружена в исторический поток и как для нее нет другой среды и других возможностей бытия. И это все показывается Толстым не специально отобранными приемами, тем более не демонстрацией каких-либо примеров, а совокупной картиной жизни, развернутой на пространстве обширного романа. Однако диалектика частного и общественного, личного и исторического — именно потому, что она всеобъемлюща, — выражается Толстым-художником и непосредственно-наглядно, причем тоже в высшей степени естественно. Разработанный Толстым композиционный принцип сопоставимости повествовательных масс обретает свое собственное содержательное наполнение, поскольку в сфере искусства всё, что сопоставимо по объему, отождествимо по смыслу; поэтому политические разговоры в салоне Анны Павловны Шерер равновелики пьяному кутежу петербургской золотой молодежи, день первого поцелуя Наташи — Шенграбенскому сражению, смерть Пети — партизанскому набегу, наблюдения крестьянской девочки над спящим стариком Кутузовым во время совета в Филях — всей дискуссии генералов на том же совете по вопросу об оставлении или неоставлении Москвы и т. д.

Все то, что выражено Толстым-романистом, конечно же, было бы воспринято читателем и независимо от его рассуждений, но эти рассуждения формулируют то, что выражено, и этим придают всем описаниям художника философско-исторический масштаб, выявляют в них этот, а не какой-нибудь другой смысл, превращают историческую хронику в героическую эпопею. Философско-исторические идеи, публицистически развернутые Толстым в тексте романа «Война и мир», становятся *жанрообразующим* компонентом, который, в свою очередь, находит соответствие в других структурообразующих слагаемых произведения. Без авторских рассуждений роман «Война и мир» был бы произведением иного содержания, иного, более камерного масштаба, а следовательно — иного жанра и совершенно иной стилистики.

9

Меньше всего Толстой может быть отнесен к типу художников, которые склонны сознательно перенимать чужие приемы...

Разумеется, будучи одним из величайших художников в истории человечества, он связан с множеством традиций, уходящих вглубь мировой литературы, вплоть до ее истоков, но это связь органическая, вызывавшаяся (и даже рождавшаяся) в каждом конкретном случае ближайшими идейными и творческими заданиями. Точно так же и появление в составе романа «Война и мир» особого публицистического пласта текста ни в каком отношении и смысле конкретно не зависело от примера Чернышевского-романиста. Однако все же этот пример — хотя бы в качестве своеобразного прецедента — существовал, и возник он как раз в момент *первоначального* вызревания уникального замысла толстовской «книги о прошедшем», и задел он Толстого как раз своей открытой проповеднической претенциозностью, вызывая даже желание немедленно откликнуться и *художественно* опровергнуть («Зараженное семейство»). Спорить Толстому не терпелось, собственно, с некоторыми частными пунктами проповеди Чернышевского-романиста, но, по существу, к «отповеди» поуждал самый ее неотвязно-назойливый тон и то, что проглядывало *сквозь* него и с ним не совпадало — ее всеохватная идейная масштабность, четкая философская и философско-историческая концептуальность, классово-политическая ориентированность на злободневные сегодняшние социальные и идеологические конфликты. Не случайно Толстой сразу же потерял интерес к полемике по поводу женской эмансипации, как только предощутил в себе самом возможность иного, своего собственного решения всего комплекса тех же глубинных вопросов времени. Это толстовское решение явилось одной из эпохальных идеологических концепций века, набор которых и энергия взаимного противоборства были порождены российской действительностью 60-х годов. Их роднит единство философско-исторических *масштабов*, обусловленных противоречиями русской общественной жизни, объективно чреватых революционным взрывом, задержанным тогда и задержавшимся еще почти на полвека, но тем не менее реально зреющим и реально ощутимым. Чернышевский страстно призывал его и свою художественную проповедь ориентировал на его защиту, подготовку и пропаганду. Противники Чернышевского не менее страстно и убежденно предостерегали от него и тоже вынуждены были *проповедовать* и *пропагандировать* — но свои, альтернативные — истины, отображая, однако, тот же масштаб «угрозы» и противопоставляя системе аргументации про рационально формулируемую и художественно обосновываемую систему аргументации *contra*.

Более того, особый, так сказать, нехудожественно-художественный, характер этого идеологического противостояния тоже был задан Чернышевским, который первым перенес борьбу идей, сложившихся в отвлеченных сферах логической аргументации, в доколе заповедную область «художества» и создал ро-

ман двоякой структуры — художественно-характерологической и понятийно-аргументационной. Ни один из его ближайших оппонентов не мог пройти мимо этого эпохального «слома» эстетических норм и не повторить — вольно или невольно — тех же «разрушительных» операций.

Достоевский отвечал оперативно и адекватно брошенному Чернышевским-романистом «вызову», переадресовав ему как идеологу и проповеднику его же приемы разоблачения ложных истин. При этом сама личность Чернышевского-идеолога оказывалась в системе художественно мотивированной полемики с ним Достоевского ее значимым фактором. Напротив, для Толстого в высшей степени характерен уход от личных столкновений со своими идейными противниками и поиск таких путей и способов ведения полемики, которые демонстративно и принципиально игнорируют личное, восходя к общему и даже всеобщему. К тому же, Толстому совершенно не свойственно маскировать себя как автора: он прям и непреклонно суров и в игры с читателем не вступает. Хитроумная «наглость» авторской маски Чернышевского-романиста не только не могла задеть Толстого или спровоцировать его; она, скорее всего, просто осталась им не замеченной.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Мы проследили лишь некоторые жанровые взаимосвязи Чернышевского-романиста с традициями русской реалистической прозы XIX века и западноевропейского романа XVIII—XIX веков, а также с теми традициями мирового литературного процесса, непосредственные отсылки к которым содержатся в первых романах писателя. Исследование, конечно, нуждается в продолжении, ибо не может быть исчерпано в рамках одной работы.

Автор ставил перед собой и попытался разрешить несколько взаимосвязанных задач:

во-первых, показать, что Чернышевский-романист был вовсе не только продолжением себя — публициста, хотя именно так его восприняли современники, открыв тем самым историко-литературную традицию интерпретации всего его беллетристического наследия как якобы эстетически малозначительного — традицию, благополучно дожившую до наших дней, но совершенно не соответствующую действительности;

во-вторых, аргументированно продемонстрировать, насколько Чернышевский-романист более органично и многообразно включается в русскую литературу, чем все еще принято считать, и каково, следовательно, его подлинное место в ней;

в-третьих, описать и проанализировать определяющие закономерности внутренней эволюции Чернышевского-художника от преддостоков романа «Что делать?» — к нему и, далее, от него — к последующим этапным созданиям его таланта;

в-четвертых (и в связи с предыдущим), реконструировать художественно-эстетическую программу Чернышевского-романиста, очертив главный круг осваиваемых им «непродуктивных» традиций мировой литературы и выяснив характер, смысл и значение его ориентационных отсылок к ним;

наконец, в итоге всего проделанного анализа обосновать представляющийся правомерным и единственно справедливым антитрадиционный взгляд на Чернышевского как на художника не только общенационального, но и мирового масштаба, чьи художественно-эстетические искания совпадали с магистральными путями развития литературы его времени и смыкались с ее эпохальными достижениями, а в установках на откровенно экспериментальное формотворчество являлись своеобразной предтечей будущего литературного авангарда рубежа веков и XX века.

В этом последнем отношении Чернышевский-романист все еще остается впереди позднейших художников-новаторов, ибо разработанные им жанровые структуры циклоподобного романа и романного цикла больше никем после него не опробованы и не открыты вновь в той поразительной формальной «всеядности», проблемной всеохватности и просветительской философско-мировоззренческой активности, которые продемонстрировал в них сам Чернышевский.

Литературный феномен Чернышевского редок и своеобразен. Не каждое время рождает такие фигуры. На литераторов, подобных ему, был щедр XVIII век: Монтескье, Вольтер, Дидро, Руссо, Лессинг, Радищев... А в XIX веке? Кто, кроме него? — Пожалуй, один только Герцен.

Все они — создатели передовых научно-идеологических и философско-политических концепций, концентрировавших в себе главные проблемы и противоречия общественного развития на сломе целых эпох. И каждый из них становился художником, чтобы предельно широко воздействовать на массу «публики», распространить влияние своих идей даже на тех, кто по неразвитости или из-за предубеждения невосприимчив сразу к отвлеченным выкладкам теории, ломающей привычные стереотипы мысли. Но, понимая свою миссию художников как «прикладную» пропаганду новой, животрепещущей истины, они не находили в арсенале уже выработанных средств искусства таких, которые могли бы отвечать их проповедническим устремлениям, и создавали — насколько умели, а главное, поскольку считали нужным — нечто невиданное и, с точки зрения строгого вкуса современников, отнюдь не лучшее из того, к чему, как считалось, призвано «высокое искусство». Свойственный им антиэлитар-

ный, «площадной», «третьесловный» (если не «мужичкий») демократизм делал их по необходимости новаторами, походя разрушающими множество ранее незыблемых и обязательных канонов, творцами необычных литературных форм, которым даже места не было в сложившейся иерархии эстетических ценностей и представлений. Но именно в этом, как неизменно оказывалось впоследствии, состояло подлинное их значение для будущих судеб искусства. Их дерзкое новаторство преображало самый дух литературы, переводило ее на новые ступени общественного и художественного самосознания и долго питало затем ее мировоззренческие корни.

Конечно, всегда были, есть и будут иные, величайшие художники — творцы эпохальных идейных концепций, которые и открывают, и воплощают их в образных оценочно-мировоззренческих структурах, столь же значимых философски, сколь и неоднозначных художественно и потому не поддающихся переводу на язык рационально систематизируемых категорий. Их идеологические построения всегда суть нечто бесконечно большее, чем только идеология, и никогда не сводятся к ней как к итогу и цели. Они простирают свое могучее влияние на всю последующую культуру человечества. В искусстве им нет равных. Однако те, о ком мы говорим сейчас, те, скромные талантом, парадоксальным образом соперничают в искусстве как раз с великими из великих, притом что сами ясно сознают предел своих возможностей на попрание художественной деятельности. Просто у них другая роль, но удается им ее исполнить потому, что они, наравне с крупнейшими художниками, совершают прорыв к источникам забытых, неосвоенных традиций мировой литературы, к ее исконным началам, к той нескудеющей почве искусства, которая извечно взращивает все истинно великое в нем.

Чернышевский — один из таких художников. Его «внезапное» преобразование из «сурового публициста» в феерического романиста-сказочника не было для него ни случайностью, ни насильственным актом. Он виртуозно владел всеми литературными «манерами» и всегда с изощренным изяществом мастера увлекал за собой читателя, свободно распоряжаясь и своими идеями, и теми формами, в которых каждый раз их претворял, с горделивым достоинством присваивая себе право быть «добрым учителем людей» и неотступно следуя ему с возвышенным сознанием исполненного нравственного долга.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ Здесь и далее в скобках даются отсылки к двум различным изданиям сочинений Чернышевского (первая цифра обозначает том, последующие — страницы). Если номер тома указывается римской цифрой (как в данном случае), то имеется в виду издание: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М., 1939—1953. Если же номер тома указывается арабской

цифрой курсивом (как будет при цитировании некоторых художественных произведений писателя), то имеется в виду издание: Чернышевский Н. Г. Избр. произв.: В 3 т. Л., 1978, — где текст романа «Что делать?» перепечатан с последнего (единственно авторитетного) академического издания: Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975 (Сер. «Литературные памятники»; текстолог подг. Т. И. Орнатской), а в текст романа «Пролог» внесен ряд исправлений по статье: Ефременко Э. Л. Публикация художественных произведений Н. Г. Чернышевского // Вопросы текстологии. М., 1957, — тексты же других художественных произведений были заново (специально для этого издания) подготовлены к печати по авторским рукописям мною.

² Рукописи «Академии Лазурных Гор» и «Вечеров у княгини Старобельской» также хранились в семейном архиве Пыпиных-Чернышевских и ожидали публикации до 1906 года. Рукопись же «Отблесков сияния» поступила в Академию Наук в 1916 году и впервые увидела свет только в 1949 году (см. т. XIII).

³ Публикация романа «Пролог» П. Л. Лавровым в Лондоне в 1877 году не изменила и не могла изменить этого положения: напечатанный анонимно в эмигрантском политическом издательстве, роман был недоступен широкому читательским кругам и не обсуждался в критике.

⁴ См.: Соловьев Евг. Беллетристика Чернышевского // Научное обозрение. 1899. № 4; Пекарский Э. К. Беллетристика Чернышевского // Русское богатство. 1900. Кн. 10. См. также реплику по поводу пьесы «Другим нельзя» со ссылкой на указ. статьи: Ашешов Н. Метерлинк или Чернышевский? (Письмо в редакцию) // Образование. 1902. № 10. Отд. III. С. 107.

⁵ См.: Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1955. Т. 8. — «Воспоминания» Короленко были написаны еще в 1890 году и вскоре, в 1894 году, без ведома автора опубликованы за границей.

⁶ Воспоминания С. Г. Стахевича, также являющиеся одним из основных источников сведений о художественном творчестве Чернышевского периода каторги, лишь в очень незначительных отрывках печатались в 1905 году в одной из провинциальных газет («Закаспийское обозрение») и полностью (в той части, в какой касаются Чернышевского) были опубликованы только в 1928 году. Наиболее полную выборку из мемуаров всех трех указанных авторов см. в сб.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1959. Т. 2.

⁷ См.: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 10 т. СПб., 1906. Т. IX; X, кн. 1—2. В IX томе из «Современника» за 1863 год перепечатан роман «Что делать?»; в 1-й книге X тома напечатаны «Пролог» (обе части), «Тихий голос. История одной девушки», «Другим нельзя, драма без развязки», «Потомок Барбаруссы», «Коринью кормчему», «Знамение на кровле», «Великодушный муж», «Мастерица варить кашу», «Гимн Деве Неба», «Академия Лазурных Гор», «Из Видвесты»; во 2-й книге — «Алферьев» (1-я и начало 2-й главы окончательной редакции) и «Вечера у княгини Старобельской».

⁸ См.: Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 10. С. 15, (В газете подписано псевдонимом Николай Горохов.)

⁹ В частности, написанная по заказу М. Н. Каткова статья о романе «Что делать?» А. А. Фета и В. П. Боткина была отклонена редакцией «Русского вестника», по-видимому, не в последнюю очередь потому, что авторы статьи, хотя и поиздевались над «нехудожественностью» рецензируемого романа, главные свои оценки направили в русло откровенно политических разоблачений. См.: Неизданная статья А. А. Фета о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Вступ. ст. Ю. Стеклова. Публикация и коммент. Г. В. Волкова // Лит. наследство. М., 1936. С. 25—26.

¹⁰ Косица Н. [Страхов Н. Н.] Счастливые люди. Статья первая. Один из наших типов // Библиотека для чтения. 1865. Апрель. № 7—8. С. 146 (третьей пагинации).

¹¹ См. об этом также: Антонова Г. Н. Н. Н. Страхов о романе «Что

делать?» // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1978. Вып. 8. О том же иначе см.: Туниманов В. А. Творчество Достоевского. 1854—1862. Л., 1930. С. 274—277.

¹² Писарев Д. И. Соч.: В 4 т. М., 1956. Т. 4. С. 8—9.

¹³ М. Е. Салтыков-Щедрин и А. И. Герцен, при всей их идейной солидарности с Чернышевским и при всей неоднозначной сложности их отношений к «Что делать?», тоже должны быть отнесены к числу тех современников писателя, которые определенно не приняли его роман как художественное явление. Поскольку их оценки публично были высказаны вскользь и частично, то и их позиции в целом не стали в свое время самостоятельными значимыми наряду с провозглашенными в критике. Лишь в недавних работах советских литературоведов стал проясняться концептуальный смысл их отношения к роману Чернышевского. См.: Самосюк Г. Ф. Утопические идеи романа «Что делать?» в оценках «Современника» // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1978. Вып. 8; Антонова Г. Н. Роман «Что делать?» в оценке Герцена // Там же. Саратов, 1983. Вып. 9.

¹⁴ См., например: Алексеев М. П. 1) Эмиль Золя и Н. Г. Чернышевский // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. 1940. № 2; 2) Н. Г. Чернышевский в западноевропейских литературных трудах // Н. Г. Чернышевский: Труды науч. сессии к 50-летию со дня смерти. Л., 1941.

¹⁵ Бебель А. Идеалистический роман // Лит. наследство. М., 1959. Т. 67. С. 190.

¹⁶ См., например: Розанов В. Когда-то знаменитый роман // Новое время. 1905. 8 июня; М—е [Маркузе И. К.] По поводу старого романа // Там же. 20 июня; Ав—въ Я. Н. Г. Чернышевский. Что делать? Роман. СПб., 1905 // Исторический вестник. 1905. Июнь; Волжский [Глинка А. С.] По поводу нового издания романа Чернышевского «Что делать?» // Вопросы жизни. 1905. № 6; Клейнборг Л. Из прошлого русского общества // Образование. 1905. № 6; Агафонов В. Старые гимны разуму, свободе и «эгоистическому» героизму // Мир божий. 1905. Октябрь; и др.

¹⁷ Единственным откликом оказалась крохотная библиографическая заметка в «Ежемесячных литературных и популярно-научных приложениях» к журналу «Нива» (1907. № 1), весьма самоуверенная и развязная по тону, но тем более показательная: «В романе Н. Г. Чернышевского „Пролог“, при всей нехудожественности внешней его стороны, читатели найдут много глубоких и ценных суждений и ярко набросанную картину общественного движения в России в эпоху 60-х годов. Автор дает историю зачатков современного революционного движения и нынешних аграрных и всяких иных тенденций. Если примириться с неуклюжей формой „романа“, то чтение его дает современному читателю очень много» (с. 148).

¹⁸ Опубликована статья в эмигрантском издании: Социал-демократ. Лондон, 1890. Кн. 1.

¹⁹ Плеханов Г. В. Литература и эстетика: В 2 т. М., 1958. Т. 2. С. 175—176.

²⁰ История русской литературы XIX века: В 5 т. М., 1910. Т. 3. С. 162.

²¹ См.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 2. С. 176.

²² «Чтобы правильно судить об этом, во всяком случае замечательном, литературном произведении, надо сравнить его, разумеется, не с художественными произведениями Тургенева, Достоевского или Толстого, а, например, с философскими романами Вольтера. При таком сравнении вопрос об его достоинствах представится в совершенно другом свете» (История русской литературы XIX века. Т. 3. С. 162).

²³ «Г. Плеханов сравнивает, между прочим, «Что делать» с философскими романами Вольтера. Я бы прибавил, что, кроме того, в «Что делать» есть в отступлениях юмористическая манера (я не говорю о степени) Диккенса; есть идейный пафос Руссо, которого сам Чернышевский вспоминает с такой теплотой. А колоссальное влияние «Что делать» на читателей мож-

но, действительно, сравнить лишь с влиянием на людей XVIII века «Новой Элоны» и «Эмилия» (Русанов Н. С. Ученики Маркса о Чернышевском // Русское богатство. 1909. № 11. С. 55 второй пагинации).

²⁴ См.: Плеханов Г. В. Литература и эстетика. Т. 2. С. 161—162.

²⁵ См.: Ленин о Чернышевском и его романе «Что делать?». Из книги Н. Валентинова «Встречи с В. И. Лениным». Вступ. ст. Б. Рюрикова // Вопросы литературы. 1957. № 8.

²⁶ Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1958. Т. 1. С. 8 (подчеркнуто в оригинале).

²⁷ Важнейшие статьи А. В. Луначарского о Чернышевском: Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности (1928); Чернышевский как писатель (1928); Романы Н. Г. Чернышевского (1932).

²⁸ Луначарский А. В. Статьи о Чернышевском. М., 1958. С. 69.

²⁹ «Мелкие рассказы» — 1924—1928; «Из автобиографии» — 1928; «Что делать?» (рукописная редакция) — 1929; «Повести в повести» — 1930; «Алферьев» (полный текст) — 1933; «Пониманье», «Теория и практика» — 1936; «Алферьев» (черновая редакция) — 1939; «Отблески сияния» — 1949.

Задача научной публикации текстов Чернышевского-писателя не решена до сих пор. Академического издания всего корпуса его сочинений нет и пока что не предвидится. Единственное советское Полное собрание сочинений (см. примеч. 1) вызвало больше всего нареканий в свой адрес как раз по поводу публикации в нем художественных произведений писателя. Отмечались кричащая текстологическая неряшливость публикации произведений, обилие ошибок, пропусков, искажений (вплоть до произвольных редакторских исправлений!) во всех без исключения художественных текстах; бессистемность их распределения по томам; выборочность и неполнота комментария (см. статью Э. Л. Ефременко). За прошедшие после завершения этого издания три с половиной десятилетия только роман «Что делать?» был издан и прокомментирован на уровне современных текстологических и историко-литературных требований, а также небольшая часть произведений малых жанров в другом недавнем издании (см. там же).

³⁰ Скафтымов А. П. 1) Роман «Что делать?»: (Его идеологический состав и общественное воздействие) // Чернышевский: Неизданные тексты. Статьи. Материалы. Воспоминания. Саратов, 1926; 2) Неизданная повесть Н. Г. Чернышевского «Отблески сияния» среди его сибирской беллетристики // Николай Гаврилович Чернышевский: Неизданные тексты, материалы и статьи. Саратов, 1928; 3) Чернышевский и Жорж Санд // Там же.

³¹ Чернышевский: Неизданные тексты. Статьи. Материалы. Воспоминания. Саратов, 1926. С. 92.

³² Там же. С. 132.

³³ Плодотворной попыткой анализа стиля романа «Что делать?» именно с точки зрения такого понимания самой проблемы стиля были статьи И. К. Ипполита, близкие по времени к первым статьям А. П. Скафтымова о Чернышевском, но методологически ориентировавшиеся уже на принципы, заявленные А. В. Луначарским. См.: Ипполит И. К. 1) Политический роман 60-х годов (Тургенев и Чернышевский) // Литература и марксизм. 1931. Кн. 1; 2) Тургенев и Чернышевский // Пролетарская литература. 1931. № 4.

³⁴ См.: Скафтымов А. П. 1) Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости (1939); 2) Сибирская беллетристика Н. Г. Чернышевского (1940) // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.

³⁵ Скафтымов А. П. Нравственные искания... С. 266—267.

³⁶ Об этом недвусмысленно свидетельствуют более поздние заявления ученого в его комментариях к художественным произведениям Чернышевского в Полном собрании сочинений. Так, о произведениях 1863—1864 годов, написанных после романа «Что делать?», сказано: «<...> произведения этих лет, будучи лишены художественных достоинств романа „Что делать?“, представляют значительный интерес для изучения биографии Н. Г. Чернышевского» (XII, 687); о произведениях 1867—1888 годов: «<...>

большая часть беллетристической продукции, публикуемой в настоящем томе, не обладает теми высокими достоинствами, которыми отмечены „Что делать” и „Пролог”, сохраняя чисто научный интерес как факт биографии Чернышевского» (XII, 886). Таким образом, очевидно, что А. П. Скафтымов изменил свою оценку двух издавна публикувавшихся и — как бы в силу одного только этого факта — уже признанных «выдающимися» романов писателя и всегда продолжал отрицать «художественные достоинства» во всех других его беллетристических сочинениях. Такая позиция полностью соответствовала оценкам, высказанным ранее А. В. Луначарским, но с той существенной разницей, что последний формулировал свои оценки предположительно, а не безусловно.

³⁷ Это отчетливо заметно даже при ознакомлении только с имеющимися библиографическими обзорами и указателями. См.: Скафтымов А. П. Изучение жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского за 30 лет (1917—1947) // Учен. зап. Саратовского ун-та. 1948. Т. XIX; Супонницкая П. А. Изучение Н. Г. Чернышевского в Саратове за советский период (1917—1958): Библиография. Саратов, 1960; Покусаев Е. И., Порох И. В. Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского в трудах саратовских ученых // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1961. Вып. 2; Иванова М. В., Супонницкая П. А. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» в советских изданиях и критической литературе (1917—1960): Библиографический указатель // Там же. 1962. Вып. 3; История русской литературы XIX века: Библиографический указатель / Под ред. К. Д. Муратовой. М.; Л., 1962 (раздел «Чернышевский-беллетрист»).

³⁸ См., например: Иков В. К. Жизнь и деятельность Николая Гавриловича Чернышевского. М., 1928. С. 164—166, 182, 187—188; Нович И. Жизнь Чернышевского. М., 1939. С. 297—302, 313; Скафтымов А. Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1939. С. 67, 75—77, 84, 88—89, 90, 93—94; Бельчиков Н. Н. Г. Чернышевский: (Критико-биографический очерк). М., 1946. С. 159.

³⁹ Так, И. Нович, например, серьезно утверждал: «Чернышевский считал эту свою повесть («Алферьев». — Ю. Р.) „смешной” и „невинной в цензурном отношении”, как он писал в одном из своих писем, сообщая, что хочет, когда придет сцены этой повести» (Нович И. Указ. соч. С. 297). Чернышевский действительно писал это, но отнюдь не «считал», что это так (см. анализ повести «Алферьев» в I главе работы). При перечислении сибирских произведений Чернышевского тот же автор сначала назвал произведения 70—80-х годов (ошибочно указав дату публикации «Гимна Деве Неба» — 1895 вместо 1885), потом произведения конца 60-х годов; общее название четырех отрывков одного произведения — «Эпизоды из книги Эрато» — поставил рядом с названиями самих этих отрывков, как если бы оно было отдельным произведением; завершил перечисление «Вечерами у княгини Старобельской», которые были не только созданы, но и задуманы уже в Астрахани, в последний год жизни писателя (см. там же, с. 301).

⁴⁰ Из них важнейшие: Чернышевская Н. М. Летопись жизни и деятельности Н. Г. Чернышевского. М., 1953 (издание значительно дополнено по сравнению с 1-м. — М., 1933); Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1958—1959; Николаев М. П. Н. Г. Чернышевский: Семинарий. 2-е изд. перераб. и доп. Л., 1959.

⁴¹ См. в особенности: Рюриков В. Н. Н. Г. Чернышевский: Критико-биографический очерк. 2-е изд. М., 1961; Покусаев Е. И. Н. Г. Чернышевский: (Критико-биографический очерк). 5-е изд. М., 1976.

⁴² См.: Бялый Г. А. Проза шестидесятых годов // История русской литературы: В 10 т. М., 1956. Т. 8, ч. 1; Лстман Л. М. Чернышевский-романист // Там же.

⁴³ См.: Николаев М. П. 1) Художественные произведения Н. Г. Чернышевского, написанные на каторге и в ссылке // Учен. зап. Тульск. пед. ин-та, 1958. Вып. 10; 2) Творческий путь Н. Г. Чернышевского как художника слова: Автореф. докт. дис. М., 1964; 3) На главном направлении реа-

литической литературы // Филологические науки. 1965. № 1; 4) Некоторые итоги изучения художественного наследия Н. Г. Чернышевского за годы советской власти // Актуальные вопросы истории литературы. Тула, 1968.

⁴⁴ Лебедев А. А. Герои Чернышевского. М., 1962. С. 8.

⁴⁵ Категоричность утверждения такой позиции ориентировалась, несомненно, на ленинскую постановку проблемы, которая как раз тогда была обнародована (см. выше, примеч. 25) и, по-видимому, оказала влияние на ученого. Добавим, что анализ А. А. Лебедева, показавший наличие в «Что делать?» особой эстетической категории — революционной романтики, предопределил общую трактовку вопроса о своеобразии Чернышевского-художника, его месте и значении в русской литературе критического реализма, впоследствии принятую в итоговых трудах по истории русской литературы (см.: История русской литературы: В 3 т. М., 1964. Т. 3. С. 232, 241; Развитие реализма в русской литературе: В 2 т. М., 1973. Т. 2, кн. 1. С. 297, 317, 321; История русской литературы: В 4 т. Л., 1982. Т. 3. С. 92, 93).

⁴⁶ Характерной особенностью этого процесса стало появление специальных монографий. См.: Верховский Г. П. О романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Ярославль, 1959; Громов Н. И. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л., 1963; Смоленский В. Г. Из равелина. О судьбе романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» 2-е изд. М., 1977; Рюриков Б. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Рюриков Б. О русских классиках. М., 1972; Наумова Н. Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». 2-е изд. Л., 1978. Из числа этих исследований заслуживает особого внимания небольшая монография Н. Н. Наумовой: после книги А. А. Лебедева здесь наиболее четко проводился анализ романа Чернышевского как произведения эстетически полноценного.

⁴⁷ См.: Лотман Л. М. 1) Социальный идеал, этика и эстетика Чернышевского // Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969; 2) Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: (Истоки и эстетическое своеобразие). Л., 1974; 3) Идеино-художественные принципы беллетристики Чернышевского 1860—1870-х годов // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979.

⁴⁸ См.: Тамарченко Г. Е. Чернышевский-романист. Л., 1976.

⁴⁹ См.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979.

⁵⁰ См.: Жирмунский В. Гете в русской литературе. М., 1937. С. 367—372; Медведев А. П. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского // Сборник, посвященный 50-летию со дня смерти Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1940; Николаев М. Мелкие рассказы Чернышевского // Литературная учеба. 1939. № 10; Пулинец А. Образ нового человека в повести Чернышевского «Алферьев» // Науч. зап. Ворошиловгр. пед. ин-та. 1940. Т. 1.

⁵¹ К настоящему времени накоплен богатый материал биографическо-источниковедческого, комментаторского и исследовательского характера. Укажем лишь некоторые работы, имеющие ярко выраженный концептуальный смысл: А) Николаев М. П. Юношеские произведения Чернышевского // Учен. зап. Тульск. пед. ин-та, 1955. Вып. 6; Морозов Б. С. 1) Юношеская повесть Н. Г. Чернышевского «Теория и практика» // Изв. Туркменск. филиала АН СССР. Ашхабад, 1950. № 4; 2) Творчество Н. Г. Чернышевского 40-х — начала 50-х годов // Проблемы жанрового своеобразия литературного произведения (драма, повесть, поэма). Ашхабад, 1976; Руденко Ю. К. Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов // Рус. литература. 1970. № 1. Б) Николаев М. П. Роман Чернышевского «Алферьев» // Учен. зап. Тульск. пед. ин-та, 1952. Вып. 3; Вердеревская Н. А. 1) Можно ли считать повесть Чернышевского «Алферьев» частью его незавершенного романа «Повести в повести» // Учен. зап. Елабужск. пед. ин-та. Елабуга, 1962. Т. 12; 2) О «прототипической вер-

сии» в изучении художественных произведений Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1968. Вып. 5; Базанов В. Г. Семейные и местные предания в «Автобиографии» Н. Г. Чернышевского // Русский фольклор: Материалы и исследования. М.; Л., 1958. Т. 3; Мотольская Д. К. «Автобиография» Н. Г. Чернышевского и ее истоки // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. 1959. Т. СХСVIII; Чернец Л. В. Нравоописательное жанровое содержание как стилообразующий фактор в произведениях Н. Г. Чернышевского (1863—1864) // Литературные направления и стили. М., 1976; Руденко Ю. К. Принцип поэтизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. В) Курточкина Г. П. 1) К вопросу о трилогии Чернышевского // Учен. зап. Тамбовск. пед. ин-та, 1955. Вып. 7; 2) Рассказ Н. Г. Чернышевского «Кормило кормчому» // Там же, 1958. Вып. 12; 3) Рассказ Н. Г. Чернышевского «Знаменье на кровле» // Вопр. теории и истории литературы. Тамбов, 1975; 4) Забытая пьеса Н. Г. Чернышевского («Драма без развязки») // По законам жанра. Тамбов, 1975; Шашалевич О. А. Комедия Чернышевского «Мастерица варить кашу» // Сб. науч. работ студентов Петрозаводск. ун-та, 1956. Вып. 3; Карякина А. В. Этические проблемы в демократической литературе второй половины 1860-х — начала 1870-х годов и в романе Чернышевского «Пролог» // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1968. Вып. 5; Прокшин В. Г. О своеобразии психологического анализа в романах Н. Г. Чернышевского // Там же; Коновалов В. Н. Повесть Н. Г. Чернышевского «История одной девушки» и русская литература 60-х годов XIX века: Автореф. канд. дис. М., 1969; Николаев П. А. «Пролог» в художественной системе Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика. Л., 1979. Г) Романов И. М. 1) Роман Н. Г. Чернышевского «Отблески сияния» // Полярная звезда (Якутск). 1967. № 2; 2) К характеристике омирского периода творчества Н. Г. Чернышевского // Филос. науки. 1975. № 3; Бокова М. В. 1) Эзопов язык повести Чернышевского «Мое оправдание» // Учен. зап. Московск. пед. ин-та им. В. И. Ленина, 1964. Т. 131; 2) К вопросу о положительном герое повести Н. Г. Чернышевского «Мое оправдание» // Учен. зап. ин-та им. В. И. Ленина, 1966. Т. 248; 3) К вопросу о жанре, композиции и стиле повести Н. Г. Чернышевского «Мое оправдание» // Учен. зап. кафедр лит-ры и рус. яз. Кировск. пед. ин-та. 1967. Вып. 29, № 1; 4) Последний роман Чернышевского «Вечера у княгини Старобельской»: Автореф. канд. дис. М., 1967.

⁵² См., например: Мысляков В. А. 1) Базаров на «rendez-vous» // Рус. литература. 1975. № 1; 2) Чернышевский и Тургенев. («Отцы и дети» глазами Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика; Гуральник У. А. Наследие Н. Г. Чернышевского-писателя и советское литературоведение: Итоги, задачи, перспективы изучения. М., 1980. С. 201—202.

⁵³ См., например: Медведева Л. П. Поэзия Некрасова в беллетристике Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Статьи, исследования и материалы. Саратов, 1958. [Вып. 1]; Гаркави А. М. Чернышевский и стихотворение Некрасова «Поэт и гражданин» // Там же. Саратов, 1968. Вып. 5; Гин М. М. Об идейно-литературных взаимоотношениях Н. Г. Чернышевского и Н. А. Некрасова: (К постановке вопроса) // Там же. Саратов, 1978. Вып. 8; Тамарченко Г. Е. Чернышевский-романист (глава «Чернышевский и Некрасов»); Грачев А. П. Проблематика «Поэта и Гражданина» в «Прологе» Н. Г. Чернышевского // Н. А. Некрасов и его время. Калининград, 1979. Вып. 4; Лебедев Ю. В. Чернышевский и Некрасов // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика.

⁵⁴ См.: Барцевич В. П. Преемственность и полемика (Помяловский и Чернышевский) // Вопр. славянской филол. Саратов, 1963; Егоров Б. Ф. Роман 1860-х — начала 1870-х годов о «новых людях». Таргу, 1963; Пинаев М. Т. 1) Наследие Н. Г. Чернышевского и демократическая литература // Учен. зап. Волгоградск. пед. ин-та. Волгоград, 1968. Вып. 24; 2) У истоков литературной школы Н. Г. Чернышевского // Филол. науки. 1978.

№ 4; Пруцков Н. И. Русская литература XIX века и революционная Россия. Л., 1971; Карякина А. Роман Н. Г. Чернышевского «Пролог» и общественно-литературная борьба второй половины 1860-х — начала 1870-х годов: Автореф. канд. дис. Л., 1973.

⁵⁵ См.: Николаев М. П. Л. Н. Толстой и Н. Г. Чернышевский. Тула, 1969; Туниманов В. А. Творчество Достоевского (1854—1862). Л., 1980 (глава «Чернышевский и Достоевский»); Холодова Г. Чернышевский и Достоевский: Социально-этические искания // Филол. науки. 1978. № 4; Лучников М. Достоевский и Чернышевский. «Вечный муж» и «Что делать?» // Рус. литература. 1978. № 2; Чернец Л. В. Романтика в «Войне и мире» Л. Н. Толстого и в «Что делать?» Н. Г. Чернышевского // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и яз. 1978. Т. 37. Вып. 3; Бялый Г. А. Категория добра и пользы в учении и творчестве Л. Н. Толстого // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984.

⁵⁶ См.: Филина М. А. 1) «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и социально-философский утопический роман: Автореф. канд. дис. Тбилиси, 1979; 2) «Что делать?» Чернышевского и западноевропейская социально-философская утопия // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика. Юрьева Л. М. 1) Мировое значение Чернышевского-писателя // Там же; 2) Прозрения будущего: Социально-утопический роман конца XIX — начала XX в. // Идеи социализма и литературный процесс на рубеже XIX—XX веков. М., 1977.

⁵⁷ См.: Купреянова Е. Н., Макогоненко Г. П. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1976 (глава «Проблема народа и художественной правды в понимании теоретиков и писателей „натуральной школы“, Бальзака и Ж. Санд. „Что делать?“ Чернышевского»).

⁵⁸ См. указ. выше работы Л. М. Юрьевой (примеч. 56).

⁵⁹ Из них особо выделим лаконичное, но безукоризненно аргументированное отнесение «Что делать?» к линии «философского романа», предложенное В. Е. Ветловской (см.: Ветловская В. Е. Поэтика «Братьев Карамазовых». Л., 1977. С. 8—9).

⁶⁰ См.: Тамарченко Г. Е. Чернышевский-романист.

⁶¹ Там же. С. 176, 247, 343; еще замечания и оговорки подобного типа см. на с. 6, 143, 178, 358, 368, 378, 454—455.

⁶² См. у Тамарченко — с. 342, сноска 1; Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное издание). Т. 7. М.; Л., 1932. С. 224.

⁶³ Ср.: Там же. С. 390—392, 396, 399.

⁶⁴ Благой Д. Д. О цели, задачах, программе и методике преподавания литературы в IX—XI классах // Литература в школе. 1961. № 1. С. 36.

⁶⁵ Там же. № 3. С. 56 (в подборке «Обсуждаем статью Д. Д. Благого»).

⁶⁶ Николаев П. А. «Пролог» в художественной системе Чернышевского // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика. С. 99, 101, 102, 111.

⁶⁷ Так, В. А. Туниманов в упоминавшейся выше (см. примеч. 55) монографии о Достоевском утверждает, будто роман «Что делать?» — «единственное завершенное произведение Чернышевского», и в числе незавершенных называет «Пролог» (его 1-я часть, как известно, вполне законченное, тщательно проработанное самостоятельное целое), «Историю одной девушки» (повесть, которая в обеих дошедших до нас редакциях полностью завершена), «Повести в повести» (роман, действительно недописанный автором, но включающий в свой состав несколько десятков завершенных произведений малых форм) (с. 264). С Чернышевским, как видим, все еще можно обращаться без особой щепетильности: несохранившееся выдавать за незавершенное, а незавершенность как прием организации художественного целого отождествлять с реальной незавершенностью текста. Правда, в работе Туниманова такая небрежность решительно ничего не меняет, поскольку действительно только роман «Что делать?» и важен для рассматриваемой

ним темы. Но когда исследование посвящено собственно Чернышевскому-художнику, то и менее заметная неточность оказывается принципиально показательной. Например, в одной из последних работ Л. М. Лотман странным образом различаются два якобы отдельных произведения Чернышевского — «Рассказы из Белого Зала» и «Книга Эрато», тогда как все источники однозначно свидетельствуют, что это либо одновременные названия одного и того же замысла, либо название романа («Книга Эрато») и его части («Рассказы из Белого Зала») (см.: Лотман Л. М. Идейно-художественные принципы беллетристики Чернышевского 1860—1870-х годов // Н. Г. Чернышевский: Эстетика. Литература. Критика. С. 82—84).

ГЛАВА I

¹ Ср.: «В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики <...> жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития» (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 121—122). Эта мысль Бахтина плодотворно развита в ряде глав коллективной монографии «Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы» (М., 1964. С. 17—49) и в книге Г. Д. Гачева «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)» (М., 1968).

² Подробный анализ ее и других ранних замыслов Чернышевского см. в моей статье «Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов» (Рус. литература. 1970. № 1). См. также примеч. 51, А.

³ Подробнее об этом см.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979 (глава первая «Проблема читателя и ее конструктивное значение в художественной концепции романа»). О циклическом начале в композиции романа см. также: Наумова Н. Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л., 1972.

⁴ Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1958. Т. 1. С. 9—10.

⁵ См.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Эстетическое своеобразие и художественный метод. С. 32—35.

⁶ Подробнее см.: Там же (глава четвертая «Принципы типизации»).

⁷ Развернутый анализ этой оценочной формульной системы см.: Там же (глава третья «Художественный смысл оценочных определений героев»).

⁸ Последний по времени и наиболее подробный текстологический, библиографический и историко-литературный комментарий к этому произведению Некрасова см.: Некрасов Н. А. Поля. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1982. Т. 4. С. 538—545. — Ю. В. Лебедев, автор комментария, не обошел вниманием, в частности, и исследуемый нами факт: «Н. Г. Чернышевский в романе о новых людях „Алферьев“ использовал в качестве эпиграфа стихи из „Песни преступников“, глубоко ощущая революционный пафос поэмы Некрасова, хотя ореол жертвенности и аскетизма, которым окружена в „Несчастных“ личность Крота, не вполне отвечал духу этики „разумного эгоизма“. Культ героев, характерный для некрасовского подхода к изображению „народных заступников“, был прямым следствием типичных для поэта сомнений в ближайших перспективах крестьянской революции» (с. 543—544). Здесь, к сожалению, допущено сразу несколько неточностей. Во-первых, Чернышевскому не требовалось «ощущать революционный пафос» некрасовской поэмы, так как он лучше и полнее кого бы то ни было из ближайшего окружения поэта знал его образ мысли и чувствований и не нуждался в догадках. Во-вторых, указание на «дух этики „разумного эгоизма“» могло бы иметь отношение к роману «Что делать?», но не к «Алферьеву», где об этой «этике» нет ни слова. В-третьих, «ореол жертвен-

ности и аскетизма» в изображении революционера отнюдь не чужд Чернышевскому ни в «Что делать?», ни в «Алферьеве», и как раз этот некрасовский «орейол» непосредственно участвует в оценочно-эмоциональной трактовке образов революционеров во всех романах Чернышевского, где таковые имеются. Наконец, и общее (заключительное) заявление о «культе героев», якобы характерном только для Некрасова и якобы свидетельствующем о сомнениях поэта относительно перспектив крестьянской революции (оговорка: «ближайших» — ничего не уточняет), прямо неверно, ибо культ революционера как героя в равной мере характерен для сознания передовых кругов русского общества и 60-х годов, и нескольких последующих эпох (в частности, для Чернышевского тоже) и сам по себе ни о каких сомнениях не свидетельствует.

ГЛАВА II

¹ Здесь и далее при цитировании текста «Повестей в повести» все отступления от публикации его в указываемом томе Полного собрания сочинений соответствуют автографу Чернышевского, по которому текст произведения выверен мною лично.

² А. П. Скафтымов не был склонен придавать этому особое значение. «Безусловно, — отмечал он в статье 1939 г. «Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости», — прием такой „объективности“ вызван был у Чернышевского вовсе не проблемами формально-литературного характера, а соображениями новой тактики. К этому Чернышевский вынуждался условиями новой и на этот раз особенно тщательной конспирации» (Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 282). В связи с вопросом о «принципах конструкции образа автора» о «Повестях в повести» напомнил В. В. Виноградов и цитировал один из черновых вариантов «Предисловия» к роману (см.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 140—142). Серьезное внимание на историко-литературную значимость замысла Чернышевского впервые обратил внимание М. М. Бахтин (со ссылкой на В. В. Виноградова). «<...> Чернышевский нащупал здесь, — писал он во 2-м издании «Проблем поэтики Достоевского», — существенно новую структурную форму „объективного романа“, как он его называет. Чернышевский сам подчеркивает совершенную новизну этой формы („В русской литературе нет ни одного такого романа“) и противопоставляет ее обычному „субъективному“ роману <...>». Выясняя, в чем видит Чернышевский сущность этой новой романной структуры, исследователь замечал: «Это не значит, конечно, что Чернышевский задумал роман без авторской позиции <...> Дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную „силу поэтического творчества“ <...> Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к „образу идеи“ (разрядка автора. — Ю. Р.). Бахтин правомерно связывает замысел Чернышевского, «остро ощущавшего исключительную многоголосоść своей эпохи», с исканиями Достоевского в области художественной полифонии (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 76—80).

³ О жанровой сущности обеих форм в их исходных значениях и (очень бегло) о функционировании их в позднейшей истории европейской литературы см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. С. 122—140, 152—159. — Упоминание о Гофмане (но не в связи с «Серрапионовыми братьями») — здесь же, на с. 158, 185.

⁴ Ср., например. Избрания проза немецких романтиков: В 2 т. / Составление и предисловие А. Дмитриева; Коммент. М. Рудницкого. М., 1979. См. также: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973 (глава о Гофмане — с. 463—537). Это едва ли не лучшая работа о Гофмане

на русском языке. Однако, предлагая анализ принципов художественного метода писателя, автор ограничивается лишь сжатыми характеристиками отдельных его произведений и не рассматривает жанровых особенностей сборников (циклов), тем более их историко-литературного генезиса. «Серапионовы братья» как «подлинный романтический „Декамерон“, с широко написанным обрамляющим текстом» упоминаются только раз — в биографической преамбуле к этой главе книги, а сравнение с «Декамероном» носит здесь характер беглого замечания (с. 468). Точно так же вскользь указывается на интерес Гофмана к Шеллингу (с. 480 и примеч. 11 на с. 564) и на соотносительность его гротеска с фахтеанским определением остроумия (с. 482).

⁵ Анализ циклической структуры «Вечеров...» и, в частности, системы рассказчиков в них см. в статье: Самышкина А. В. К проблеме гоголевского фольклоризма (Два типа сказа и литературная полемика в «Вечерах на хуторе близ Диканьки») // Рус. литература. 1979. № 3. С. 61—80 (здесь же подробная литература вопроса). О «гердерianстве» Гоголя см.: Самышкина А. В. Философско-исторические истоки творческого метода Н. В. Гоголя // Рус. литература. 1976. № 2. С. 38—58; а также: Куприянова Е. Н. Н. В. Гоголь // История русской литературы: В 4 т. Т. 2. Л., 1981. С. 544—545, 559—561; Ветловская В. Е. Пушкин: Проблемы истории и формирования русского реализма // Рус. литература. 1988. № 1. С. 12—13.

⁶ Подробнее о «Русских ночах» см.: Манн Ю. Русская философская эстетика (1820—1830-е годы). М., 1969 (глава IV — В. Ф. Одоевский и его «Русские ночи»); Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975 (серия «Лит. памятники»). С. 247—276. См. также: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (Первая половина XIX века): К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж, 1977 (глава IV — Гофман и В. Ф. Одоевский) (работа представляет главным образом фактографический и библиографический интерес).

⁷ Развернутый анализ «Двойника...» см.: Турьян М. А. Жизнь и творчество Антония Погорельского // Погорельский Антоний. Избранное. М., 1985. С. 11—16.

⁸ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1981. Т. 4. С. 309.

⁹ Фактическую справку об этом см. во Введении.

¹⁰ См., например: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратов, 1959. Т. 2. С. 176—179 и 129—133.

¹¹ Иначе об этом см.: Лебедев А. Герои Чернышевского. М., 1962.

ГЛАВА III

¹ Пушкинский «автор» прямо включен в художественный мир персонажей романа: Онегин для поэта — «добрый мой приятель», и их «приятельство» становится объектом изображения в одном из заключительных эпизодов 1-й главы; защита героя от великосветского злоязычия в 8-й главе («Зачем же так неблагосклонно | Вы отзываетесь о нем?» и т. д.), будучи типичным авторским отступлением, в то же время имеет форму диалогической реплики, обращаемой непосредственно к присутствующим на рауте лицам, чей осуждающий говор раздается из-за спины Онегина; письмо Татьяны хранится у поэта и лишь переводится им с французского на русский язык. Между гоголевским «автором» и персонажами его поэмы, правда, нет личных контактов, но только потому, что несопоставимо различен их душевный настрой, в силу чего отсутствует и диалогический контакт, хотя в принципе его возможность не исключена; «автор», фигурирующий в «Мертвых душах», живет в той же реальности, что и его герои, он постоянно присутствует рядом с ними как наблюдатель-натуралист. Единственное в поэме авторское отступление, касающееся его эстетического кредо, — рассуждение в XI главе I тома о том, почему в героя избран не «благородный

человек», а «подлец», — отнюдь не разрушает иллюзии жизнеспособия персонажа, а лишь формулирует принцип отбора жизненного материала: о переводе эмпирической действительности в «перл создания» здесь речи нет.

² См.: Теккерей Уильям Мейкпис. Собр. соч.: В 12 т. М., 1976. Т. 4. С. 7—8 (далее в скобках указываются страницы этого издания. Курсив мой. — Ю. Р.).

³ Аналогичный прием в оригинальной разработке позднее встретится в главе LI, в которой мотивы поведения персонажей романа заранее объявляются романтистом шарадой, ибо в такой форме он пожелал расцветить этот эпизод, и тогда стиль повествования резко отделяется от предмета повествования, «остранняя» в восприятии читателя то и другое, и действующие лица романа в буквальном смысле разыгрывают фарсовые роли в некоем любительском светском жеманном спектакле, превращенном, благодаря авторской «иллюминровке», в настоящий балаган на «ярмарке житейского тщеславия» (см. с. 589—593). Прием, почти буквально повторяющий сделанное в VI главе, но менее развернуто, вновь будет использован в главе LXI (см. с. 701—707), а мотивы бубенцов, дурацкого колпака, представления, занавеса, комедии жизни и т. п., постоянно варьируясь в тексте, особенно начнут стучаться к концу романа.

⁴ Между прочим, выражение «проницательный читатель» мелькает и на страницах «Ярмарки тщеславия» (с. 661), но там «проницательность» — еще не то качество, которое хоть сколько-нибудь важно для романиста, зато самый образ «читателя» не только определенно разработан, но и постепенно детализируется по ходу повествования, получая даже собственное имя (Джонс — см. с. 14, 578), преимущественно же — за счет типической социально-портретной конкретизации.

⁵ Фильдинг Генри. Избр. произведения: В 2 т. М., 1954. Т. 2. С. 153 (перевод А. А. Франковского; далее страницы указываются в тексте. Курсив мой. — Ю. Р.).

⁶ В оригинале с иронической важностью: «принятого нами...».

ГЛАВА IV

¹ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч.: В 15 т. Т. 6. М.; Л., 1963. С. 168.

² Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6. М.; Л., 1963. С. 192—193.

³ Там же. С. 193—194 (курсив Добролюбова).

⁴ Там же. С. 204.

⁵ Тот факт, что слову «роман» не отвечают некоторые жанры произведений, стоящих в этом ряду (*повесть* Тургенева, *поэма* Некрасова), ничего не меняет по существу: господство *повествовательного* (прозаического) принципа в литературе уже было общепризнано и не подвергалось сомнению.

⁶ Самую полную подборку соответствующих материалов и их анализ, убедительно свидетельствующий, с одной стороны, что концепция «нового человека» была развернута впервые именно Добролюбовым-критиком и именно в противоположность тургеневской концепции «лишнего человека», а с другой стороны, что эта добролюбовская концепция послужила основой сначала для Тургенева при создании им типа «сознательно-героических натур», затем для Чернышевского, который почти буквально «воспроизвел» ее в романе «Что делать?», со всей ее детализацией и акцентуацией и в специфической антитургеневской полемичности, но в условиях той особой общественно-идеологической и литературной ситуации, которая возникла в связи с появлением романа «Отцы и дети» (тоже полемически сориентированного на добролюбовскую концепцию) см. в кандидатской диссертации Фам Куанг Лонга (СРВ), подготовленной на кафедре истории русской литературы Ленинградского университета в 1984 г.: Фам Куанг Лонг. Проблема положительного героя в литературной критике и художественном творчестве Н. Г. Чернышевского («Что делать?» и «Алферьев»): Автореф.

канд. дис. Л., 1984.

⁷ Добавим, что писаревская трактовка как романа «Отцы и дети» в целом, так и типа Базарова в особенности принадлежит уже иному этапу общественной борьбы, иному соотношению золотых сил и состоянию общественного самосознания, чем те, которые вошли в историю под знаком деятельности Чернышевского и Добролюбова и в свете которых сам Чернышевский только и мог воспринимать это произведение Тургенева, поскольку для него лично было психологической невозможностью исключить себя из перспективы дальнейшей борьбы и дальнейшего влияния на общество, а именно эта позиция определила реакцию «Современника» на «Отцов и детей» и оставалась значимой для Чернышевского всегда в дальнейшем, тем более в период создания «Что делать?».

⁸ См.: Письмо Тургенева П. В. Анненкову от 30 сентября (12 октября) 1860 г. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма: В 13 т. Т. 4. М.; Л., 1962. С. 137.

⁹ См.: Отзывы цензора О. А. Пржецлавского о «Что делать?» Н. Г. Чернышевского / Публикация Н. А. Бухбиндера // Каторга и ссылка. 1928. № 7 (44). С. 44—50.

¹⁰ Лесков Н. С. Собр. соч.: В 11 т. Т. 10. М., 1958. С. 19—20.

¹¹ Тургенев И. С. Там же. Соч.: В 15 т. Т. 8. М.; Л., 1964. С. 243.

¹² Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975 (серия «Лит. памятники»). С. 356—357.

¹³ Здесь и далее в скобках указываются страницы по изданию: Помяловский Н. Г. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.; Л., 1965. — Все выделения курсивом — мои, авторские выделения — разрядкой.

¹⁴ О единстве авторского замысла диалоги свидетельствует, хотя и не в первую очередь и не главным образом, тот довольно нечастый в литературе факт, что обе повести были созданы и опубликованы практически без перерыва («Современник» 1861. № 2 и № 10).

¹⁵ См.: Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. М., 1937.

¹⁶ Ближе всего подобная аналогия может возникнуть в связи с образом князя Валковского из «Униженных и оскорбленных» Достоевского. Это — космически-масштабный идеолог зла, носитель некоей абсолютной «злой воли», но, как персонаж определенного романа, князь Валковский, во-первых, лицо «заинтересованное» в своем конкретном поведении, а во-вторых, он не является у Достоевского ничьим идейным антагонистом, потому что в романе нет равновеликого ему героя, не говоря уже о том, что жанровый и проблемно-тематический состав этого романа ничем не напоминает трагедию-мистерию Гете.

ГЛАВА V

¹ См.: История русского романа: В 2 т. Т. 2. М.; Л., 1964 (раздел «Русский роман 1860—1870-х годов», главы II—Роман о «новых людях», и III—Антинигилистический роман; авторы соответственно Н. И. Пруцков и Ю. С. Сорокин). См. также указанные выше (Введение, примеч. 54) работы Б. Ф. Егорова, М. Т. Пинаева и Н. И. Пруцкова.

² См.: Скафтымов А. П. «Записки из подполья» среди публицистики Достоевского // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 88—133 (прямые заявления и разъяснения по данному вопросу — с. 90—91, 110, 127); Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979. С. 60—62, 265—276 (замечание о принципиальном отличии героя повести как «идеолога» от ранних героев Достоевского — с. 275). — Обе работы, имевшие основополагающее значение для всех позднейших исследователей творчества писателя, опубликованы впервые в 1929 г.

³ Первые указания на это см.: Бродский Н. Л. Н. Г. Чернышевский и читатели 60-х годов // Вестник воспитания. 1914. № 9. С. 155—179; Чешихин-Ветринский В. Н. Г. Чернышевский. Пг., 1923. С. 141—143; Комарович В. Л. Мировая гармония Достоевского // Атеней. 1924.

Кв. 1—2. С. 124—130. Из современных работ см.: Книiko Е. И. Примечания // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 5. Л., 1973. С. 361, 379—381, 388—394; Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского // Лит. наследство. Т. 83. М., 1971. С. 31—37, 98—102; Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974. С. 325—337; Туниманов В. А. Творчество Достоевского: 1854—1862. Л., 1980. С. 274—283; и др.

⁴ Достоевский Ф. М. Там же. Т. 5. Л., 1973. С. 51. — Далее в скобках указываются только страницы этого тома. Мои выделения даются курсивом; выделения Достоевского — разрядкой.

⁵ Из-за публикации в нем статьи Н. Н. Страхова «Роковой вопрос» (см. об этом, напр.: Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время»: 1861—1863. М., 1972 — глава XIV).

⁶ См.: Ветловская В. Е. 1) Истоки: Традиции русского классического реализма в творчестве Достоевского // Нева. 1981. № 11; 2) Социальная тема в ранних произведениях Достоевского // Рус. литература. 1984. № 3.

⁷ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. (Юбилейное изд.). Т. 13. С. 55; далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страниц; курсив везде мой. — Ю. Р.

⁸ Шелгунов Н. В. Философия застоя // Шелгунов Н. В. Соч.: В 2 т. Т. 2. СПб., 1891, стлб. 331—332.

⁹ Там же, стлб. 329—330.

¹⁰ Там же, стлб. 328.

¹¹ См.: Там же, стлб. 308, 320, 329, 331.

¹² Глубокую и убедительно аргументированную разработку этого круга вопросов см. в статье: Бялый Г. А. Категория добра и пользы в учении и творчестве Л. Н. Толстого // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. В частности, автор статьи так резюмирует сущность толстовской концепции, выразившейся в его романе: «Существование людей в „Войне и мире“ не подчиняется рационалистическим схемам, и движение истории, как и течение внутренней жизни человека, включает в себя обширную сферу бессознательного» (с. 174—175). Трудно выразить четче принципиальную противоположность мировоззренческих установок Толстого и Чернышевского — романистов, в то время как именно эти установки определили в произведениях обоих писателей своеобразие их существенно различных художественных методов и стилей.

¹³ См. письмо к М. Н. Толстой от 24 февраля 1864 г. (61, 37). По этому вопросу см. комментарий В. Ф. Саводника (7, 390—392, 396, 398, 402).

¹⁴ См.: 34, 65. Общую подборку материалов и литературу по теме см.: Николаев М. П. Л. Н. Толстой и Н. Г. Чернышевский. Тула, 1969.

¹⁵ Сокращенное «ор. черн.» расшифровано редакцией: «ор<us>’ом черн<овым>». Э. Е. Зайдешнур предложила другой вариант расшифровки: «<...> пробой пера и ор<еховых> черн<ид>» (см.: 16, 64). Вторая расшифровка кажется более вероятной, так как, с одной стороны, свободна от стилистической невнятицы, а с другой — поддерживает и подчеркивает иронический смысл высказывания.

¹⁶ Убедительную и всесторонне аргументированную критику этого существенного методологического недостатка научной литературы последних десятилетий см. в статье: Купреянова Е. Н. О проблематике и жанровой природе романа Л. Толстого «Война и мир» // Рус. литература. 1985. № 1.

¹⁷ Преимущественно на этот чрезвычайно важный для Толстого смысл процитированного разъяснения писателя и обращает внимание Е. Н. Купреянова в указанной выше статье, вскрывая грубые методологические просчеты многих современных исследователей «Войны и мира», подменяющих анализ подлинной толстовской концепции более или менее произвольными домыслами (см.: Рус. литература. 1985. № 1. С. 163—164).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение. К постановке проблемы	3
Глава I. Принцип циклизации в художественной системе Чернышевского	23
Глава II. Становление жанра «романа-цикла» у Чернышевского. Роман «Повести в повести»	65
Глава III. «Учительный» роман Чернышевского и традиция «романа с отступлениями»	17
Глава IV. «Что делать?» и традиция русского монографического романа о «герое времени»	144
Глава V. Чернышевский — Достоевский — Толстой. «Что делать?» и некоторые аспекты эволюции русского романа 60-х годов	198
Вместо заключения	240
Примечания	242

2 р. 60 к.