

Ю. К. РУДЕНКО

РОМАН
Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
« ЧТО ДЕЛАТЬ ? »

ЭСТЕТИЧЕСКОЕ
СВОЕОБРАЗИЕ
И
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
МЕТОД



ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ А. А. ЖДАНОВА

Ю. К. РУДЕНКО

РОМАН Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
«ЧТО ДЕЛАТЬ?».
ЭСТЕТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЛЕНИНГРАД, 1979

Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета

В монографии дан целостный анализ романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» как полноценного художественного произведения, идеологическое содержание которого не сводится к отдельным проповедуемым автором «истинам» или их сумме, а выражается эстетически. В книге рассмотрены вопросы архитектоники и композиции романа, закономерностей построения его сюжета и образной системы, принципы типизации, некоторые черты своеобразия языкового стиля Чернышевского-романиста. Эстетические особенности романа «Что делать?» автор монографии осмысляет как необходимый момент развития русского критического реализма, учитывающий его предшествующие достижения и намечающий решения, принципиально важные для его дальнейшего развития.

Книга предназначена для студентов, аспирантов и преподавателей филологических факультетов университетов и педагогических институтов и учителей средней школы.

Рецензенты:

проф. Г. А. Бялый, доц. В. С. Маслов

Р 70202—058
076(02)—79 176—79. 4603010101

© Издательство Ленинградского
университета, 1979 г.

ИБ № 833

Юрий Константинович Руденко

Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?».
Эстетическое своеобразие и художественный метод

Редактор *И. А. Богданова*

Художественный редактор *В. Н. Васильев*

Технический редактор *А. В. Борщева*

Корректоры *И. Л. Кудряшова, Н. А. Гагарина*

Сдано в набор 11.01.79. Подписано к печати 28.03.79. М31458. Формат 60×90¹/₁₆. Гарнитура литературная. Печать высокая. Печ. л. 5,5. Уч.-изд. л. 5,94. Тираж 40 462 экз. Бум. тип. № 1. Заказ 424. Цена 35 коп.

Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова, 199164, Ленинград, В-164, Университетская наб. 7/9.

Отпечатано в типографии Издательства ЛГУ, 199164, Ленинград, В-164, Университетская наб., 7/9 с матриц ЛПИО «Печатный Двор» им. А. М. Горького.

Зак. 191

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о месте Н. Г. Чернышевского-писателя в истории развития русского критического реализма остается во многих отношениях неразработанным и темным. Отчасти это объясняется тем, что, наряду с бесспорным признанием общественно-исторической значимости такого крупного литературного явления, как роман «Что делать?», в критике и литературоведении художественное творчество Чернышевского оценивалось и порой оценивается до сих пор как эстетически неубедительное и недостаточное¹. Но главное, конечно, не в этом, а в том, что, подавляющему большинству историков литературы указанный вопрос представляется разрешенным и ясным: Чернышевский — социалистически тенденциозный писатель, один из ранних представителей литературы социалистического реализма, в творчестве которого критическое начало классического реализма XIX в. впервые отчетливо сочеталось с революционной романтикой утверждения идеалов будущего социалистического

¹ Не говоря уже о литературно-критических спорах вокруг романа «Что делать?», развернувшихся сразу после его первой публикации, напомним о более поздних высказываниях, в известном смысле не опровергнутых до сих пор: Плеханов Г. В. Избр. филос. произв. М., 1958. Т. 4, с. 160, 178—179, 223; Скафтымов А. П. Роман «Что делать?»: Его идеологический состав и общественное воздействие. — В кн.: Чернышевский: Незданные тексты; Статьи; Материалы; Воспоминания. Саратов, 1926, с. 119—132; Благый Д. Д. О цели, задачах, программе и методике преподавания литературы в IX—XI классах. — Лит. в школе, 1961, № 1, с. 36. — Никто из ученых, специально занимающихся творчеством Чернышевского, не придерживается этого взгляда, по крайней мере столь определенно. Однако в данном случае важно, что он традиционно продолжает бытовать в общем мнении и проявляется косвенно, например, в «оговорках» Д. Д. Благого (см. также реплику Н. Корста в подборке: Обсуждаем статью Д. Д. Благого. — Лит. в школе, 1961, № 3, с. 56) или в том красноречивом факте, что большинство беллетристических произведений Чернышевского остается совершенно неизвестным и недоступным широкому читателю: кроме романов «Что делать?», «Пролог» и пьесы «Мастерица варить кашу», ни одно произведение писателя ни разу не переиздавалось для массового читателя после первых публикаций в начале 1930-х годов и в Полном собрании сочинений (М., 1949, т. 12, 13). Обнадеживающим исключением является издание «Избранных произведений» Н. Г. Чернышевского в 3-х т., предпринятое в 1978 г. ленинградским отделением издательства «Художественная литература» к 150-летию со дня рождения писателя. В 3-м томе этого издания по рукописям вновь опубликованы — впервые массовым тиражом и для массового читателя — повести «Алферьев» и «История одной девушки», избранные рассказы и пьеса «Драма без развязки». Об истории литературно-критических и научных оценок художественных произведений Чернышевского см.: Руденко Ю. К. Чернышевский-художник: Основные тенденции и итоги изучения. — Рус. лит., 1978, № 3, с. 174—187.

общества². Верно схватывая общую историческую тенденцию развития литературы и указывая — тоже в самом общем виде — на связь с нею Чернышевского-романиста, исследователи слишком упрощают этот вопрос. Если в романе «Что делать?» критическое отношение к действительности соединяется с революционной романтикой утверждения социалистических идеалов, значит ли это, что Чернышевский вышел за рамки критического реализма как целостного художественного метода, имеющего свою конкретно-историческую определенность? Если да, то почему и как это произошло, а главное — что это значит, какому другому художественному методу принадлежит творчество писателя? Если же он остается писателем критического реализма, то какое место в нем занимает?

Принципы художественного метода, сохраняя свою стабильность на протяжении целой эпохи литературного развития, в творчестве каждого писателя и даже в каждом новом произведении приобретают неповторимый облик, модифицируются; в этом и состоит эволюция метода. Как проявляется в романе «Что делать?» принцип детерминизма — исходный и определяющий в системе критического реализма? Какой вид приобретают здесь принципы реалистической типизации действительности? На какие философско-идеологические и эстетические традиции ориентируется Чернышевский-романист в своих попытках противостоять одним тенденциям современной ему литературы и утвердить другие? Именно эти задачи требуют прежде всего конкретного исследования. Их рассмотрению и посвящена настоящая работа.

² Эта концепция подробно развернута в кн.: Лебедев А. А. Герои Чернышевского. М., 1962. — В сжатом виде она же представлена в итоговой коллективной монографии ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР: Развитие реализма в русской литературе. М., 1973. Т. 2, кн. 1, с. 297.

Глава первая

ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ И ЕЕ КОНСТРУКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА

1

Несмотря на различие версий, объясняющих странную слепоту цензуры, допустившей в свое время опубликование романа «Что делать?», все они сходятся в том, что объявляют главной причиной этого случайное стечение благоприятных для судьбы романа обстоятельств¹. Факты, приводимые В. Е. Евгеньевым-Максимовым, на наш взгляд, убедительно опровергают версию о «недосмотре» цензоров, но и он ограничивается лишь выяснением «счастливой» для романа внутриправительственной и внутриведомственной конъюнктуры. И если прав исследователь, что цензоры достаточно отчетливо видели «радикальность» тенденции романа Чернышевского, а пропуская его в печать, заигрывали с левыми кругами общества, то все же нужно со всей определенностью сказать, что это могло случиться только при условии, что роман не показался им по-настоящему опасным. Когда успех романа у читателя раскрыл масштабы его подлинной опасности, исправить ничего было нельзя, и нелепая версия о «недосмотре» должна была по крайней мере объяснить факт публикации романа Чернышевского извинительным для цензоров образом.

Играя в «либеральность», цензоры были уверены, что проиграть во всяком случае не могут. Роман, такой тенденциозный, в своей тенденциозности такой антихудожественный, по их глубокому убеждению, мог лишь дискредитировать и автора, и направление, и, наконец, журнал в глазах любого образованного человека. Так же оценила роман вся охранительная и либеральная пресса. Опровергая в нем каждую частность, отвергая его как целое, критика соглашалась с писателем в том, что у него

¹ См.: Лемке М. К. Политические процессы в России 60-х годов. М., 1923; Евгеньев-Максимов В. Е. Роман «Что делать?» в «Современнике». — В кн.: Н. Г. Чернышевский: Труды научной сессии к пятидесятилетию со дня смерти. Л., 1941.

«нет ни тени художественного таланта» (с. 14).² А между тем роман читался и подчинял своему влиянию новые поколения молодежи. Факт беспримерной популярности столь очевидно нехудожественного, по приговору критики, произведения сам по себе нуждался в объяснении. Критики враждебного революционной демократии лагеря находили это объяснение или в напряженности моральной проповеди, или в искусительной притягательности рационально-упрощенных идеалов, или в «сладоности» запретного и недозволенного³. Даже Г. В. Плеханов просто констатировал этот факт как парадоксальный⁴. Только В. И. Ленин указал на фантастичность, выдуманность парадокса, но не публично, а в частном разговоре⁵.

Очевидно, причину отрицания художественной ценности романа Чернышевского нужно искать в нем самом, точнее — в принципе, определяющем художественную конструкцию романа. Она задумана и выполнена романистом в расчете на размежевание реальных читателей в процессе эстетического восприятия произведения. Один и тот же текст одновременно должен был раздражать художественный вкус одних и отвечать запросам, уровню понятий и жизненным потребностям других. Так что, охаявая ненавистное произведение, антагонисты Чернышевского лишь исполняли его волю, послушно следуя дорожкой, им, как художником, для них прочерченной, и цензоры только вступили на нее несколько раньше, так сказать, по долгу службы.

С исследования механизма такого воздействия романа Чернышевского на совокупного реального читателя нужно начать его анализ.

2

Присмотримся к вступительному эпизоду романа.

Согласно настоятельно внушаемому объяснению писателя единственное назначение этого эпизода состоит в том, чтобы «завлечь» читателя «эффектностью манеры», и автор сожа-

² Здесь и далее текст романа цитируется по изданию: Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. Л., «Наука», 1975 (сер. Литературные памятники).

³ См., напр.: Косица Н. [Страхов Н. Н.]. Счастливые люди: Статья первая. Один из наших типов. — Б-ка для чтения, 1864, № 7—8; Г. Шедо-Феротти и немецкий критик о романе «Что делать?». — Рус. вестн., 1872, № 1; Волжский [Глинка А. С.]. По поводу нового издания романа Чернышевского «Что делать?». — Вопр. жизни, 1905, № 6.

⁴ Плеханов Г. В. Указ. соч., с. 160, 178—179, 223.

⁵ «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?.. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарных произведений не имеют». Высказывание относится к 1904 г. Запись Н. В. Валентинова (Вольского). См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. 4-е изд. М., 1969, с. 653.

леет, что простодушная наивность публики «принудила его унизиться до этой пошлости» (с. 13). Каков бы ни был настоящий смысл такого шага романиста (его нам предстоит раскрыть), слова о «пошлости» «эффектных сцен» верны. И так как эта «пошлость» была ясна для романиста с самого начала, его повествование должно было приобрести характер пародийности.

Рассказ о «господине с чемоданом», приехавшем «в одну из больших петербургских гостиниц у станции Московской железной дороги», не ощущается читателем как «вырванный» откуда-то из середины. Им начинается повествование о некоем загадочном событии, и это пародия на авантюрное повествование. Сначала элементы пародийности едва заметны. Их можно различить в юмористической псевдотайнственности тона: приезжий господин, распорядившись насчет ужина и утра, «запер дверь номера и, пошумев ножом и вилкой, пошумев чайным прибором, скоро притих,— видно, заснул» (с. 7). Внимание читателя раздвигается между рассказом о событии и чувством собственного превосходства над гостиничной прислугой. Лубочность авантюрного рисунка готовит почву для перехода к откровенной пародийности, когда появляются «крупные буквы» записки, лежащей на столе в пустом номере. Они ничем не мотивированы и нужны единственно затем, чтобы мелькнуть в глазах даже читателя, который будет не читать, а только бегло перелистывать роман. Затем, в рассказе полицейского чиновника о происшедшем ночью на мосту самоубийстве, вдруг возникают «консерваторы» и «прогрессисты». Рассказ дается в изложении повествователя, который как будто забывает, кто, что, кому рассказывает.

Разные группы читателей должны по-разному воспринять такое начало. Различными будут для каждой из этих групп и степень проникновения в смысл произведения, и характер его понимания. Одни читатели, которые не доросли до эстетических суждений, воспримут текст как занимательное чтение. Они не смогут рассмотреть пародии в повествовании рассказчика. Ни авантюрная тайнственность, ни «консерваторы» и «прогрессисты» не покорабят их неразвитого вкуса. Напротив, здесь эти «ученые» слова способны вызвать их особый интерес: сами слова встречались им в газетных фельетонах и до сих пор всегда указывали на благонадежность или неблагонадежность хвалимых или порицаемых людей, а тут смысл слов впервые стал конкретным, ясным и простым. Другие читатели, оскорбленные в своих понятиях об эстетических достоинствах и недостатках художественного произведения, воспримут «пошлость», «эффектность» начала романа (хотя бы и с претензией на пародийность) как следствие бездарности писателя и его дурного вкуса. И лишь немногие читатели за оболочкой пародируемой авантюренности увидят следы действительных намерений писателя, его художественный замысел. Они одни поймут, что рассказ

есть мнимая пародия и что серьезное зерно его скрывается в тех элементах текста, в которых термины из арсенала политической публицистики, юмористически переключенные в область досужих толков обывателей, теряют казенно-официальную одиозность и складываются в рассказ о политических понятиях и их житейском содержании.

Такое понимание романа с самого начала доступно исключительно читателям образованным и в то же время достаточно расположенным к автору, чтобы не спешить раздражаться его «нехудожественными» приемами, а ждать, когда в произведении начнет раскрываться художественная целесообразность этих приемов. Очевидно, что таких читателей было немного и что ими могли стать — в тогдашней накаленной идейно-политической обстановке — только единомышленники писателя — люди одинаковых с ним убеждений и общественных устремлений. Всякие другие читатели — а они составляли подавляющую массу читающей публики — должны были воспринимать начало романа, или эстетически раздражаясь им, или простодушно не замечая его «нехудожественности». Это четкое размежевание всей массы реальных читателей романа на две большие группы, каждая из которых понимает смысл произведения по-своему и обязательно искаженно, является преднамеренным со стороны романиста, следовательно — превращается им в принцип, организующий художественную структуру произведения в целом.

Две следующие вступительные главы романа подтверждают этот вывод. В «Первом следствии дурацкого дела» продолжается рассказ о событиях, связанных с выстрелом на мосту. Мелодраматичность ситуации, броская эскизность сюжетного движения поддерживают ранее возникшую атмосферу пародийности. Однако здесь появляется и нечто новое. Оно входит в роман вместе с «французской песенкой, бойкой, смелой» (с. 9), которую напевает молодая дама, сидящая за шитьем. Несколько строк французского оригинала показывают знающему человеку, что это «Ça ira!», один из гимнов Великой французской революции и в то же время легкая, непритязательная шансонетка. Незнающему предлагается подробный — в четыре строфы! — прозаический подстрочник⁶. Его-то и обыгрывает писа-

⁶ С. А. Рейсер, комментатор романа, справедливо указывает, что прозаический текст песни является псевдопереводом и создан Чернышевским, البته того — сами французские цитаты, возможно, тоже являются псевдоцитатами, потому что «приводимых... в романе слов нет ни в одном варианте» подлинной песни (см. с. 836—837). Последнее утверждение нуждается в дополнительной проверке. С. А. Рейсер говорит несколько неопределенно: «Песня известна в нескольких более или менее схожих редакциях», — и отсылает к источнику «основного текста» (с. 836). Иначе писал А. Ольшевский, ранее комментировавший песню «Ça ira!»: «Вариантов этой песни было более 60... Эта песня, вернее — ее припев, при постоянно обновляемом содержании, на долгое время вошла в революционный репертуар и исполнялась на всевозможных торжествах. Она играла роль национального гимна, пока не

тель. Читатель, прежде эстетически шокированный, вновь возмущен, но основательнее и сильнее. Дама за шитьем напевает... «Ça ira!»! Текст песенки дается... в прозе! Составленный из лозунгов французских социалистических доктрин, он явно неуместен и нелеп в романе!.. Писатель потерял, окончательно решит такой читатель, последние остатки элементарного художественного такта. Читатель простодушно-заинтересованный, не слышавший о «требованиях» так называемой «художественности», не обратит внимания и на «бестактности». В словах французской песенки он встретит правду собственных житейских размышлений и заинтересуется в особенности мыслями, которые ему на ум еще не приходили. Понравится ему и молодая дама, и ее друг, в которых он успеет уловить отсутствие какого бы то ни было барства. И снова лишь читатель-единомышленник поймет сознательную цель писателя, увидит, что его усилия как раз направлены к тому, чтобы внушить читателям различного общественного опыта, различных уровней культуры и противоположных социальных устремлений взаимоисключающие эстетические впечатления.

Заканчивается вступление к роману главой, носящей заголовок «Предисловие». Стоящее под третьим номером, оно уже поэтому имеет шутовской характер. В нем обрывается сюжетное повествование, но неизвестно, «Предисловие» ли продолжает идущую оттуда пародийную арлекинаду или предшествующая пародия на авантюрное повествование была нужна, чтобы дать материал и повод для такого «Предисловия».

Писатель исповедуется перед публикой. Он признается, что «унизился» до пошлости и публику «унизил», решившись на «обыкновенную хитрость романистов». Он сам себя оценивает как художника. Он формулирует свою задачу и объясняет ею «наглый» тон, раскрывает «секреты» творчества, приемы, только что им использованные. Все три читательские реакции им обнародованы и подтверждены. Казалось бы, игра окончена. Автор уверяет публику: теперь я буду «продолжать рассказ, как по-моему следует, без всяких уловок. Дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения... не будет ни эффектности, никаких прикрас. Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних, лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий. Мне жалко и смешно смотреть на тебя: ты так немощна и так зла от чрезмерного количества чепухи в твоей голове» (с. 13—14).

была вытеснена Марсельезой» (Песни Первой французской революции. М.; Л., 1934, с. 706). Таким образом, не исключена возможность, что французские цитаты в тексте романа «Что делать?» все-таки восходят к какому-нибудь из действительно существовавших вариантов песни, однако эта возможность маловероятна.

Итак, «уловки» и «эффектность» обнаружены и больше невозможны. Однако способ их обнаружения таков, что сохраняется в силе все те же, сформированные прежде реакции читательской аудитории. Главным принципом литературы провозглашается «учительность»: перед романом ставится задача — «помогать» читателю, искоренять «чрезмерное количество чепухи» в головах людей, распутывать «дикую путаницу» их «понятий».

Все это в корне неприемлемо для тех читателей, которые считают, что не нуждаются в «уроках», которые убеждены, что изящная словесность — не кафедра для проповеди политических доктрин, и потому с пренебрежением и насмешкой встречают заявление о том, что «истина... вознаграждает недостатки писателя, который служит ей» (с. 14). Для них реальна «наглость» романиста. Но лишь теперь она становится понятной до конца — как не ошибка новичка, а преднамеренное и обдуманное оскорбление художественного вкуса. И потому их неприятие романа становится безоговорочным, последовательным и... слепым.

Зато бедные читатели, нуждающиеся в «уроках» и уже успевшие усвоить некоторые из них, не будут сетовать на «брань» и не подумают отвергнуть «помощь» лишь потому, что «просвещать» читателя при помощи романа — литературный *mauvais ton* (им неизвестно это). Непосредственное чувство подсказывает им, что «наглость» романиста — не более как правила игры, и, следовательно, ему виднее. Они еще не знают, что теперь у них не остается выбора — идти ли вслед за писателем, усваивая все его «уроки», или остаться в стороне, почитывая «занимательный» роман. Но это так: для «постороннего» читателя роман становится неинтересным, а очень скоро — просто непонятым.

И только разделяющий позицию писателя читатель понимает, что «автор» «Предисловия» и настоящий романист — далеко не одно и то же лицо. «Автор», выступающий теперь перед читателем, не раскрывает подлинных намерений и целей романиста, а лишь искусно вуалирует их. Романист, по видимости откровенничая с публикой, мистифицирует ее, скрываясь под маской «наглости» и «нехудожественности».

3

Итак, начало своего романа Чернышевский строит таким образом, чтобы масса читателей в процессе восприятия произведения стала расслаиваться, образуя несколько определенно различимых групп.

Первую группу составляют читатели, которые вслед за поющей дамой из романа готовы повторить: «Мы бедны... но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и

хотим света» (с. 9). Их восприятие романа непосредственно. Они не сознают его конструкции, не разбираются в его художественных принципах, но именно на них ориентирована просветительская и революционная тенденция романа.

Вторую группу составляют те, кому угодно свысока смотреть на эстетические принципы, положенные в основание романа. Им кажется, что они судят и широко, и компетентно. Но это далеко не так. Не соглашаясь с просветительскими целями писателя, не понимая целесообразности его художественных приемов, они оказываются не в состоянии следить за ходом мысли романиста и будут постоянно ошибаться насчет его действительных намерений.

Читателей этих двух групп объединяет то, что они равно не знают «истины» писателя. Однако отношение их к этой «истине» существенно различно. Одним она необходима, и, несмотря на все свое невежество, они способны обрести ее по мере чтения романа. Другим она враждебна, ибо зовет к борьбе за революционное свержение господствующего общественного строя, и потому желательно, чтобы они подольше об этом просто не догадывались. И «наглый» тон писателя одновременно выполняет две противоположные функции: одних он *вводит* в суть идей романа, других — *уводит* от нее.

Но есть читатели, которым «истина» писателя заранее известна. Для них она не тайна и не откровение, а мирозерцание, объединяющее всех «добрых и сильных, честных и умеющих» современных людей. Писателя заботит то же, что и их. Поэтому его роман открыт для них во всех своих «секретах», недомолвках, намеках и мистификациях. Эти читатели конгеннальны автору, поскольку содержание романа для них, как и для автора, не существует вне его структуры.

Читатель простодушный и ведомый, читатель раздраженный и враждебный и, наконец, читатель-друг — таковы три варианта восприятия романа, которые сознательно формирует писатель, придавая своему произведению рассмотренные выше форму и стиль.

Возникающая в «Предисловии» ситуация непосредственного общения романиста с читателями создает благоприятные условия для того, чтобы эти три варианта восприятия получили выражение в самом романе и тем самым началась их персонификация, превращение в художественные персонажи.

Это действительно происходит в начале «Предисловия»:

«„Содержание повести — любовь, главное лицо — женщина, — это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха”, — *говорит читательница.*

— Это правда, — *говорю я.*

Читатель не ограничивается такими легкими заключениями, — ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины; он

говорит,— читательница тоже, вероятно, думает это, но не считает нужным говорить, и потому я не имею основания спорить с нею,— *читатель говорит*: „Я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился”. Я хватаюсь за слово „знаю” и говорю: ты этого не знаешь, потому что этого тебе еще не сказано, а ты знаешь только то, что тебе скажут; сам ты ничего не знаешь, не знаешь даже того, что тем, как я начал повесть, я оскорбил, унизил тебя. Ведь ты не знал этого,— правда? — ну, так знай же» (с. 12) ⁷.

«Читательница» /«я»/ «читатель» — вот как внутри романа конкретизированы отношения писателя с читательской аудиторией ⁸.

«Читательница» ставится рассказчиком отдельно от «читателя». Добрый друг рассказчика, она — кто бы ни была — отныне и на протяжении всего романа находится между ним и «читателем», и перед нею, как перед безмолвным, но заинтересованным свидетелем, прослеживает он убожество и нелепость царящих в современном обществе предрассудков, адвокатом которых выступает в романе «читатель».

Как «читательница», она только друг рассказчика. Но как женщина, она высший арбитр, к разуму и совести которого он апеллирует в своей тяжбе с глупостью и неправдой. Ее незримое присутствие ощутимо на протяжении всего романа: в том, что «содержание повести — любовь», а «главное лицо — женщина» и что «это хорошо, хотя бы сама повесть и была плоха»; в том, что судьба обыкновенной девушки, упорно и все более сознательно идущей из тьмы «подвала» современного общества к радости и ослепительному блеску золотого «сна» реальной человеческой истории, поставлена в центр повествования; в том, что вся проблематика романа, от проблемы первого поцелуя до проблемы революционной смены общественно-экономического строя, проведена романистом сквозь сердце женщины.

Образ «читательницы» остается в романе смутно различимым контуром. Но это вызвано художественной необходимостью. В концепции романа существование у рассказчика читателей-друзей имеет важное значение просто как факт действительности. Рассказчику читатель-друг нужен не для участия и помощи

⁷ Здесь и далее неоговоренный курсив в цитатах мой. — Ю. Р.

⁸ Разницу между «читательницей» и «читателем» писатель подчеркнет еще не раз. Так, в VIII разделе III главы мысль, высказанная в «Предисловии», повторяется почти дословно, с существенными разъяснениями и дополнениями: «...я объясняюсь только с читателем: читательница слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью, потому я с нею не объясняюсь, говорю это раз навсегда; есть и между читателями немало людей неглупых: с этими читателями я тоже не объясняюсь; но большинство читателей, в том числе почти все литераторы и литературшники, люди проникательные, с которыми мне всегда приятно беседовать...» (с. 146). Вариации той же мысли мы встречаем в «Отступлении о синих чулках» (IV глава, XIII раздел) и в начале VIII раздела V главы.

в повествовании, а лишь затем, чтобы он был рядом, чтобы, ссылаясь на его авторитетную поддержку, рассказчик мог усилить убедительность своей позиции. Эту функцию и выполняет в романе «читательница», которая, будучи женщиной, тем самым указывает еще и на особое место в нем темы освобождения и духовного роста женщины.

Совсем другие функции несет в произведении «читатель». Он противостоит «читательнице» как мужчина женщине, как господин положения, давно не соответствующий этой роли, но все еще самодовольно уверенный в «естественности» своего права быть им. Рассказчик иронически высмеивает эту претензию, но цель его насмешек глубже. «...Ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины», — рассказчик обнажает *образ мысли* «читателя» и дискредитирует его одновременно и как читателя, и как мужчину, и как обывателя. Говоря о «мыслительной способности», рассказчик указывает в облике «читателя» на главную мишень авторских издевательств и разоблачений, а по отношению к роману в целом — на основное поле боя, так сказать, на территорию, в пределах которой будет разворачиваться противоборство всемогущего Разума и всепроникающего Предрассудка.

Определяющая черта «читателя» — его назойливая «проницательность». Для рассказчика она — синоним глупости. А между тем догадки «проницательного читателя» и не глупы, и не нелепы сами по себе. Он правильно угадывает ход событий. И примечательно, что все свои соображения о них высказывает «своевременно», т. е. тогда, когда об этом не мешает догадаться любому, даже и не «проницательному» читателю. Рассказчик не без лукавства пользуется этим: «читатель» хорошо улавливает схему, штамп в сюжетном построении романа, и рассказчик изживает таким образом — за счет «читателя»! — тот элемент банальности, условной водевильности, который ясно ощутим в таких событиях романа, как мнимое самоубийство или любовный треугольник.

Насмешки рассказчика относятся поэтому не к содержанию догадок «проницательного читателя», а к общему характеру его «проницательности». Так, в «Предисловии», когда «читатель» говорит: «я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился», — рассказчик не спорит с ним, а, как он выражается, *«хватается»* за слово «знаю» и возражает: «ты этого не знаешь» и т. д. Это придирка к слову. Придирка, за которой стоит намек на некий остающийся до времени в тени резон. По мере накопления таких придирок резон становится все более определенным. Сейчас «читатель» говорит: «я *знаю*...»; потом он тоже очень рано догадается и скажет: «... я *понимаю*, к чему идет дело; в жизни Веры Павловны начинается новый роман...» (с. 146); еще через некоторое время он будет говорить

«в восторге от своей догадливости»: «Я уж давно видел, что (застрелился) Лопухов» (с. 200). Враждебна рассказчику не проницательность «читателя» как таковая — в своих издевках он рассчитывает на действительную проницательность реального читателя, — а его болтливость. «Ну, знаешь, так и знай; что ж орать на весь город?» (с. 243), — бросает он ему в конце концов.

Пока догадливость «читателя» мелка, она невинна и он сам комичен. Но чем отчетливее проявляется революционный подтекст романа, тем более опасной делается прекраснодушная болтливость «проницательного читателя». «Проницательность», вначале поданная как черта характера «читателя», постепенно проясняется как его политическая позиция, становится стилем его общественного поведения. «Однако как ты смеешь говорить мне грубости?.. — угрожает он рассказчику, — я за это подам на тебя жалобу, расславлю тебя человеком неблагонамеренным!» (с. 230). Это отнюдь не комическая оговорка, так же как не случайно «проницательный читатель» — первым из критиков романа — укажет на его «безнравственность» и заключит, что автор «еще безнравственнее», чем даже открывается в своем романе (с. 249).

При этой определенности общественно-политической характеристики фигура «читателя» получает также и точный социальный адрес. «Проницательный сорт читателей» — это «большинство записных литературных судей», это «просвещенные и благородные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики» (с. 77, 73). А когда дело доходит до полной откровенности, рассказчик предлагает и его «портрет»: «проницательный читатель» «с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим умом (которого ему не случилось получить от природы), своими возвышенными стремлениями (которых в нем столько же, как в стуле, на котором он сидит) и своею образованностью (которой в нем столько же, как в попугае)» (с. 268). И, наконец, последний штрих, особенно прозрачный и значительный: «...какую длинную бороду ты ни отпускай, — обращается рассказчик к „читателю“, — или как тщательно ни выбривай ее», твоя «грубая образина или прилизанная фигура» (с. 268—270) не смогут больше никого обмануть. Если до сих пор образ «проницательного читателя» концентрировал в себе черты и признаки благонамеренно-охранительной общественной позиции в целом, то теперь его «портрет» конкретизируется, и главной мишенью сатирических сарказмов и идеологических разоблачений оказываются «литературные судьи и другие поучатели нашей публики». Поскольку это «портрет» идеологический, указание рассказчика на «длинную бороду», якобы сознательно отпускае-

мую, «проницательным читателем», или же на тщательное вы-
бривание ее может иметь в этом контексте только один реаль-
ный смысл — оно намекает на ходячие представления публики
о «славянофилах» и «западниках» вообще и, не давая повода
к отождествлению этого «портрета» с какими бы то ни было
конкретными современными лицами в частности, уточняет ту
социально-психологическую разновидность типа «проницатель-
ного читателя», с которой рассказчик имеет дело. «Проница-
тельный читатель» оказывается *либералом*, и для рассказчика
совершенно все равно, какого толка либералом он сам себя
считает — славянофилом или западником, он одинаково «плох
по части смысла» (с. 230) и одинаково враждебен рассказчику
и его друзьям. Рассказчик утверждает социально-идеологиче-
скую близость славянофильского и западнического течений
в русском либерализме⁹.

«Проницательный читатель» представляет в тексте романа
только одну категорию, или группу, его реальных читателей,
но этого достаточно, чтобы воздействовать необходимым обра-
зом и на читателей другого типа, а именно на тех, для которых
роман должен явиться «учебником жизни».

Социальный состав этой последней категории читателей
конкретизируется романистом постепенно и выясняется по-на-
стоящему только в свете общей философской теории героев
романа, согласно которой строго различаются «реальное» и
«фантастическое» в жизни общества и в самих людях. По-
скольку признаком «реальности» является «движение», а глав-
ным элементом «движения» в области общественных отноше-
ний выступает «труд» (с. 124), постольку просветительское ост-
рие романа ориентировано на трудящегося человека. Ему слова
и мнения «проницательного читателя» должны казаться «свои-
ми», ибо его голова набита той же самой «чепухой», что и головы
обыкновенных «поучателей нашей публики», «партизанов пре-
красных идей» и «защитников возвышенных стремлений» (с. 73,

⁹ В научной литературе образ «проницательного читателя» трактуется не-
однозначно, и это обусловлено, конечно, разнообразием и разноплановостью
функций данного образа в художественном контексте романа. Так, А. В. Лу-
начарский указывал, что в «проницательном читателе» персонализированы
качества вообще враждебного автору читателя (Луначарский А. В.
Статьи о Чернышевском. М., 1958, с. 69, 93). Так же трактуется смысл обра-
за и в комментариях к последнему научному изданию романа (с. 761—
762). Ряд исследователей указывает на антилиберальную идеологическую и
политическую нацеленность образа (Громов Н. И. Особенный человек. —
Лит. в школе, 1948, № 5, с. 4; Верховский Г. О романе Н. Г. Чернышев-
ского «Что делать?». Ярославль, 1959, с. 58; Лебедев А. Герои Черны-
шевского. М., 1962, с. 83—84; Пинаев М. Т. Комментарий к роману
Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1963, с. 20). Той же точки зрения
придерживается, по-видимому, и Н. Н. Наумова, однако главное внимание
в своей работе она уделяет вопросу о неоднозначности образа «проницатель-
ного читателя» (Наумова Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л.,
1972, с. 78—82).

74). По мере разоблачения в романе этой «чепухи» такой читатель должен приобретать двоякий опыт: усваивать не «чепуховые» понятия, а главное — наглядно видеть, кто и зачем ему внушает «чепуху», кого устраивает «дикая путаница понятий» в головах трудящихся людей, какова, следовательно, *классовая природа* тех мнений и понятий, которые ему казались до сих пор «своими». Эгоистический, корыстный интерес господствующих классов представлен в образе «проницательного читателя» как «глупость». Но разоблачение ее «фантастической» (иначе говоря, паразитической) природы воспитывает в трудящемся человеке *политическое самосознание*.

Однако значение и функция этого образа раскрываются в полном объеме только в соотношении с образом «автора», который в романе «Что делать?» занимает особое место и играет роль центрального структурообразующего элемента.

4

Когда писатель вводит «автора» в структуру своего произведения, он опирается на представление об авторе, складывающееся в сознании читателя независимо от того, допускает или исключает художественный метод, организующий эту структуру, прямое, «личное» вторжение в нее художника. Если писатель исключает «себя» из этой структуры, то читательское представление о нем как об авторе складывается произвольно — во всяком случае, является не обязательным для восприятия и понимания его произведения; если же он, напротив, вводит «себя» в текст, то это значит, что читательское представление об авторе выполняет определенные и вполне конкретные художественно-идеологические задачи. При этом «автор» может быть лицом условным, вымышленным, а может наделяться «биографией», такой же как у действительного автора, — от этого не изменяется суть дела. Структурное значение образа «автора» определяется той функцией, которую он выполняет в рамках данного произведения. И этот «автор» не может и не должен быть отождествляем с творцом произведения.

В романе Чернышевского контраст между реальным автором и «автором», художественно сконструированным, далеко не безразличен для правильного понимания произведения.

С самого начала своего появления на страницах романа писатель старается внушить читателю, что «он», внутри романа говорящий с «публикой», есть тот, чьим именем подписан роман: «Ты, публика, добра, очень добра, а потому ты неразборчива и недогадлива. На тебя нельзя положиться, что ты с первых страниц можешь различить, будет ли содержание повести стоить того, чтобы прочесть ее, у тебя плохое чутье, оно нуждается в пособии, а пособий этих два: или *имя автора*, или *эффектность манеры*. Я рассказываю тебе еще первую свою повесть,

ты еще не приобрела себе суждения, одарен ли автор художественным талантом... *моя подпись еще не заманила бы тебя*, и я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффективности» (с. 12—13).

Необходимо разобраться в этой логике. «Унижена» ли публика «тем, как <писатель> начал повесть»? Да, несомненно. Насколько правильна дилемма насчет «пособий», в которых якобы нуждается читатель? Как посмотреть; с позиции автора, который «очень плохо думает о публике», дилемма правильна. Действительно ли подпись Чернышевского «еще не заманила бы» читателя? Формально говоря, как романист он новичок, и следовательно, не заманила бы. Казалось бы, все верно. Но Чернышевский знает, что отношение «публики» к его роману будет определяться не формальными соображениями, что русского читателя «заманивать» для чтения его романа в «Современнике» не нужно: для этого как раз хватало его имени... К чему тогда глубокомысленное объяснение? В нем был бы смысл, если бы «пошлая» эффектность первых сцен романа действительно служила указанной автором цели. Но, дважды говоря о своем «имени», он заставляет догадаться о мистификации. Ее конкретная отгадка впереди, когда на месте кульминационного, но мелодраматического эпизода любовно-бытовой сюжетной линии окажется патетический образ Рахметова — идейно-кульминационное ядро всего романа. Но та же самая мистификация одновременно служит и другой, ближайшей цели: писатель заставляет вспомнить свое имя и наделяет им героя-рассказчика. В роман привносится обширный, не поддающийся учету комплекс читательских представлений, ассоциирующихся с именем «Чернышевский». Два разнородных ряда фактов формировали этот комплекс. С одной стороны, Чернышевский — блестящий автор многочисленных статей и книг, охватывающих области истории литературы, литературной критики, эстетики, философии, истории, политики, политической экономики; с другой стороны, Чернышевский — «мальчишка», «свис-тун», скандалист, bouillon. В контекст романа вписывается и тот и этот Чернышевский. «Наглость» в обращении романиста с публикой и безапелляционность его тона в полемике с «проницательным читателем» предполагают — в качестве обязательного дополнения и противовеса — предшествующее творчество публициста. Отделившись от подлинного автора романа маска теряет нарочитую характерность, перестает быть маской-амплуа, заимствует портретные черты живого человека, обогащается его повадками, деталями его конкретного характера и его личной судьбы.

Под этим знаком разворачивается в романе самохарактеристика рассказчика. «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо», — заявляет он. И говорит, конечно, резче, чем думал до сих пор на этот счет сам

недовольный им читатель. Однако тут же это заявление обращается новой мистификацией. Вопрос о степени своей талантливости он полемически обращает против системы эстетических понятий публики вообще, «проницательного читателя» в частности: «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... В нем все-таки больше художественности, чем в них; можешь быть спокойна на этот счет» (с. 14). В этих словах в нерасчленном единстве выступают черты «шутовские» и «учительные». С помощью игры слов ставится глубокая проблема. Рассказчик раскрывается перед читателем в своем втором, профессиональном обличье, и это его главный облик в романе, хотя впоследствии он и приобретает некоторые традиционные черты рассказчика-«наблюдателя»¹⁰.

В пространных комментариях рассказчика к роману, в обильных отступлениях по поводу вопросов, касающихся общих принципов художественности, приемов построения сюжета, характеристики героев, перед читателем открывается «кухня» ремесла художника-беллетриста. Но еще важнее то, что все фабульное содержание романа Чернышевский дает не непосредственно «от себя», а делает читателей свидетелями того, как создается оно у них на глазах, как бы в их присутствии. Роман о «новых людях» пишется именно этим, возникающим на страницах самого произведения, «автором».

В результате этого складывается парадоксальная ситуация, которую рассказчик, конечно, сознавать не может,— она действительна лишь с точки зрения реального писателя. Писатель, с одной стороны, добивается иллюзии достоверности, подлинности описываемых им событий и лиц, иллюзии, без которой роман не мог бы вообще состояться; но, с другой стороны, он — в то же время и по отношению к тому же материалу — эту иллюзию разрушает, акцентируя внимание читателя на чисто конструктивных, «технических» элементах формы¹¹.

¹⁰ Так, герои романа — его «добрые знакомые». Он посещает дом Кирсановых. О Вере Павловне он говорит, что, занявшись медициной, «в этом, новом у нас деле она была одною из первых женщин, которых я знал» (с. 265). Описывая Рахметова, он пересказывает «свой» разговор с ним, указывает, что знал других людей того же типа: «...я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)... *Над теми из них, с которыми я был близок, я смеялся, когда бывал с ними наедине...*» (с. 202), и т. д.

¹¹ Это так называемое «обнажение приема», творцом которого считается Стерн. Однако уже Филдинг выступал с продуманной системой авторских размышлений о своих художественных принципах и позициях, системой, которая была достаточно развита, чтобы ввести писателя как автора в структуру его произведения, но в то же время достаточно специализирована, чтобы не имитировать присутствия автора внутри романического действия. В рус-

Содержательный смысл этого парадокса совершенно ясен: опираясь на специфический характер эстетических отношений искусства к действительности, который заключается в том, что искусство отражает действительность, а эстетические формы, следовательно, отражают многообразные — отнюдь не «эстетические» — отношения действительных людей к проблемам их действительной общественной реальности, учитывая в то же время цензурную «невинность» эстетических вопросов, Чернышевский использует образ полемизирующего с «проницательным читателем» рассказчика для того, чтобы обратить сознательное внимание читателя романа на весь сложный комплекс его философско-идеологической проблематики.

Но этот же парадокс играет в художественной концепции романа «Что делать?» и гораздо более фундаментальную роль: им определяется характер структуры произведения в целом, так как она создается именно на основе динамического равновесия конструктивного и деструктивного принципов.

Вопрос о «художественности» романа, настойчиво обсуждаемый *внутри* его текста, является одним из важнейших *художественных принципов*, организующих роман как целое. Проблема «художественности» берется в ее диалектической относительности. Критерий, вытекающий из нормативности «требований» «художественности», осмеивается, демонстрируется их подвижность, качественная изменчивость. Сюжетное действие романа конструируется в соответствии с господствующими эстетическими канонами, но в то же время сами они становятся предметом обсуждения. Это, в свою очередь, позволяет писателю в отдельных случаях нарушать некоторые из них, намеренно создавая впечатление «нехудожественности» своего произведения. Однако рассуждения его о принципах «художественности» тут же вскрывают преднамеренность подобных нарушений, их целесообразность, их соответствие другим, гораздо более принципиальным эстетическим закономерностям. Роман как целое оказывается явлением, вполне художественно полноценным, только критерии его художественности не совпадают с критериями, справедливыми для той эстетической системы, которую нарушает писатель¹².

ской литературе предшественниками Чернышевского являются Пушкин и Гоголь. В «Что делать?» синтезированы все ранее возникшие формы «обнажения приема»: продуманность системы эстетических отступлений «Тома Джонса Найденыша»; «наивность» и «беспомощность» рассказчика «Тристрама Шенди»; мистифицирующее лукавство «Домика в Коломне» и «учительная» серьезность полемики с читателем в последней главе «Мертвых душ».

¹² В советском литературоведении давно высказана справедливая мысль о том, что «новое в искусстве выступает, как таковое... на фоне действующего в данное время художественного канона», что «произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства)... на фоне... привычных методов художественного изображения» (см.: Эйхенбаум В. 1) Творчество Л. Н. Толстого. — В кн.:

Уже из этого видно, что «учительность» романа «Что делать?» — не просто свойство его идеологического содержания, не тенденция, привносимая писателем в произведение из внехудожественных идеологических сфер и искажающая его художественный организм. Она функционирует внутри данного романа как один из художественных принципов. Однако ее художественная природа проявляется в романе еще и в том, что она выступает как исключительная черта особого персонажа.

«Учительность» есть позиция и в то же время определяющее свойство индивидуального характера рассказчика. Он не старается завуалировать себя в повествовательной манере. Поэтому интонационно-стилистические формы ее приобретают в романе самостоятельное значение. Важнейшая из этих форм — ирония. Она пронизывает полностью повествование о «пошлых людях», их психологии, расчетах, мыслях и поступках. Она постоянно сопутствует также и рассказу о «новых людях». Благодаря этому ирония перестает быть только средством осмеяния, приемом, оттеняющим серьезность проповедуемого положительного идеала, ее функция выходит за рамки собственно эстетические. В ней проявляется существенная сторона гуманистического морального сознания, которое находит в смехе оружие борьбы за человечность мира и в то же время критерий человечности людей, идей, общественных порядков. Все, что страшно, должно быть изжито; все, что не разрушается смехом, им очищается и обретает подлинную ценность. Поэтому патетика не противостоит иронии в романе, а продолжает ее там, где ироническое осмеяние выполнило свою задачу. Она используется только применительно к «новым людям» и только для оценки типа, а не отдельных лиц. Она звучит в повествовании о будущем, освободившемся от неразумия и социальной несправедливости. Ирония и пафос в *таком* их соотношении являются универсальным методом критической переоценки всех социальных, идеологических, моральных и прочих ценностей. Они рассчитаны на доверительную близость рассказчика к реальному читателю, на понимание последним *такого* отношения к миру, на воспитание у него вкуса к *такому* взгляду на действ-

Толстой Л. Н. Детство; Отрочество; Юность. Пб., 1922, с. 10; 2) Молодой Толстой. Петербург; Берлин, 1922, с. 99). Нужно добавить, что отмеченное здесь противоречие становится непримиримым, если художественное произведение рождается на стыке двух систем, когда система прежнего художественного метода оказывается изжитой, умирает, а новый метод еще только прокладывает себе пути, рождается. Таким произведением, бесспорно, является роман «Что делать?». Противоборство двух эстетических систем, ставшее темой обсуждения в его тексте и наложившее отпечаток на его структуру, вызвано именно ситуацией эстетического «слома», возникшей в результате перехода автора «Что делать?» с позиций реализма, критически анализирующего общественные отношения, но не знающего реальных путей борьбы с отрицаемым социальным строем, на позиции реализма, утверждающего такой положительный идеал, который соответствует реальной революционной практике эпохи,

вительность. Лишь в этом случае возможна переоценка ценностей, способная очистить головы людей от «чепухи», вооружить их «истиной», революционизировать их сознание и тем самым общественное поведение. Понимание или непонимание читателем этой позиции романиста, его согласие или несогласие с нею и ведут к тому, что одни читатели воспринимают роман как художественное произведение, а другие отрицают в нем какое бы то ни было художественное достоинство.

Политическое размежевание идеологических позиций по всем вопросам, поднятым в романе; эстетическая несовместимость художественных представлений как отражение и следствие антагонизма идеологических позиций; наконец, «личный» антагонизм двух персонажей романа — рассказчика и «проницательного читателя», являющихся художественным воплощением двух типов социальной психологии и социального сознания, — вот три уровня тенденциозности романа «Что делать?». Они составляют целостную систему только благодаря наличию в тексте романа последнего из них. В образах «проницательного читателя» и рассказчика разрешается противоречие логического и эмоционально-образного, которое в романе «Что делать?» имеет столь принципиальный смысл. Рассказчик и «проницательный читатель» находятся на границе двух идейно-тематических и художественно-стилистических аспектов романа и сплавляют их в нерасчленимое единство. В сфере предметного содержания романа они создают эффект полной объективной достоверности этого содержания, независимости его от «мнений» и «суждений» кого бы то ни было, в том числе и реального автора романа, отвлекают на себя все элементы относительности в оценках и суждениях по поводу описываемых лиц, событий и конфликтов. И наоборот, в сфере логически рационального содержания романа они объективируют в себе, опредмечивают собой все «мнения», «суждения» и оценки, которые благодаря этому утрачивают свою логическую отвлеченность, бесплотность, оказываются детерминированными психологически и социально-исторически.

Так достигается в романе «Что делать?» эффект его тематической и композиционной двусоставности при сохранении принципиального художественного единства.

Глава вторая

ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ И СЮЖЕТСЛОЖЕНИЯ

1

Наличие в «Что делать?» особых персонажей — «автора» и «читателя» — приводит к тому, что текст романа отчетливо расчленяется на два образно-тематических слоя. Один из них — внутренний — есть собственно «роман», т. е. те «рассказы о новых людях», которые предлагает вниманию читателей «автор», тоже художественно конструируемый в рамках данного произведения, но находящийся вне рамок «романа» своих героев. В этом отношении он — внесюжетная фигура. Его комментарий, его позиция, его полемика с «проницательным читателем» создают второй — внешний — образно-тематический слой произведения, придающий всему роману композиционную завершенность.

Таким образом, общая композиция романа «Что делать?» строится по очень несложной схеме «обрамленного повествования», имеет форму «романа в романе».

Однако образ рассказчика, как мы видели, выделен в романе Чернышевского отнюдь не только традиционной и достаточно условной ролью — мотивировать жизненную достоверность «новых людей» и «рассказов» о них. Эту роль рассказчик выполняет, но как бы между прочим. Она совершенно затмевается в восприятии читателей другой и главной его ролью, имеющей самостоятельное содержательное значение. Рассказчик выступает прежде всего как «учитель» читателя, проповедник и пропагандист определенной системы взглядов на жизнь, причем не на отдельные, пусть и важнейшие, стороны жизни, а на жизнь в ее целом — в ее онтологических основах, фундаментальных закономерностях, всемирно-исторических масштабах.

Хотя романическое повествование и выступает в «Что делать?» как повод и тематический источник для философско-публицистических отступлений рассказчика, однако система

этих отступлений в известном смысле подчиняет себе сам романтический сюжет, делая его одним из аргументов в пользу проповедуемой рассказчиком «истины» — наряду с другими аргументами, такими как факты всемирной истории или психологические свойства людей. Содержание романа в узком смысле, т. е. «романа героев», выступает для реального читателя одновременно и как самостоятельный художественный мир, образная модель действительности в целом, и как часть самой этой действительности, один из ее «случаев», к которому каждый читатель может подобрать аналогичные примеры, известные ему, но неизвестные автору. Тем самым романное содержание произведения как бы «размыкается» — для того чтобы многообразно и многократно вступать в прямой контакт с реальным миром реального читателя. Собственно романное содержание произведения включается в его публицистический контекст как составная часть. Однако введение в текст романа фигуры «проницательного читателя» придает всей авторской проповеди диалогическую внутреннюю форму, которая вновь структурно замыкает публицистический контекст романа в границах художественного целого.

Принципиальная разомкнутость содержания и строгая структурная замкнутость формы романа своей гармонической уравновешенностью обуславливают возникновение в нем особой художественной атмосферы. Философские категории и моральные ценности обретают в контексте произведения некий личностный облик и разыгрывают на глазах у читателя — живого, реального читателя романа — мистерию о борьбе философского Разума, Истины, Добра и Любви против Корысти, Глупости, Лицемерия и Обмана. Голос Разума иногда прямо вторгается в художественное действие романа, и тогда сами его герои становятся глашатаями Истины и Добра — в их самообъяснениях и самоанализах, тогда образ Любви и Справедливости захватывает подсознание героини романа, чтобы, взяв ее за руку, привести по ослепительно прекрасному миру неискаженной человечности — в ее снах.

Однако человеческий мир, мир социальной действительности, мир бытовых конфликтов и туликов, мир освященного традицией насилия и освящаемой критическим сознанием рвущейся к свободе человеческой личности борьбы с насилием — этот мир сохраняет в романе всю свою подлинность и жизненную достоверность. И мистернальный диалог идей служит лишь объяснению этого единственно реального мира, является лишь средством распутывания «дикой путаницы понятий», «чепухи в голове у людей» (с. 456), с тем чтобы по прочтении романа реальные, живые его читатели смогли по-новому увидеть свою действительную жизнь, понять ее действительные конфликты и приступить к их разрешению с ясным сознанием своих действительных общественных целей.

Такое неожиданно глубокое и оригинальное содержательное наполнение несет в «Что делать?» простая и традиционная форма «романа в романе».

«Рассказы о новых людях», составляющие основу художественного содержания романа, имеют свою собственную композиционную структуру, которая выполняет другую, не менее важную содержательную задачу. Она подчиняется гораздо более сложному принципу, нуждающемуся в детальном и внимательном анализе.

2

Романическое повествование в «Что делать?» строится так, что основные композиционные вехи сюжета сообщены читателю раньше, чем начинает разворачиваться само действие: сначала кульминация («Дурак», «Первое следствие дурацкого дела»), затем «развязка всей повести» («Предисловие»: «...дело кончится весело, с бокалами, песнью...» — с. 13), а в первой фразе I главы — завязка (упоминание о «знакомстве» героини «с медицинским студентом Лопуховым» — с. 15). Такая композиционная инверсия, как и всегда, преследует здесь цель — перевести внимание читателя из сферы поверхностного интереса к внешнему ходу действия в сферу глубинного интереса к оценке его внутреннего смысла.

Сюжетное действие романа развивается просто. Поворотные его этапы подчеркнуты членением повествования на главы и наименованиями глав. Но это кажущаяся простота. Тематическое и композиционное соотношение глав гораздо сложнее и многозначнее, чем представляется на первый взгляд.

I глава — ввиду того что завязка действия романа сообщена читателю заранее — воспринимается как экспозиционная. Однако нетрудно увидеть, что в ней сжато и бегло развернут самостоятельный сюжет, т. е. такое действие, которое проходит последовательно стадии экспозиционной подготовки (в данном случае это рассказ о родителях Веры Павловны и обстоятельствах ее воспитания), завязки (начало волокитства Сторешникова и в особенности сцена в театре и связанное с нею пари Сторешникова и Жана в присутствии Жюли), многоступенчатого развития (план загородной прогулки и разговор Веры Павловны со Сторешниковым; вмешательство Жюли в ход событий; предложение Сторешникова и перипетии взаимоотношений его с матерью и Анны Петровны с Розальскими) и, наконец, достигает кульминационной степени напряжения. Этот сюжет можно было бы положить в основу повести, отдельного произведения. Но рассказчик этого не делает. Он, напротив, подчеркивает конспективность своего изложения — и тем, как скупо отбирает детали и эпизоды, и тем, что не позволяет себе никаких отступлений и рассуждений «по поводу».

Таким образом, композиционное значение главы отчетливо раздваивается: в системе сюжетного действия романа она выступает как его экспозиция, в собственных же границах она несет самостоятельный сюжет. Художественный эффект этой двойственности оригинален. Один и тот же повествовательный материал вызывает два противоположных и даже исключающих друг друга впечатления: с одной стороны, впечатление того, что действие романа еще не началось, а с другой стороны — не менее очевидное впечатление того, что оно уже достигло кульминационного накала.

В этих условиях сюжетный материал II главы выглядит как рассказ о развязке событий I главы, но, как и прежде, повествование здесь драматизировано и сюжетно замкнуто. Мы различаем опять экспозиционную подготовку (Федя как источник предварительной, искаженной информации друг о друге для главных героев; первые их непосредственные впечатления друг от друга, еще неполные и недостаточные; знакомство Лопухова со Сторешниковым; восприятие Лопухова Марьей Алексеевной и т. п.), завязку (разговор Верочки с Лопуховым на вечеру в день ее рождения), качественно меняющиеся этапы в развитии событий вплоть до кульминации (дружба-любовь Лопухова и Верочки, их беседы, выяснение невозможности для нее быть актрисой; поиски места гувернантки и крушение надежды этим способом изменить ее жизнь; решение Лопухова жениться на Вере Павловне) и развязку (брак героев).

Так же как и в I главе, мы видим здесь композиционную двузначность: наряду с сюжетно-композиционной завершенностью внутреннего действия главы оно как целое отчетливо воспринимается в качестве следующего — второго — момента общей композиции романа. Встреча и брак Лопухова и Верочки «развязывают» событийный узел экспозиции романа и в то же время «завязывают» действие романа в целом.

Необходимо внимательнее всмотреться в характер того действия, которое здесь начинается.

В начале I главы рассказчик указал на знакомство героев как на начало романтического действия. В программном рассуждении, открывающем II главу, он также подчеркнул особое, принципиальное значение факта *встречи* «порядочных людей» между собой (с. 46). Затем в ходе повествования не раз оттеняется та важная для правильного понимания событий романа сторона их, что они могли быть такими, а могли быть и другими, что любовь между героями могла возникнуть, а могла и не возникнуть, что брак героев был необходимым результатом данного конкретного хода событий, но отнюдь не необходимым следствием их *встречи* между собою, которая и без их взаимной любви, и без брака имела бы сама по себе в судьбе героини значение поворотного момента. Необходимым следствием *встречи* героев явился самый факт освобождения Верочки

«из подвала», а не форма, в которой это освобождение реально осуществилось.

Принцип сюжетно-композиционной завершенности, который отчетливо виден в построении двух первых глав романа, подчеркивая в нем событийно-авантюрный рисунок его сюжета, поддерживает интерес читателя к внешнему ходу событий. Но рассказчик предпринимает сознательные шаги к тому, чтобы внешнее, событийное течение действия ощущалось читателем именно как внешнее, не единственно возможное, не категорически обязательное. Достигается это тем, что скорость развития действия на двух его уровнях резко различна.

Так, к началу тех событий, которые составляют предмет повествования в I, экспозиционной, главе романа, как характер, так и принципы отношения к жизни у героини вполне сложились. В своей внешней сфере действие романа в этой главе успевает пройти целый остроконфликтный цикл событий, а внутренний мир героини только приоткрывается для читателя, но сам по себе остается без изменений.

Во II главе положение меняется. Встретились два «порядочных человека» — и начинается бурное качественное изменение духовного состояния героини. «День рождения» — так сама она назвала этот радостный для нее духовный катаклизм. Но если начало процесса есть сдвиг тем более резкий, чем меньше он представлялся возможным накануне, то самый процесс дальнейшего движения героини от «дня рождения» к «освобождению из подвала» течет равномерно и не соотносится прямо с внешними событиями ее жизни на этом отрезке времени. Действительно, уяснение ею вопроса о любви и страсти укрепляет ее в прежнем отношении к Сторешникову, но не меняет этого отношения, и раньше достаточно определенного; усвоение ею «теории расчета выгод» идет своим ходом, независимо от надежд на возможность пойти в гувернантки и тем более вне зависимости от возникшего в ней чувства любви к Лопухову. За то время, в течение которого внутреннее действие романа проходит лишь первую фазу (от знакомства героев до их брака), его внешнее действие успевает пробежать второй событийно-конфликтный цикл.

Можно констатировать не только разность скоростей движения действия по двум своим уровням, но и их принципиальную разнокачественность. Внутреннее движение неполно, неадекватно, несинхронно отражается во внешнем рисунке событий. Внешний рисунок событий лишь в своей глубинной сущности определяется внутренними предпосылками, в качестве которых выступают в романе мировоззренческие и этические принципы основных героев повествования. Но в своем полном виде, в своем реальном движении он в значительной мере определяется воздействием окружающего этих героев социально-бытового уклада, чуждого их «новой» сущности.

Понимание этого позволяет определить ту подлинную сферу действия романа, которая одновременно и завуалирована, и подчеркнута стремительным циклизированным ходом внешних событий. Эта сфера — *духовное самочувствие человеческой личности, ее стремление к внешней и внутренней эмансипации в рамках современного общества, поиски ею путей и форм этой эмансипации.*

3

Начиная с III главы события романа перестают непосредственно определяться влиянием господствующих в окружающем обществе порядков, а ставятся в прямую зависимость от мировоззрения и норм поведения «новых людей». Но структурно-композиционный принцип построения романа в целом и каждой его главы в отдельности от этого не изменяется. И в III, и в IV, и в V главах романа мы опять видим ту же сюжетно-композиционную самостоятельность и замкнутость, которую наблюдали в двух первых главах.

Особенный сюжет III главы строится на основе того самого любовного треугольника, который был представлен рассказчиком на первых страницах романа как чуть ли неглавный его сюжет. Этот сюжет, как и два предыдущих, тоже замкнут композиционно. Экспозиционный рассказ об устройстве домашнего быта молодых Лопуховых, создании мастерской, этого «первого в России» опыта социалистической кооперации, и ее постепенном становлении почти незаметно для читателя сменяется рассказом о происшествии, которое дало толчок развитию нового драматического цикла событий. Летний пикник работников мастерской с участием Лопухова и Рахметова (еще не названного по имени); болезнь Лопухова; приглашение Кирсанова к больному; экспозиционное по смыслу отступление о тайной страсти Кирсанова к Вере Павловне и о его первой, к тому времени уже давнишней и вполне удавшейся попытке отстраниться от Лопуховых, чтобы не выдать себя, не потревожить счастья любимой женщины; встреча Кирсанова с Настей Крюковой, приведшая к возобновлению интенсивного, ежедневного общения с Лопуховыми, в особенности с Верой Павловной; последовавшая в результате этого перемена в «характере дня» Веры Павловны; вторая и тоже удачная попытка Кирсанова отступить; третий сон Веры Павловны и попытка супругов сблизиться; догадка Лопухова о любви Кирсанова к Вере Павловне и психологических основаниях ее сна; «теоретический разговор» Лопухова с Кирсановым; безотчетные самонаблюдения Веры Павловны и осознание ею своей новой любви; цепь событий, приведших к необходимости для Лопухова имитировать ложное самоубийство; наконец, «успокоительное» (по точному слову Рахметова) разрешение этой «дикой» истории через посредничество Рахметова — таков психологический и

событийный рисунок еще одного законченного сюжета от завязки до кульминации и благополучной развязки.

Если этот сюжет сравнить с предыдущими, то можно отметить некоторую разницу между ними. Две первые главы романа, если их брать обособленно, по жанру своему напоминают бытовые повести достаточно широко распространенного в русской литературе типа. III глава, поскольку в ней отсутствует социально-бытовая характерность в описании среды и исключительное внимание уделяется психологической разработке традиционно-любовной коллизии, напоминает другой распространенный в русской литературе жанровый тип — психологическую повесть.

Однако это обстоятельство ничего не меняет в общей структуре произведения в целом. Скорость движения событий, составляющих любовно-психологический сюжет III главы, автономна по отношению к главному действию всего романа. Это последнее, развиваясь в сфере духовного самочувствия человеческой личности и ее стремления к эмансипации от гнета окружающей среды, идет своим ходом, более размеренным и неуклонным, не совпадающим с ускорениями и замедлениями во внешнем движении сюжета.

После того как героиня по привычке «дышать чистым воздухом», «совершенно отвыкла от тяжелой атмосферы хитрых слов, из которых каждое произносится по корыстному расчету, от слушания мошеннических мыслей, низких планов» (с. 122), новым шагом ее на пути своей духовной эмансипации стала возникшая в ней потребность общественно-полезной деятельности, потребность — согласно одному из коренных принципов мировоззрения «новых людей» — естественная, «натуральная». Замечательно для общей идеологической концепции романа, что именно эта потребность, в сущности подавляемая господствующим общественным строем, первой пробуждается в человеке при нормальных, здоровых условиях его духовного самочувствия и что именно она, появляясь, свидетельствует, что в полку «новых людей» прибыло. Удовлетворением *этой* потребности Веры Павловны в романе является устройство ею мастерской на социалистических началах. Лишь после этого — и на этой базе — преобразается и заявляет о себе другая коренная и тоже «натуральная» потребность человека — потребность полноты и гармонии в личной жизни.

Соотношение внутренних и внешних сюжетных моментов в III главе совершенно аналогично соотношению их в предшествующих главах. Деятельность Веры Павловны по созданию, укреплению и развитию мастерской общественно значительна, но, разворачиваясь в окружении «новых людей» и при их непосредственном участии, эта деятельность героини не вносит в ее жизнь личного драматизма — и потому важный, этапный момент в сфере внутреннего действия романа остается без «свое-

го» сюжета. Зато следующий — интимный по характеру — этап становления личности героини получает сюжетную разработку.

IV глава вообще лишена «своего» драматического сюжета и в этом отношении является своеобразной интерлюдией между предшествующей и последующей главами. Личная жизнь героини устроилась окончательно, и глава иллюстрирует это. Здесь тоже есть организующая мысль, но это мысль лирическая — о безмятежном счастье, о негаснущей любви, о светлом будущем людей труда. Она не нуждается в мотивации, в существенных разъяснениях, так как все мотивировано и разъяснено в предыдущих главах романа: и кто, как и когда способен достигнуть этого счастья; и что такое любовь; и каким образом роскошная утопия четвертого сна Веры Павловны вырастает из сегодняшней реальности устроенных ею мастерских. Поэтому тема любви не концентрируется здесь в сюжет, она рассыпается бисером афоризмов, изящная легкость которых отчетливее ощущается на фоне «ученых» разговоров героев, а общая безмятежность настроения уравнивается всемирно-историческим размахом картин и идей сна героини. Это уже не повесть, это — идиллия, и если по отношению к предыдущим главам романа мы говорили о событийном круге, о замкнутом драматическом цикле, то здесь отсутствует сюжетно-событийное движение. Как и раньше, это придает своеобразие, но не меняет общего структурно-композиционного принципа романа. Внутреннее действие — становление личности героини — не останавливается. Удовлетворение второй коренной потребности человеческой личности — гармонии жизни в личной, интимной сфере — навсегда исключает возможность драм (вот откуда идет идилличность, бессюжетность теперешнего рассказа о героине), но развития как такового не замыкает.

Чувство неудовлетворенности, недовольства продолжает бродить в душе Веры Павловны: «И какой странный характер стал заметен в этом чувстве, когда стал выясняться его характер: будто это не она, Вера Павловна Кирсанова, лично чувствует недовольство, а будто в ней отражается недовольство тысяч и миллионов; и будто не лично собою она недовольна, а будто недовольны в ней собою эти тысячи и миллионы. ...Теперь она постоянно с мужем, они всё думают вместе, и мысль о нем примешана ко всем ее мыслям. Это много помогло ей разгадать свое чувство... Она стала замечать, что когда приходит ей недовольство, оно всегда сопровождается сравнением, оно в том и состоит, что она сравнивает себя и мужа,— и вот блеснуло перед ее мыслью настоящее слово: „разница, обидная разница“. Теперь ей понятно» (с. 256). «Обидная разница» состоит в том, что до сих пор у Веры Павловны не было в жизни такого дела, «от которого нельзя отказаться, которого нельзя отложить» (с. 260). Ей «нужно личное дело,

необходимое дело, от которого зависела бы собственная жизнь» (с. 261). Рассказчику (и вместе с ним настоящему автору) трудно дается формулирование этого нового оттенка своей идеи; отсюда подробный анализ примеров и ситуаций, много-речивое сопоставление нового желания Веры Павловны с тем, чем она уже несколько лет занимается и что, с нашей точки зрения, по праву может назваться «необходимым делом».

Есть нечто искусственное в попытке противопоставить делу организации кооперативных мастерских социалистического типа как делу общему, делу «чужому» для таких «не орлов», как Вера Павловна, стремление героини приобрести медицинский диплом как дело личное, сообразное ее «неорлиной» натуре, ее «образу жизни» (с. 261). Но это противопоставление в романе есть, и оно существенно для его центральной идеи. Для смысла романа важно, что это — последняя тревога героини, завершающий этап становления ее личности. Человеку мало сбросить внешние оковы; затем ему оказывается мало помогать сбрасывать эти оковы тем людям, которым он в силах помочь это делать; ему нужно удовлетворить потребности сердца; а теперь выясняется, что и этого еще недостаточно: не только вольная жизнь, деятельная жизнь — ему необходима жизнь, в которой дельность занятий сочеталась бы с неотвратимостью труда, невозможностью заниматься или не заниматься им по прихоти и произволу. Только такая жизнь приобретает для человека достоинство настоящей, полной, весомой, правильно идущей жизни.

Достижение Верой Павловной этой степени развития означает конец процесса становления ее личности.

Однако роман на этом не кончается.

4

В V главе романа два самостоятельных, по-своему замкнутых сюжета, объединенных общим названием: «Новые лица и развязка». Один из этих сюжетов — рассказ о спасении Кати Полозовой Кирсановым, второй — о ее знакомстве с Бьюнотом и их взаимной любви. Каждый сюжет разработан достаточно полно и неторопливо, но в их совокупности сжато, почти конспективно просматривается схематический рисунок сюжетного движения предшествующих глав.

Рассказ о вмешательстве Кирсанова в судьбу Кати Полозовой — это та же, в своем существенном значении уже знакомая читателю история спасения человека в результате встречи его с одним из «новых людей». Исходные обстоятельства не те, что соединили Верочку Розальскую и Лопухова, не те характеры, совсем не те события, но совершенно тот же смысл истории. Более того, и в жанровом отношении эта часть главы тяготеет к тому же типу бытописательной повести, что и две

первые главы романа. В свою очередь, история Кати Полозовой и Бьюмонта возвращает читателя к смыслу коллизии Вера Павловна — Лопухов — Кирсанов и, продолжая линию бытописательства, использует приемы психологического анализа третьей и четвертой глав.

Сюжет романа как бы повторяется — без прежней напряженности коллизий и остроты конфликтов, но в прежних смысловых границах. Повторяется и тема духовного становления человеческой личности — только с другой героиней. Для судьбы Кати Полозовой, как раньше для судьбы Веры Павловны, стала решающим фактором встреча с «порядочными людьми». Как и раньше, внутренний смысл повествования не находится в обязательном, необходимом соответствии с внешними событиями. Бьюмонт оказался Лопуховым, но он мог и не быть им; чтобы войти в те отношения с Катей Полозовой, в которые он вошел, и повлиять на нее так, как он повлиял, он мог быть и просто Бьюмонтом или кем угодно еще, лишь бы был человеком тех же взглядов на жизнь и того же характера. Катя Полозова стала первым, довольно случайно встретившимся Лопухову-Бьюмонту человеком, через которого ему показалось удобным узнать о Кирсановых то, что важно было ему узнать, но если бы она не была к тому времени тем человеком, каким она была, и не имела того образа мыслей, какой имела, если бы она не была готова последовать примеру Веры Павловны, она, может быть, сослужила бы нужную для Бьюмонта-Лопухова службу, но не стала бы «новым лицом» романа.

Принципиальная инвариантность личных комбинаций при исторически закономерной и общественно действенной встрече «порядочных людей» между собою, показывает рассказчик, вытекает из объективно возрастающей в обществе тенденции развития. Вот почему важно повторить ту ситуацию, которая уже была прослежена и выяснена в ходе предшествующего повествования. В 1852 году Вера Павловна встретила одного из «порядочных людей», и это был редкий случай, и дело ее спасения было трудное дело, и ее путь к счастью был долгий и далеко не простой путь. Теперь, в 1860 году, Катерина Васильевна встретила не одного, а трех людей этого типа, и ни один из них не был бедным студентом, как Лопухов за восемь лет до этого. Никому из этих людей не пришлось просвещать Катю, вытравлять из ее сознания предрассудки среды — это сделала она сама. Более того — это как будто само собой в ней сделалось. Между ее словами, сказанными Бьюмонту во время первого их разговора: «дайте людям хлеб, читать они выучатся и сами» (с. 319), — и обыкновенными взглядами общества на этот счет лежит целая пропасть; Катя прошла ее самостоятельно. Убеждение, выразившееся в этой фразе, не явилось итогом ее сближения с «новыми людьми», напротив — оно послужило толчком, после которого это сближение еще

только начнется. А это значит, что за восемь лет далеко вперед шагнуло общественное развитие, коренным образом изменилась общественная атмосфера: «порядочных людей» стало больше, встретиться им стало легче, сблизиться проще, а с другой стороны, их взгляды на жизнь и главные ее проблемы проникли в общественную среду и воздействуют на нее все глубже и все радикальнее.

Осуществилась и развязка, обещанная рассказчиком: дело кончилось «весело, с бокалами, песнью». Сюжет романа, вернувшись к проблематике начальных глав, тем самым исчерпал свои возможности и завершился. Было бы вполне естественным видеть роман на этом законченным.

Сначала так и кажется: рассказ об устройстве двух неразлучных семейств — Кирсановых и Бьюмонтов — воспринимается читателем как простой эпилог. Но этот эпилог затягивается, а затем разрастается в новый большой самостоятельный эпизод. И кроме того, последние полстранички почему-то вообще оказываются выделенными в особую, шестую, главу.

Что это значит?

С предыдущим сюжетом романа эпизод «зимнего пикника нынешнего года» не имеет ничего общего. Правда, и Вера Павловна, и Александр Матвеевич, и Катя, и Чарли (Лопухов) участвуют в нем, но наряду с другими лицами, и прямого (сюжетного) отношения специально к их романтической истории этот эпизод не имеет. В центре и этого эпизода и VI главы стоит совершенно новое в романе лицо — «дама в трауре». Ею — ее настроением, ее темпераментом, ее несчастьем — окрашен весь эпизод, а ее полутантственный, полузашифрованный рассказ о себе и своем возлюбленном составляет ядро его содержания.

Существуют две версии в истолковании образа «дамы в трауре». Одни исследователи считают, что «дама в трауре» — это спасенная Рахметовым «вдова лет 19» (с. 212), ставшая с тех пор тоже «особенным человеком». ¹ Другие доказывают, что образ «дамы в трауре» намекает на Ольгу Сократовну Чернышевскую и что, следовательно, героем ее рассказа является сам Чернышевский — узник Петропавловской крепости. ² Первые ссылаются на «Заметку для А. Н. Пыпина и

¹ См.: Стеклов Ю. М. Н. Г. Чернышевский: Его жизнь и деятельность. М.; Л., 1928. Т. 2, с. 132; Бродский Н. Л., Сидорова Н. П. Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1933, с. 203; Богословский Н. В. Чернышевский. М., 1955, с. 451—454.

² См.: История русской литературы XIX века/Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1910. Т. 3, с. 51; Кирпотин В. Я. Классики. М., 1938, с. 228—230; Ритман М. И. Н. Г. Чернышевский — писатель-революционер. — Учен. зап. Алма-Атинского. гос. пед. ин-та им. Абая, 1941, т. 2, с. 90—91; Бухштаб Б. Я. 1) Записка Н. Г. Чернышевского о романе «Что делать?». — Изв. АН СССР. ОЛЯ, 1953, т. 12, вып. 2, с. 158—169; 2) К вопросу о сюжете романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». — Изв. АН СССР.

Н. А. Некрасова», помеченную Чернышевским тем же днем, что и окончание романа, и приложенную к последней части рукописи романа при посылке ее в редакцию «Современника», вторые — на текст романа, находя близкое соответствие между «дамой в трауре» и ее рассказом о своей любви и характером О. С. Чернышевской, а также историей ее сближения с Н. Г. Чернышевским, документально зафиксированной в его саратовском дневнике 1853 г.

Обе версии в равной степени допустимы, но в равной же степени и необязательны. И «Заметка для А. Н. Пыпина и Н. А. Некрасова», и тем более дневник Чернышевского находятся вне текста романа, а текст одинаково питает обе версии и ни одну из них не утверждает как единственно возможную. Чтобы понять смысл заключительного эпизода романа, не только не обязательно, но и не нужно подставлять никакого конкретного лица из жизни или из предыдущей фабулы романа на место «дамы в трауре» и ее возлюбленного. Ибо ни одна из подстановок, даже самых вероятных, ничего не изменяет в содержании и ничем существенным не обогащает глубинного смысла этого эпизода. Как раз наоборот. Он оказывается наиболее ясным для понимания и расшифровки тогда, когда сохраняет всю свою «отрывочность» и «загадочность», и напротив, оказывается затрудненным для понимания тогда, когда путем той или иной конкретной расшифровки имен разрушается его «загадочность» и восполняется «отрывочность».

Каково композиционное, а вместе с тем и идейное значение заключительного эпизода романа? То единственное событие, которое здесь описывается, — зимний пикник кирсановско-бьюмонтовского кружка — служит как будто исключительно тому, чтобы ввести в роман еще одну группу «новых лиц». Но эти «новые лица» играют в романе совсем не ту сюжетную роль, что, например, первая группа «новых лиц» из V главы. Катя Полозова и Бьюмонт внесли в роман элемент сюжетного параллелизма, замкнули тем самым внешнюю линию развития романического действия. Они оказались, следовательно, в той же сюжетной плоскости, что и прежние герои романа.

«Дама в трауре» и ее компания — «новые лица» в другом отношении, чем Катя Полозова и Бьюмонт. Те же или такие же лица упоминались в романе неоднократно: они или похожие на них составляли кружок Кирсанова, из которого вышел Рахметов; ничем не отличалась от них и та молодежь, с которой любил беседовать Лопухов и которая находила «полезными для себя разговоры с Дмитрием Сергеевичем», считая его

ОЛЯ, 1956, т. 15, вып. 5, с. 444—456; Водовозов Н. В. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1953, с. 25—29; Пинаев М. Т. Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1963, с. 166.

«одною из лучших голов в Петербурге» (с. 141). В сущности, «дама в трауре» одна остается загадочной и таинственной для читателя, но благодаря именно этой ее загадочности и таинственности читатель и ее ощущает как не совсем незнакомую себе. Отношение к ней молодежи, да и самих Кирсановых и Бьюмонтов, удивительно напоминает отношение окружающих к Рахметову, а черты недосказанности, эскизности в ее обрисовке лишь усиливают сходство этих героев друг с другом.

Но образ «дамы в трауре» постепенно пробуждает в сознании читателя еще одну аналогию. «Дама в трауре» — это ведь «дама», женщина; ее история — печальная, но и высокая история любви; ее возлюбленный — неизвестно, муж ли, жених ли, — безусловно герой, рыцарь идеи и дела; его дело, как и «дело» Рахметова, — не «личное занятие», это «чужое дело или ничье в особенности дело» (с. 208). Женщина — любовь — революция — вот какой образно-идеологический комплекс привносит с собою в роман «дама в трауре». Но этот же поэтический комплекс уже был воплощен в романе в образе героини снов Веры Павловны, «сестры своих сестер, невесты своих женихов» (с. 283), воспитательницы и защитницы младшей своей сестры — «светлой красавицы» (с. 277), любви-равноправности (с. 283). Пройдя по роману бестелесной фигурой, надсюжетной фантазией героини, она теперь совместилась с реальной женщиной, облеклась ее плотью, на мгновение вышла в сюжет, для того чтобы бросить ключ к революционному действию.

Вся эта группа «новых лиц» романа в своей совокупности несет, таким образом, только одну и при этом не новую для романа тему, неожиданно по-новому вдруг зазвучавшую здесь для читателя. Это — тема рахметовского «дела». Раньше — при обрисовке фигуры «особенного человека» среди «новых людей» — не досказанная, не выявленная в качестве обязательного и необходимого условия успешного разрешения всех современных вопросов, всех наболевших проблем, эта тема теперь, в финале романа, решительно отодвигает куда-то в небытие все прочие его темы, всю предыдущую его проблематику и выступает как исключительная, всеобъемлющая, единственная.

Художественная острота заключительного эпизода романа определяется резким противоречием между его тематической однозначностью (благодаря чему его единственная тема звучит предельно обнаженно) и очевидной зашифрованностью его содержания, разгадка которого читателем означает разрешение указанного противоречия, а вместе с ним и завершение уже не только внешней, но и внутренней линии художественного действия романа. Более того, эта разгадка является одновременно ответом на главный вопрос романа, сформулирован-

ный в его названии, и, следовательно, означает подлинное и окончательное разрешение его центральной проблемы.

До сих пор «новые люди» изображались в романе как люди «обыкновенные», рассказчик специально подчеркивал качественную разницу между ними и «особенными» людьми их круга. И пафос финального эпизода романа состоит в том, чтобы снять так настойчиво утверждавшееся раньше противопоставление «обыкновенных» и «особенных» «новых людей». «Дама в трауре» именно «обыкновенных новых людей», тех самых, вровень с которыми «должны стоять, могут стоять все люди» (с. 233), «звонит в подполье».³

Главные герои романа впервые поставлены в условия новых, не существовавших до сих пор общественно-политических обстоятельств — в условия революционной ситуации. Испытание человека этими условиями — не только редкое испытание, но и такое испытание, которого люди не могут создать своей волей, по своему желанию, и потому это испытание является для них высшим и по своим результатам безапелляционным. В условиях революционной ситуации все «порядочные люди» — и «орлы», и «не орлы» — получают одинаковое право и одинаковую обязанность стать солдатами революции, и их готовность выполнить эту волю истории и тем самым подтвердить свою человеческую «порядочность» является для них последней проверкой и раскрывает в их духовном облике последнее, высшее из всех возможных в человеке, нравственное качество. «Новые люди» выдерживают и это, окончательное испытание, поднимаются и на эту, последнюю, ступень своего духовного становления.

Таким образом, только в сцене явкиника завершается внутренняя линия развития действия романа. И с этим связано вычленение последнего момента заключительного эпизода романа в особую главу. «Перемена декораций» — это как бы эпилог эпилога. Реальностью для романиста и его читателей была тревожная общественная ситуация. Ее желательный исход — в революционном взрыве и победе. Призывом идти на борьбу заканчивается V глава. И пауза между этим концом и «Переменой декораций» вбирает в себя все это — и сегодняшнюю напряженность, и завтрашнюю борьбу, и послезавтрашнюю победу. Но завтра и послезавтра, внушает рассказчик читателю, должны совершиться не на страницах романа, а в жизни. Лишь после этого и роман может иметь продолжение, на которое намекает глава «Перемена декораций». Она вновь переводит события из сферы действительности в сферу художественного повествования и обрывает все на полуслове.

³ Слова В. И. Ленина в записи В. Н. Шульгина (Шульгин В. Памятные встречи. М., 1958, с. 14).

Как видим, сюжетно-композиционное строение «рассказов о новых людях» отличается уравновешенностью, строгой выверенностью всех составляющих компонентов. Но оно отличается также и глубинным, *содержательным* соответствием идеологической концепции романа. Принцип сюжетно-композиционной двусоставности повествования, выполняя художественно-конструктивную функцию, имеет также и непосредственное, собственное свое содержание, которое только в нем и только через него находит себе выражение в романе.

Если утверждение взаимозависимости и взаимообусловленности духовного облика человека и общественной среды является традиционным для литературы критического реализма и в романе «Что делать?» удовлетворительно выражается такими сравнительно «простыми» художественными средствами, как принцип построения системы образов, сцепление сюжетных коллизий и их итоговых результатов, характер и содержание внутренней эволюции центральных героев романа, то в изображении относительной автономности процесса становления человеческой личности в условиях полной социальной детерминированности этого процесса литература критического реализма опыта не имела.

Автономность духовной эволюции в процессе становления человеческой личности, которую Чернышевский в «Что делать?» утверждает так определенно и в то же время так осмотрительно, не является отрицанием принципа социально-исторического детерминизма, убежденным и последовательным сторонником которого, как известно, был Чернышевский. Напротив, эта автономность выступает как форма такого детерминизма: если общество антагонистично, если его развитие скачкообразно (а это Чернышевский отчетливо понимал), то и процесс социальной детерминации человека не может не принять формы «свободного выбора», формы *самоопределения*.

Другое дело, насколько осознается самим человеком этот процесс, совершающийся в его собственной душе. Свою едва ли не главную задачу Чернышевский-романист видел именно в том, чтобы разбудить в читателе сознательный интерес к мотивам и классовой природе всякой общественной позиции. Этого нельзя было сделать, не показав возможности для человека *выбора* его позиции. А если задача состояла еще и в том, чтобы показать, каким должен быть *правильный* выбор, то этого нельзя было достигнуть, только показывая на каком-либо конкретном примере или сумме примеров, в чем состоит «правильный» путь,— тогда роман неизбежно должен был бы превратиться в описание казуса, частного случая.

Между тем в романе изображение жизненного пути героя может быть убедительным только тогда, когда этот путь пред-

ставляется единственно возможным при данных обстоятельствах, когда он понят как необходимое следствие взаимодействия характера героя и окружающей общественной среды. Вот почему Чернышевский идет на усложнение повествовательной структуры своего романа. Принцип социально-исторической детерминации человека, его идеологии и житейской практики он проводит через обе линии действия романа — и в изображении внешнего сюжетного развития событий, и в изображении процесса духовного становления человека как «нового» героя «теперешнего времени». Эти две линии развития действия романа соотнесены друг с другом, но не тождественны. Они не только разнокачественны, но и разномасштабны. Именно этого впечатления разномасштабности, необязательного совпадения двух сторон жизни — духовных устремлений личности и конкретного поведения человека в тех или иных конкретных житейских обстоятельствах — достаточно, чтобы читатель получил также впечатление того, что сама социальная детерминация человека осуществляется не без участия свободной воли человека, что жизнь не только предлагает, но что она просто не может не предлагать ему альтернативного выбора, что человек в своем поведении хотя и обусловлен средой и в этом смысле не свободен, но зато сам является необходимым и активным компонентом среды и потому может свободно выбирать свою позицию и в соответствии с ней — действовать.

Чернышевский-романист вступает тем самым в полемику с одной из главных, коренных традиций реализма XIX в. Критический реализм как художественный метод конституировался на основе принципа детерминизма, открытого еще просветительским романом XVIII в., но только теперь освобожденного от «общечеловеческих», «вечных» абстракций и развернутого в виде универсальной концепции, утверждающей полную обусловленность человеческого характера и личности обстоятельствами социально-исторической и культурно-национальной среды. К середине XIX в. эта концепция личности не только успела развернуться во всей своей неотразимой убедительности, но и достигла некоторого «потолка», предела возможностей. В русской литературе это наиболее ярко проявилось в творчестве Тургенева, которое, отвечая самым злободневным запросам общественного развития, в то же время продемонстрировало недостаточность такого понимания взаимосвязи личности и среды, когда зависимость первой от второй трактуется односторонне, проявляет тенденцию к абсолютизации. Если среда определяет человека, то что определяет среду? Этот вопрос становится предметом обсуждения в критике и публицистике, влияет на характер творческих поисков всех крупнейших писателей в русской литературе второй половины XIX в., и прежде всего Достоевского, Щедрина, Л. Толстого и Чехова.

Роман «Что делать?» оказался первым в ряду произведений, где дается критика «теории среды» и утверждается диалектический характер взаимосвязи человека и общества. Можно было отрицать политическую позицию романиста, панически ее бояться, бешено с ней спорить, но нельзя было отвернуться от того конструктивного решения проблемы, которое развернуто в его романе. Именно Чернышевский — и отнюдь не как критик и публицист, а как романист — решительно и необратимо направил литературу в русло обсуждения вопроса о степени свободы человека в условиях общественно-исторической детерминированности его личности и поведения, его идеологии и нравственности.

Глава третья

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ ОЦЕНОЧНЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ГЕРОЕВ

1

Обнаженная «учительность» позиции Чернышевского-романиста является не внешним по отношению к художественной кощелции «Что делать?» моментом, а *художественным принципом*, определяющим в романе его основные структурные закономерности. Однако проповедуемая здесь «истина» не так очевидна и проста, как это кажется на первый взгляд. То, что прямо разъясняется рассказчиком, составляет лишь поверхностный слой ее, а то, что находится в ее сердцевине, им не выговаривается. «Истина» романа «Что делать?» — как это свойственно вообще искусству — адекватна целостной художественной структуре произведения, а проповеднический тон рассказчика и пропагандируемая им система воззрений входят в эту структуру как ее составные элементы, имеющие смысл не сами по себе (или, точнее, не только сами по себе), а в соотношении со всеми другими элементами данной структуры. Это справедливо для любых художественных произведений, даже и таких, в которых наличие откровенно-авторских публицистических вставок мотивируется чисто идеологическими задачами¹. Тем более это спра-

¹ Один из ярких примеров этого — роман Л. Н. Толстого «Война и мир». Разветвленная система философско-исторических эссе писателя, вводимых им в текст произведения, имеет логику и стиль научного трактата, лишь внешним образом — по теме — связанного с художественным повествованием. Но содержание этого «трактата» само по себе и то же самое содержание, выступающее в контексте всего романа — как *часть* его *целостного* содержания, — принципиально не совпадают. Рассуждения писателя, взятые вне контекста романа, могут казаться убедительными или неубедительными в зависимости от нашего отношения к философско-историческому мировоззрению Толстого-мыслителя. Но эти же рассуждения, включенные в контекст романа, неизбежно начинают соотноситься с общей картиной действительности, воссоздаваемой в романе, и приобретают иное значение. Критерий научной ценности и логической убедительности рассуждений теряет в контексте романа свою категоричность и заменяется критерием внутривроманной целесообразности. Философско-исторические рассуждения Толстого в «Войне и

ведливо там, где, как в «Что делать?», наличие проповеди функционально мотивировано «характером» художественно конструируемого «автора». Авторская проповедь не просто подключается к романическому содержанию произведения и тем самым меняет структуру содержания этого произведения как целого — здесь она прямо подчиняется художественному контексту и в нем перерождается: ее рационально-логическое содержание, органически вплетаясь в художественный контекст романа, начинает трансформироваться за счет этого контекста и в ходе повествования частично — но существенно — обновляется. Логическая структура того или иного конкретного утверждения или определения сохраняется, но понятийное наполнение их становится контекстуальным².

Такой трансформации подвергаются все влюбленные рассказчиком слова типа «обыкновенный», «особенный», «веселье», «радость», «счастье» (с вариациями) и некоторые другие. Нейтральные, с достаточно стершимися эмоциональными значениями, они сначала бросаются в глаза читателю навязчивостью их употребления, но вскоре становится ясно, что в ходе повествования вокруг этих слов создается особая эмоциональная и идео-

мире» оставляют в читателе впечатление абсолютной убедительности, каждый раз потрясают его как открытие, несмотря на то, что ни в эпоху появления романа, ни тем более теперь они сами по себе не принимались и не принимаются читателем безусловно. В этом парадоксе стражается противоположность между *относительностью научной ценности* идей и *абсолютностью их художественной значимости*, коль скоро эти же идеи включаются в структуру художественного произведения. Философско-исторические идеи, развернутые в тексте романа «Война и мир», придают ему эпопейный масштаб, становятся жанрообразующим компонентом, который в свою очередь находит соответствие в других общеструктурных характеристиках произведения, таких как композиция, система образов, принципы типизации человеческих характеров. Без авторских рассуждений роман «Война и мир» был бы произведением не только иного звучания и несколько иного содержания, но и иного масштаба, иной глубины, иной структуры.

² См. выше, в первой главе данной книги (с. 7—8), анализ главы «Дурак», в которой даются контекстуальные определения понятий «прогрессист», «консерватор» и др. Аналогичный смысл имеет в VII разделе II главы романа упоминание имен и рассуждение рассказчика о Луи-Филиппе, Меттернихе и Наполеоне I (см. с. 64—65). Оно является комическим комментарием к поведению Марьи Алексеевны. Но в то же время происходит нечто прямо противоположное: житейской ситуацией, в которой оказалась Марья Алексеевна, и ее поведением комментируются сами исторические имена и политические события. Следующий затем вывод о психологических особенностях «честных людей» и «плутов» (с. 65) в равной мере прилагается и к Марье Алексеевне, и к названным выше историческим лицам, и вообще ко всем, кто может быть квалифицирован как «плут», но уже только в том значении этого слова (оценки), которое на глазах читателя сформировалось в тексте романа. Этот принцип действует в романе широко и повсеместно. Так, даже проповедь «теории расчета выгод», обычно отождествляемая с построениями Чернышевского-публициста (например, в статье «Антропологический принцип в философии»), не тождественна этим последним, поскольку, входя в контекст романа, существенно отличается от них не только по тону и характеру доказательств, но и по итоговому содержанию, в том числе научно-теоретическому.

логическая атмосфера, так что значение слов переосмысливается, и в контексте романа их действительное смысловое наполнение оказывается не только идеологически актуальным, но и просто несоизмеримым с их исходным лексическим значением. Важнее всего при этом то обстоятельство, что эффект такого переосмысления достигается художественными средствами.

Рассмотрим ряд примеров, связанных с употреблением в романе Чернышевского слов «обыкновенный» и «особенный». Их рассмотрение важно потому, что именно эти слова выступают в тексте романа как авторские оценки-характеристики всех главных его героев.

2

Уже в первой фразе I главы романа, с которой начинается «серьезное», а не пародийное повествование, каким был предшествующий этой главе вступительный эпизод, мы читаем: «Воспитание Веры Павловны было очень *обыкновенное*. Жизнь ее до знакомства с медицинским студентом Лопуховым представляла кое-что *замечательное*, но не *особенное*. А в поступках ее уже и тогда было кое-что *особенное*» (с. 15).

Здесь четко обозначен тематический угол зрения, которым определится в дальнейшем отбор повествовательного материала. Но указание на тему и критерий отбора материала дано рассказчиком так, что обращает на себя внимание прежде всего логическая градация оценочных слов («обыкновенное» — «замечательное» — «особенное») в соединении с предметными сферами, освещаемыми этими словами (слово «обыкновенное» прилагается к воспитанию героини; слово «замечательное» — к ее жизни; слово «особенное» — к ее поступкам). Сама градация ясна и точна, тогда как смысловые границы оценочных слов, составляющих градацию, остаются не уточненными и не вполне ясными для читателя. Ему как бы предлагается некоторая оценка, но не раскрывается ее конкретный смысл. Однако именно эта оценка вызывает читательский интерес, хотя читатель еще не отдает себе отчета в том, что это уже интерес к предлагаемой романистом системе осмысления фактов, а не только традиционное ожидание художественных впечатлений. Таким образом, указанная логическая градация с самого начала претендует на роль классификационного и оценочного критерия не только по отношению к материалу I главы, но и по отношению к роману в целом.

В дальнейшем тексте романа интенсивность употребления рассказчиком слов «обыкновенный» и «особенный» в их нейтральных лексических значениях и в их оценочной функции примерно одинакова. Но при использовании этих слов как оценок рассказчик постоянно изменяет объем их оценочных значений, опираясь на антонимическую противоположность их же лексических значений и подставляя вместо одной оценки противопо-

ложную. Такая «игра» была бы нарочитой, если бы не совершалась на фоне заметного для читателя использования данных слов также и в значениях, совпадающих с языковой нормой.³

Проанализируем сначала приемы авторской «игры» значениями слов «обыкновенный» и «особенный», а затем проследим и саму «игру» противоположными оценками в ходе повествования.

Прежде всего обратим внимание на случаи функционального или стилистического выделения данных слов при сохранении ими лексико-стилистических значений, совпадающих с языковой нормой.

Первую группу такого рода примеров составят случаи, когда конкретный смысл слова в данном контексте оказывается обусловленным либо одним из ранее рассказанных эпизодов, либо вообще всем рассказанным.

Лопухов спрашивает Верочку на вечере в день ее рождения: «Кого вы больше всех любите? — я говорю не про эту любовь, — но из родных, из подруг?» Она отвечает ему: «Кажется, никого *особенно*... Но нет, недавно мне встретилась одна очень странная женщина. ...Мы виделись по совершенно *особенному* случаю...» (гл. II, разд. IV, с. 58). «Странная женщина» и «особенный случай» остаются в данном разговоре нераскрытыми для Лопухова, но не для читателя: о Жюли и обстоятельствах знакомства с нею Верочка рассказывалось в I главе; поэтому «особенный случай» здесь — напоминание читателю о ранее прочитанном.

Во время другого разговора с Лопуховым Верочка так отвечает на его удивленный вопрос о том, откуда она набралась мыслей об устройстве семейного быта, совпадающих, по мнению Лопухова, с последними выводами науки по этому вопросу: «Ах, мой милый, да разве трудно до этого додуматься? Ведь я видала семейную жизнь, — я говорю не про свою семью: она такая *особенная*, — но ведь у меня есть же подруги, я же бывала в их семействах; боже мой, сколько неприятностей между мужьями и женами...» (гл. II, разд. XVIII, с. 95—96). Почему семья Розальских названа здесь «особенной»? Ее порядки, отношения между супругами, между родителями и детьми, источники и

³ Нормой мы называем такой случай употребления слова, когда его лексико-стилистическое значение нейтрально, а целесообразность употребления ясна из контекста данной фразы или данной ситуации. Например: «Сторешников чаще и чаще начал думать: а что, как я в самом деле возьму да женюсь на ней? С ним произошел случай, очень *обыкновенный* в жизни не только людей несамостоятельных в его роде, а даже и людей с независимым характером» (гл. I, разд. VII, с. 36); «Он (Лопухов. — Ю. Р.) отправился на свои *обыкновенные* занятия» (гл. III, разд. VII, с. 144); «Подыскивались и *особенные* случаи получать деньги» (гл. I, разд. I, с. 16); «Они (девушки. — Ю. Р.)... согласились, что Вера Павловна отказывается от *особенной* доли прибыли не из самолюбия, а потому, что так нужно по сущности дела» (гл. III, разд. IV, с. 133).

средства ее материального существования изображались рассказчиком все время как очень обыкновенные, а в речи Верочки все это выглядит вдруг «особенным». За этим словом в данном случае стоит и наивность героини, и та специфическая точка зрения, с которой в разговоре Веры с Лопуховым рассматривается вопрос. И оба эти аспекта подчеркиваются именно тем, что взаимоотношения Марьи Алексеевны и Павла Константиновича вдруг получают неожиданное освещение как необычные, нехарактерные, «особенные». И они действительно не характерны для супругов, которые любят друг друга, а ведь именно любовь признается Лопуховым и Верой — с точки зрения разделяемой ими теории — как предварительное и необходимое условие семьи. Но чтобы этот смысловой комплекс возник в сознании читателя, ему необходимо разом вспомнить все то, что до сих пор ему было рассказано о «жизни Веры Павловны в родительском семействе».

Наконец, значительно позже, в IV главе романа, Вера Павловна так говорит по поводу своего решения заняться медициной: «Конечно, пробивать новую дорогу тяжело. Но мое положение в этом деле *особенно* выгодно» (разд. X, с. 264). Лексическое значение слова «особенно» в контексте данного высказывания вполне обычно. И все-таки за ним стоит напоминание того, что было раньше сказано читателю о «новых людях», их принципах, их отношениях друг к другу. Конечно, «особенно выгодно» в положении Веры Павловны то, что она свободна от материальных забот, что муж ее не будет возражать против ее занятий медициной, что сам он медик и она может рассчитывать не только на его консультации или руководство, но и на его готовность допустить ее в свою клинику. Это — контекст ситуации. Но сама эта ситуация не является результатом счастливого, но случайного стечения обстоятельств. Поэтому «особенно выгодно» для Веры Павловны также и то, что ее желание с точки зрения «новых людей» — «исторический случай» и, следовательно, оно будет не только воспринято всеми ими с благожелательностью, но будет защищаться с тем энтузиазмом и активностью, на которые только они одни способны в современном обществе.

Вторую группу примеров составляют случаи такого употребления интересующих нас слов, когда они так или иначе акцентируются в ходе повествования.

«...Ты должен бывать у нас. Что тут *особенного*? Ведь мы же с тобой приятели. Что *особенного* в моей просьбе?» — говорит Лопухов в начале своего «теоретического разговора» с Кирсановым, давая ему понять цель своего визита. Затем, когда Кирсанов его понял, он повторяет ту же мысль, с той же интонацией, но с характерной заменой ранее подчеркнутого слова синонимом: «Нет, я ничего не понимаю, Александр. Я не знаю, о чем ты толкуешь. Тебе угодно видеть какой-то *удивительный*

смысл в простой просьбе твоего приятеля...» (гл. III, разд. XXII, с. 185—186). Сначала, как мы видим, слово «особенный» употреблено дважды и тем самым акцентировано, вследствие чего оказывается акцентированным и подтекст, заключающийся в содержании просьбы Лопухова. А само слово указывает на нечто, противоположное своему прямому смыслу. Во второй раз Лопухов избегает употребления этого слова, заменяя его синонимом. Благодаря этому выявленный ранее подтекст закрыт, вычеркнут из разговора и «теоретический разговор» получает возможность продолжаться на необходимом «отвлеченном» уровне.

Другой пример: «Лопухов успел написать и отдать Маше записку к Кирсанову на случай, если он придет. „Александр, не входи теперь, и не приезжай до времени, *особенного* ничего нет и не будет, только надобно отдохнуть“. Надобно отдохнуть, и нет ничего *особенного*, — хорошо сочетание слов» (гл. III, разд. XXIV, с. 193). Слово «особенное» используется здесь рассказчиком для того, чтобы задержать внимание читателя на фабульной ситуации, и повторное его употребление — в авторской реплике — намекает как раз на «необыкновенность» случившегося, вопреки прямому утверждению записки Лопухова.

В обоих приведенных примерах акцентирование слов происходит в результате «игрового» их использования для нужд повествования.

Имеются случаи смыслового акцентирования слов. Например: «Он целый вечер не сводил с нее глаз, и ей ни разу не подумалось в этот вечер, что он делает над собой усилие, чтобы быть нежным, и этот вечер был одним из самых радостных в ее жизни, по крайней мере до сих пор; через несколько лет после того, как я рассказываю вам о ней, у ней будет много таких целых дней, месяцев, годов: это будет, когда подрастут ее дети и она будет видеть их людьми, достойными счастья и счастливыми. Эта радость выше всех других личных радостей; что во всякой другой личной радости редкая, мимолетная высокость, то в ней *обыкновенный уровень каждого обыкновенного дня*. Но это еще в будущем для нее» (гл. III, разд. XX, с. 181). Слово акцентировано двояко: во-первых, тем, что оно употребляется дважды; во-вторых, тем, что оно помещается в высшей точке логического и речевого периода. Поэтому все высказывание, в котором многообразно варьируется тема «радости» и «счастья», становится корректирующей дефиницией по отношению к слову «обыкновенный».

Акцент может создаваться также путем синонимического уточнения или усиления. Например: «...Когда он уехал в Москву, я видела, что он задумал что-то *особенное*... Я предчувствовала, что готовится что-то *решительное, крутое*» (гл. IV, разд. II, с. 247). Или: «Вы спаслись только благодаря *особенному, редкому случаю*, что дело попало в руки такого человека, как Алек-

сандр. ...Вы сами сказали, что это *исключительный* случай. Правило не то» (гл. V, разд. XVIII, с. 327—328).

Последние примеры любопытны тем, что они могут быть также отнесены по своему типу к примерам первой группы. Оба они находятся в последних главах романа, когда характер «новых людей» и смысл их поступков и принципов уже вполне разъяснены читателю. Поэтому простого ряда синонимов оказывается, с одной стороны, достаточно, чтобы вызвать в сознании читателя весь образно-идеологический комплекс, связанный с пониманием и оценкой действий того или иного героя из «новых», а с другой стороны, это в то же время и необходимо, чтобы открылось действительное содержание каждого из этих высказываний.

В тексте романа есть три случая повторного употребления логической градации в ее полном трехчленном виде. Вот один из них:

«Было в мастерской еще несколько историй, не таких уголовных, но тоже невеселых: истории *обыкновенные*, те, от которых девушкам бывают долгие слезы, а молодым или пожилым людям — недолгое, но приятное развлечение. Вера Павловна знала, что при нынешних понятиях и обстоятельствах эти истории неизбежны. ...Все-таки каждая из этих *обыкновенных* историй приносила Вере Павловне много огорчения... Но гораздо больше — о, гораздо больше! — было радости. Да все было радость, кроме огорчений; а ведь огорчения были только отдельными, да и редкими случаями... Светел и весел был весь обыденный ход дела, постоянно радовал Веру Павловну. А если и бывали иногда в нем тяжелые нарушения от огорчений, за них вознаграждали и *особенные* радостные случаи, которые встречались чаще огорчений...» (гл. III, разд. IV, с. 138).

Это случай скрытого, непрямого употребления логической градации. Слова, обозначающие крайние члены градации, здесь налицо, но они не соотношены в пределах данного высказывания непосредственно друг с другом. Сначала говорится об историях «невеселых», но «неизбежных» «при нынешних понятиях и обстоятельствах»; именно они называются «обыкновенными». Это — содержательная их оценка. Вслед за тем в эту оценку вносится поправка: «обыкновенные истории» оказываются «только отдельными, да и редкими случаями», т. е. рассказчик от содержательной оценки переходит к оценке количественной. Такой переход является одновременно переходом к средней ступени логической градации: «обыкновенные истории» выглядят уже как «отдельные», «редкие», т. е., согласно авторской оценочной формуле, «замечательные» случаи. После этого происходит новый содержательный скачок: мысль рассказчика смещается, и на логическом уровне «обыкновенного» оказывается — «радость»: «Светел и весел был весь обыденный ход дела, постоянно радовал Веру Павловну». Слово «обыденный» в данном

контексте тождественно слову «обыкновенный» и даже напоминает его по своему звуковому составу. После этого уточняется само градуирование — вниз и вверх от среднего уровня: вниз от «обыденного хода дела» — «тяжелые нарушения от огорчений»; вверх — «особенные радостные случаи». Но в самом начале высказывания то, что теперь называется «тяжелыми нарушениями от огорчений», было названо «обыкновенными историями». Таким образом, все три уровня градации налицо, хотя их лексическое оформление в данном случае неполно: слово «замечательный» отсутствует, и вообще градуирование не вполне совпадает с первоначальной схемой в ее простом виде. Это происходит в результате смыслового корректирования самого понятия «обыкновенный», которое вбирает в себя такие определения, как «радость», «веселье», «свет». Именно этим обстоятельством объясняется смещение лексических рядов по сравнению с исходными логическими рядами и отсутствие слова «замечательный» для обозначения среднего ряда градации.

Два других случая⁴ представляют собою примеры употребления трехчленной градации в усиленном и ослабленном виде. Они показывают, что в тексте романа логическая градация употребляется не только при наличии того идеологического содержания, ради которого она появилась в романе, но и сама по себе. Рассказчик повторяет в них не саму оценочно-понятийную формулу, а как бы только логическую конструкцию, лежащую в ее основе.

Все рассмотренные случаи употребления в тексте «Что делать?» интересующих нас слов являются периферийными. Главные смысловые сдвиги в значениях этих слов совершаются в процессе авторской «игры» самими оценками, а они связаны в романе прежде всего и главным образом с характеристикой группы центральных героев в целом и каждого из них в отдельности.

Эту «игру» необходимо проследить во всей ее полноте и в той последовательности, в какой она осуществляется в романе.

⁴ «Однажды — это было уже под конец лета — девушки собрались, по обыкновению, в воскресенье на загородную прогулку. Летом они почти каждый праздник ездили на лодках, на Острова. Вера Павловна *обыкновенно* ездила с ними, в этот раз поехал и Дмитрий Сергенч, вот почему прогулка и была *замечательна*: его спутничество было *редкостью*, и в то лето он ехал еще только во второй раз. Мастерская, узнав об этом, осталась очень довольна: Вера Павловна будет *еще веселее обыкновенного*, и надобно ждать, что прогулка будет *особенно, особенно* одушевлена» (гл. III, разд. VI, с. 142). Здесь налицо все три члена градации; каждый из них удвоен — или непосредственно, или синонимически, а сама градация, таким образом, приобретает синтаксически и эмоционально усиленный вид.

«В самом деле Кирсанов уже больше двух лет почти вовсе не бывал у Лопуховых. Читатель не замечал его имени между их *обыкновенными* гостями, да и между *редкими посетителями* он давно стал *самым редким*» (гл. III, разд. VII, с. 146). Два последних члена градации заменены синонимами, благодаря чему она выступает здесь в ослабленном виде.

На протяжении I главы, после заданной в самом ее начале логической градации, мелькает несколько раз только слово «обыкновенный» — на двух первых страницах и в совершенно нейтральном контексте. Но вот оно вновь возникает в романе — в начале II главы.

I глава закончилась для героини романа преддверием катастрофы, и теперь рассказчик анализирует эту ситуацию:

«Известно, как в прежние времена оканчивались подобные положения: отличная девушка в гадком семействе; насильно навязываемый жених, пошлый человек, который ей не нравится... Девушка начинала тем, что не пойдет за него; но постепенно привыкала иметь его под своею командою и, убеждаясь, что из двух зол — такого мужа и такого семейства, как ее родное, — муж зло меньшее, осчастливливала своего поклонника; сначала было ей гадко, когда она узнавала, что такое значит осчастливливать без любви; но муж был послушен; стерпится — слюбится, и она обращалась в *обыкновенную* хорошую даму, то есть женщину, которая сама-то по себе и хороша, но примирилась с пошлостью и, живя на земле, только коптит небо. Так бывало прежде с отличными девушками, так бывало прежде и с отличными юношами, которые все обращались в хороших людей, живущих на земле тоже только затем, чтобы коптить небо. — Так бывало прежде, потому что порядочных людей было слишком мало: такпе, видно, были урожаи на них в прежние времена, что рос „колос от колоса, не слышать и голоса“. А век не проживешь ни одинокою, ни одиноким, не зачехнувши, — вот они и чахли или примирались с пошлостью.

Но теперь чаще и чаще стали другие случаи: порядочные люди стали встречаться между собою. Да и как же не случаться этому все чаще и чаще, когда число порядочных людей растет с каждым новым годом? А со временем это будет *самым обыкновенным* случаем, а еще со временем и не будет бывать других случаев, потому что все люди будут порядочные люди. Тогда будет очень хорошо.

Верочке и теперь хорошо» и т. д. (гл. II, разд. I, с. 46—47).

Антитеза, идушая красной нитью через все это рассуждение, вводит в сферу повествования главный мотив романа. В этом отношении чрезвычайно характерным является уже самое общее противопоставление, которым организуется все рассуждение: противопоставление «прежние времена» — «теперь». Если развязки житейских положений в «прежние времена» хорошо известны читателю, то весь его интерес, естественно, должен обратиться к тому новому, что меняет характер этих развязок «теперь». Рассказчик заставляет ожидать появления «новых людей» и, следовательно, вспомнить саму формулу из подзаголовка романа — «новые люди».

Но этого мало. Здесь вводится определение «новых людей» как «порядочных людей». Выясняется, что «порядочные люди» были и в «прежние времена», что особенность теперешней ситуации не в том, что «новые» порядочные люди отличаются от порядочных людей «прежних времен», а в том, что «теперь чаще и чаще... порядочные люди стали встречаться между собою».

Далее. Противопоставление «прежде» — «теперь», несмотря на всю свою самостоятельную значимость, не замкнуто в себе, а разомкнуто в сторону будущего. Время не только меняет общественную ситуацию, но и убыстряет общественное развитие. «Теперь» не просто противоположно «прежде» — в нем это «прежде» отрицается, но еще не отменяется. «Прежде» и «теперь» сосуществуют: отрицание старого порядка вещей начато, и это принципиально ново, но задача состоит в том, чтобы этот порядок был вытеснен без остатка, а это может случиться лишь «со временем», когда «все люди будут порядочные люди». «Тогда будет очень хорошо», — завершает рассказчик свою мысль. Развитие идет не только от «прежде» — через «теперь» — к «тогда», но и от «очень плохо» — к «очень хорошо». Исследование ситуации, существующей независимо от нашего желания, и наше желание, совпадающее с объективной тенденцией развития и тем самым убыстряющее его, накладываются друг на друга, совпадают друг с другом и в лице рассказчика выступают перед читателем как определенная общественная позиция.

Слово «обыкновенный» встречается в этом контексте дважды. Первый раз оно несет в себе примету «прежних времен», когда «женщина, которая сама-то по себе и хороша, но примирилась с пошлостью», была «обыкновенной хорошей дамой». Второй раз слово «обыкновенный», хотя и употреблено одиноко, восстанавливает всю логическую конструкцию трехчленной формулы: «прежде» — случив встречи между собою «порядочных людей» были «особенными», необыкновенными, маловероятными; «теперь» — они уже закономерны, но все еще «замечательны», редки, неповсеместны; «со временем» — они станут «обыкновенными», нормальными, незамечательными. Формула оказывается повторенной и, следовательно, заново предпосылается повествованию, но в новом качестве: впервые она «играет» — в ней обнаруживается способность оцениваемые в ее рамках факты действительности ориентировать в координатах исторического времени.

Именно с этого момента в тексте романа окончательно устанавливается роль трехчленной понятийной конструкции «обыкновенное» — «замечательное» — «особенное» во всех ее функциях: и как критерия, определяющего отбор повествовательного материала на протяжении всего романа; и как некоей логической «сетки», определяющей границы и формы оценочных суждений рассказчика в ходе повествования; и как художественного принципа, определяющего тот неповторимый ракурс, в котором пред-

ставляются читателю все изображаемые в романе лица, события, факты, а также проблемы и их решения.

После вступительного рассуждения рассказчика в начале II главы слово «обыкновенный» возникает при описании впечатления, сложившегося у Лопухова относительно Верочки на вечеру в день ее рождения: «Лопухов наблюдал Верочку и окончательно убедился в ошибочности своего прежнего понятия о ней как о бездушной девушке, холодно выходящей по расчету за человека, которого презирает: он видел перед собою *обыкновенную* молоденькую девушку, которая от души танцует, хохочет; да, к стыду Верочки, надобно сказать, что она была *обыкновенная* девушка, любившая танцевать» (гл. II, разд. IV, с. 55).

Верочка называется здесь «обыкновенной девушкой» дважды, и это не простой повтор слова — это повтор оценки: так характеризует ее сначала Лопухов в своем размышлении, и затем его определение подхватывает и подтверждает уже от себя рассказчик. «Обыкновенность» героини объясняется — указан противоположный случай: «необыкновенной» была бы «бездушная девушка, холодно выходящая по расчету за человека, которого презирает». Таким образом, «обыкновенность» Верочки оказывается первой и, следовательно, важнейшей ее характеристикой. Да и само слово, использованное для этой характеристики, становится в романе весомее, ибо вторично употребляется рассказчиком как оценочное по отношению к центральной героине романа, причем если в первый раз лишь для характеристики ее воспитания, то теперь — для характеристики ее личности.

В следующем разделе главы читатель встречает уже целый словесный каскад, варьирующий вокруг этого слова. Подспудно здесь возникает еще раз та же оценка героини и тоже удвоенная благодаря повтору: «„Как это *странно*, — думает Верочка: — ведь я сама все это передумала, перечувствовала, что он (Лопухов. — Ю. Р.) говорит и о бедных, и о женщинах, и о том, как надобно любить, — откуда я это взяла? Или это было в книгах, которые я читала? Нет, там не то: там все это или с сомнениями, или с такими оговорками, и все это как будто что-то *необыкновенное, невероятное*. Как будто мечты, которые хороши, да только не сбудутся! А мне казалось, что это *просто, проще всего*, что это *самое обыкновенное, без чего нельзя быть, что это верно все так будет, что это вернее всего!*.. Да разве они этого не говорят? Нет, им только жалко, а они думают, что в самом деле так и останется, как теперь, — немного лучше будет, а все так же. А того они не говорят, что я думала. Если бы они *это*⁵ говорили, я бы знала, что умные и добрые люди так думают; а то ведь мне все казалось, что это только я так думаю, *потому что я глупенькая девочка, что кроме меня,*

⁵ Курсив Н. Г. Чернышевского.

глупенькой, никто так не думает, никто этого в самом деле не ждет...“

Нет, Верочка, это *не странно*, что передумала и приняла к сердцу все это ты, *простенькая девочка*, не слышавшая и фамилий-то тех людей, которые стали этому учить... твои книги писаны людьми, которые учились этим мыслям, когда они были еще мыслями; эти мысли казались *удивительны, восхитительны* — и только. Теперь, Верочка, *эти мысли уж ясно видны в жизни*, и написаны другие книги, другими людьми, которые находят, что *эти мысли хороши, но удивительного нет в них ничего...*» (гл. II, разд. V, с. 59—60).

«Странное» / «необыкновенное» / «невероятное» / «восхитительное» / «удивительное» — таков один синонимический ряд, варьирующийся вокруг понятия «особенное». «Не странное» «простое» / «проще всего» / «самое обыкновенное» — таков второй синонимический ряд, варьирующийся вокруг понятия «обыкновенное». Оба ряда разветвлены, насыщены смысловыми и стилистическими нюансами. Два крайних понятия логической градации благодаря взаимному проникновению этих синонимических рядов отчетливо присутствуют в тексте, и присутствуют в тактичной, ненавязчивой, не академически сухой словесной оболочке. Тем самым создается лексическое поле, в котором простая понятийная конструкция обогащается добавочными смысловыми оттенками. Не случайно, что этот факт совпадает с моментом возникновения в романе темы «мыслей» — темы поисков правильного мировоззрения, темы тождества передовой общественной науки и жизненного мироощущения «простого» человека: любимая идея рассказчика совмещается в своем проявлении с одним из узловых этапов в развитии его оценочной конструкции.

В то же время здесь происходит дальнейшее уточнение характеристики героини романа. Читатель теперь узнает, что сама она думает о себе точно так же, как перед этим думал о ней Лопухов. Она называет себя «глупенькой девочкой», и вновь эту ее оценку повторяет за нею рассказчик, слегка поправляя, но не изменяя ее существа, — он называет ее «простенькой девочкой». «Глупенькая» — это случайное и психологически очень понятное определение, но слово «простенькая» в качестве синонима для слова «обыкновенная» — не случайно. В нем уточняется характеристика героини как «обыкновенной девушки». Верочка «проста» и «глупа» не тупой «простотой» обывателя и не сытой «глупостью» гуineaдца, а светлой «простотой» ясного сознания и святой «глупостью» доброго сердца и чистой совести. Игра синонимических рядов и создает необходимую для этого существенного уточнения характеристики героини словесно-понятийную атмосферу. «Станным», «необыкновенным», «невероятным», «удивительным», с одной стороны, и «не странным», «простым», «проще всего», «самым обыкновенным», не имеющим

в себе «ничего удивительного», с другой стороны, выступает здесь одно и то же явление действительности: так противоположно воспринимается и оценивается оно людьми разных поколений, разных общественных идеалов, разных по своему общественному содержанию мировоззрений. «Обыкновенность» и «простота» героини как элементы ее характеристики только в данном контексте наполняются своим конкретным содержанием, которое без него не могло бы быть выведено ни из лексического значения этих слов, ни из логического объема соответствующих этим словам понятий.

Итак, мы видим, что во II главе романа происходит интенсивное смысловое расширение и в то же время художественная конкретизация объема понятия «обыкновенный» — первого члена оценочной авторской формулы.

В III главе столь же интенсивно и еще более радикально конкретизируется — применительно к художественному контексту романа — объем противоположного члена оценочной формулы — понятия «особенное».

Описание истории устройства Верой Павловной швейной мастерской, чему посвящен весь IV раздел III главы, содержит в себе этот многократно повторяющийся последний член оценочной авторской формулы: «Мастерская Веры Павловны устроилась. Основания были просты, вначале даже так просты, что нечего о них и говорить. Вера Павловна не сказала своим трем первым швеям ровно ничего кроме того, что даст им плату несколько, немного побольше той, какую швен получают в магазинах; *дело не представляло ничего особенного...* Эти три девушки нашли еще трех или четырех, выбрали их с тою осмотрительностью, о которой просила Вера Павловна; в этих условиях выбора *тоже не было ничего возбуждающего подозрение, то есть ничего особенного:* молодая и скромная женщина желает, чтобы работницы в мастерской были девушки прямодушного, доброго характера, рассудительные, уживчивые, *что же тут особенного?..* Вера Павловна сама познакомилась с этими выбранными, хорошо познакомилась, прежде чем сказала, что принимает их, это естественно; это тоже рекомендует ее как женщину основательную, и только. *Думать тут не над чем, не доверять нечему...* Вера Павловна постоянно была в мастерской, и уже они успели узнать ее очень близко как женщину расчетливую, осмотрительную, рассудительную, при всей ее доброте, так что она заслужила полное доверие. *Особенного тут ничего не было и не предвиделось...*» (с. 130).

Многократное приглашение рассказчика согласиться с тем, что в «простых основаниях» мастерской не было «ничего особенного», вызывает у читателя недоумение и заставляет размышлять, причем в нужном автору направлении. Кто станет в «простых основаниях» мастерской искать что-либо «подозрительное»? Вероятно, это девушки-швей не могли увидеть в пред-

приятни Веры Павловны «ничего особенного», а на самом деле это не так? И почему «ничего особенного» значит «ничего возбуждающего подозрение»? Читателю в действительности предлагается ожидать и «особенное», и даже «подозрительное».

Описание мастерской еще не началось, но мысль о политическом смысле предприятия Веры Павловны и, следовательно, намек на политический подтекст всего этого мотива уже введены в текст романа. Так начинает готовиться почва для игры специфическим значением слова «особенный» в дальнейшем — при характеристике Рахметова.

Дальше в том же разделе, после того как Вера Павловна приступила к осуществлению своего плана и попыталась объяснить девушкам свое желание не присваивать прибыль себе, а делить ее между самими работницами, говорится: «Долгие разговоры были возбуждены этими *необыкновенными* словами. Но доверие было уже приобретено Верою Павловною; да и говорила она просто, не заходя далеко вперед, *не рисуя никаких особенно заманчивых перспектив*, которые после минутного восторга рождают недоверие. Потому девушки не сочли ее помешанною, а только и было нужно, чтобы не сочли помешанною. Дело пошло понемногу» (с. 133).

Теперь, когда, наконец, в описание введено то «особенное», на котором так резко рассказчик акцентировал внимание читателя еще в начале описания, звучит слово «необыкновенный» — ближайший синоним слова «особенный», да и само это слово также присутствует здесь. Тем самым подтверждено еще раз понятийное противостояние «особенный» — «обыкновенный» с акцентом на слове «особенный», которое в контексте всего описания специфицировано другим, ранее употребленным и гораздо более острым по смыслу синонимом — «подозрительный».

В продолжение этого описания истории мастерской оба слова, являющиеся крайними членами оценочной авторской формулы, употребляются еще несколько раз, хотя и в нейтральных лексических значениях, но сама густота их употребления выразительна и в стилистическом отношении не нейтральна. Здесь же, впервые после начала II главы, возникает понятийная градация в своем полном виде и затем, на протяжении ближайших трех разделов, повторяется еще дважды. Поскольку сразу вслед за этим — в VIII и IX разделах III главы — рассказчик дает характеристику самому типу центральных героев своего повествования, то, вероятно, перед тем как приступить к такой характеристике, он посчитал необходимым еще и еще раз закрепить в сознании читателя логическую конструкцию своей понятийно-оценочной формулы.

Характеристика «новых людей» как типа оценочно организована рассказчиком вокруг понятия «особенный»: «Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа, типа до того разнящегося от привычных тебе, пронизательный чита-

приятии Веры Павловны «ничего особенного», а на самом деле это не так? И почему «ничего особенного» значит «ничего возбуждающего подозрение»? Читателю в действительности предлагается ожидать и «особенное», и даже «подозрительное».

Описание мастерской еще не началось, но мысль о политическом смысле предприятия Веры Павловны и, следовательно, намек на политический подтекст всего этого мотива уже введены в текст романа. Так начинает готовиться почва для игры специфическим значением слова «особенный» в дальнейшем — при характеристике Рахметова.

Дальше в том же разделе, после того как Вера Павловна приступила к осуществлению своего плана и попыталась объяснить девушкам свое желание не присваивать прибыль себе, а делить ее между самими работницами, говорится: «Долгие разговоры были возбуждены этими *необыкновенными* словами. Но доверие было уже приобретено Верою Павловною; да и говорила она просто, не заходя далеко вперед, *не рисуя никаких особенно заманчивых перспектив*, которые после минутного восторга рождают недоверие. Потому девушки не сочли ее помешанною, а только и было нужно, чтобы не сочли помешанною. Дело пошло понемногу» (с. 133).

Теперь, когда, наконец, в описание введено то «особенное», на котором так резко рассказчик акцентировал внимание читателя еще в начале описания, звучит слово «необыкновенный» — ближайший синоним слова «особенный», да и само это слово также присутствует здесь. Тем самым подтверждено еще раз понятийное противостояние «особенный» — «обыкновенный» с акцентом на слове «особенный», которое в контексте всего описания специфицировано другим, ранее употребленным и гораздо более острым по смыслу синонимом — «подозрительный».

В продолжение этого описания истории мастерской оба слова, являющиеся крайними членами оценочной авторской формулы, употребляются еще несколько раз, хотя и в нейтральных лексических значениях, но сама густота их употребления выразительна и в стилистическом отношении не нейтральна. Здесь же, впервые после начала II главы, возникает понятийная градация в своем полном виде и затем, на протяжении ближайших трех разделов, повторяется еще дважды. Поскольку сразу вслед за этим — в VIII и IX разделах III главы — рассказчик дает характеристику самому типу центральных героев своего повествования, то, вероятно, перед тем как приступить к такой характеристике, он посчитал необходимым еще и еще раз закрепить в сознании читателя логическую конструкцию своей понятийно-оценочной формулы.

Характеристика «новых людей» как типа оценочно организована рассказчиком вокруг понятия «особенный»: «Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа, типа до того разнящегося от привычных тебе, пронизательный чита-

тель, что его *общими особенностями* закрываются личные разности в нем» (с. 148). Вот как говорится о будущем «новых людей»: «...тогда уж не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался *особенным типом*, а не *общей натурой всех людей?*» (с. 149). Наконец, в IX разделе, где продолжается характеристика, сказано: «Но все это они представляют себе как-то по-своему: и нравственность и комфорт, и чувственность и добро понимают они *на особый лад*, и все на один лад, и не только все на один лад, но и все это как-то на один лад, так что...» и т. д. (с. 150).

Мы видим, что слово «особенный» действительно выступает как ударное, ключевое для характеристики целого типа, всей совокупности «новых» героев романа, и таким образом оно покрывает собою, а следовательно, и вбирает в себя все конкретные смысловые параметры типа, разъясненные в ходе характеристики, придавая этим параметрам, в свою очередь, собственную свою окраску. Так получается, что порядочность «новых людей», их принципиальность, их последовательность в поступках — это не вообще порядочность, принципиальность, последовательность, но то, и другое, и третье — «особого» рода. А между тем вся «особенность» этих качеств заключается в том, что они не разрознены, а сцементированы воедино и неразрывны друг с другом. Новый тип характеризуется суммой этих качеств единственно потому, что они составляют новую сумму — не механическую, а органическую. Так входит в роман еще один специфический оттенок, существенно влияющий на формирование конкретного значения слова «особенный» в тексте романа. Этот оттенок — мысль о новом нравственном качестве изображаемых романистом героев.

Спецификация и расширение лексического значения одного из слов — членов оценочной авторской формулы ведет к необходимости аналогичного изменения лексического значения и противоположного члена формулы — слова «обыкновенный».

В XI разделе III главы рассказывается о страсти Кирсанова к Вере Павловне и его первой попытке ее подавить. «Разговор шел, как *обыкновенно*, — повествует рассказчик, — без всяких церемоний; Кирсанов болтал больше всех, но вдруг замолчал... Через несколько времени, *раньше обыкновенного*, он встал и ушел, простившись, как всегда, просто» (с. 151—152). «Прошло еще два дня; не зайти к Лопуховым четыре дня сряду было делом *необыкновенным* для Кирсанова» (с. 152). И вдруг эта «необыкновенность» его поведения становится разительной; текст начинает пестреть неожиданным: «стал дураком и пошляком»; «выходило как-то дрянно»; «начал нести... пошлую чепуху»; «уж несколько дней до своего явного опошления он был странен»; «из-под маски порядочного человека высовывалось несколько дней такое длинное ослиное ухо» (с. 153) и т. д.

До сих пор противоположность понятий «обыкновенный» — «особенный» была однозначной. И вот теперь, когда второе слово этой понятийной группы приобрело для читателя новый смысл, возникший в художественном контексте романа, происходит аналогичное уточнение смысла первого слова. Читатель видит здесь, что значит в романе «необыкновенное», когда оно не то же самое, что «особенное»: это — «пошлое» в окружающей «новых людей» реальной действительности. Именно теперь мир «новых людей» в романе окончательно отделяется и противопоставляется «допотопному» миру «пошлых» людей.⁶ Лексическое значение слова «обыкновенный», так же как это произошло несколько раньше со словом «особенный», расширяется, и конкретное значение этого слова в тексте романа отныне включает в себя также моральную и социальную характеристику круга его «новых» героев. Это означает, что понятийная оценочная градация, продолжая сохранять свою логическую форму, существенно изменила свое содержание: являвшаяся вначале простым соотношением понятий, она стала теперь художественно-образным соотношением оценочных рядов, содержание которых определяется уже не столько общеязыковой нормой, сколько контекстом самого романа.

Читателю начинает открываться авторский «урок», и для стиля романа весьма характерно, что он открывается лишь в том объеме, в каком он читателем в данный момент уже усвоен. Действительно, реальные человеческие отношения, известные читателю помимо романа — из собственного жизненного опыта, — воспринимаются и, следовательно, оцениваются им как «обыкновенные». С этой точки зрения такие герои романа, как Вера Павловна, Лопухов и Кирсанов, являются безусловно людьми «необыкновенными», «особенными». И сам рассказчик как будто так же понимает их: ведь говорит же он, что это люди «на особый лад». Однако по своей собственной мерке — все они люди «обыкновенные». То, что с точки зрения «допотопных людей» является «особенным», настойчиво пропагандируется рассказчиком как заурядное, незамечательное, «обыкновенное». Но тем самым пропагандируется принципиально другая точка зрения — точка зрения «порядочных людей». С другой стороны, естественно, что раз изображаемые лица и их поступки подчеркнuto оцениваются как «обыкновенные», внутри этого круга фактов и с точки зрения самих «порядочных людей»

⁶ Тот же лексический круг еще раз возникнет в тексте, когда Лопухов, наконец, догадается о страсти Кирсанова к Вере Павловне и станет пересматривать детали его прошлого поведения: «...В тогдашних глупых выходках Кирсанова не было ничего такого, что не было бы известно Лопухову за *очень обыкновенную* принадлежность нынешних нравов; не редкость было и то, что человек, имеющий порядочные убеждения, поддается пошлости, происходящей от нынешних нравов» (гл. III, разд. XXI, с. 183).

должны существовать явления «особенные». Что это за явления и в чем будет заключаться их «особенность» по сравнению с этого рода «обыкновенностью», читателю пока не видно, не известно. Но почва подготовлена, оценочное «силовое поле» создано: «новые люди»—«обыкновенные» ли, или «особенные»—все отграничены не только нравственно и социально, но — с величайшей осторожностью и как бы мимоходом — также и политически в современной романисту социальной среде.

До самых последних разделов III главы повествование в романе продолжается на этом уровне. Но вот, наконец, возникает в романе фигура «особенного человека», находящаяся на месте кульминации центральной повествовательной сюжетной линии романа и сама играющая роль идейной кульминации всего произведения.

Переломным является уже название XXIX раздела III главы — «Особенный человек». Читателю знакомы «новые люди», «порядочные люди». Те из них, с которыми рассказчик знакомил его наиболее подробно, все оказывались «обыкновенными» в своем кругу людьми. Поэтому теперь читатель встречается с новым, до сих пор не фигурировавшим в романе понятием. Оно едино, нерасчленимо, хотя и выражено двумя словами. Читатель об этом легко догадывается, потому что специфический смысл оценочного слова «обыкновенный», примененного к «новым людям», достаточно прояснился для него. Еще не читая самой характеристики нового героя романа, он уже понимает, что это будет какой-то другой по сравнению с героями, знакомыми ему, тип «нового человека», причем тип более высокий — ведь такова субординация оценочных определений «обыкновенный» и «особенный».

Анализ внутренней структуры характеристики Рахметова — тема самостоятельного исследования. Сейчас важно указать, что эта характеристика полностью вмещается в рамки оценочного определения, вынесенного в заглавие раздела, и, что еще важнее, полностью организуется этим определением, так что в ней невозможно найти буквально ни одной детали, которая могла бы быть осмыслена изолированно, вне своего отношения к генерализующей авторской оценке.

Что касается рассматриваемых нами слов, то все они здесь рассказчиком употребляются, при этом употребляются очень густо и почти во всех тех функциях, которые отмечены в предшествующем анализе. Однако изменяется и уточняется значение одного из этих слов — слова «особенный».

Исходная точка характеристики Рахметова — «обыкновенный добрый и честный юноша» (с. 205; ср. с первой характеристикой Верочки — «обыкновенная девушка»); высшая точка — «особенный человек», «экземпляр очень редкой породы», «цвет лучших людей» (с. 214—215). Между этими полярными состояниями героя находится вся его эволюция, весь процесс его самовоспитания

и развития, все основные параметры его личности. Однако смысл определения «особенный человек» в заголовке раздела и в заключении характеристики существенно различен, хотя на поверхности текста это различие незаметно. Действительно, и в начале характеристики «особенный человек» значит «не такой, как другие», «такой, каких мало»; и в конце ее «особенный человек» — это, по-видимому, то же самое, поскольку здесь также говорится: «экземпляр очень редкой породы», «мало их», «велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало» (с. 215). Но все дело в том, что в начале характеристики читатель может в своем впечатлении и суждении исходить только из логической конструкции оценочной формулы, а в конце — уже из сообщенных ему фактов. Некоторые важнейшие из этих фактов зашифрованы в тексте именно словом «особенный».

Так, «особенно умные головы» — те, «которые думают не так, как другие» (с. 205); тут же выясняется, что одной из таких «особенно умных голов» оказывается Кирсанов, который, как известно читателю, сам является всего лишь «обыкновенным», хотя и «новым» человеком. Как же тогда понять, что встреча с Кирсановым положила начало «перерождению» Рахметова не просто в «нового», но именно в «особенного» человека? Очевидно, определенные теоретические взгляды и соответствующая им общественная позиция являются хотя и необходимым, но еще далеко не достаточным условием для такого «перерождения». Нужно нечто свое, «особенное».

Система конкретных деталей и зашифрованных в них намеков ведет читателя к пониманию этой необходимой и уже достаточной «особенности» «особенного человека». Она заключается в том, что главное «личное дело» Рахметова — это «ничье в особенности дело» (с. 208) и, следовательно, дело всеобщее, всенародное (в контексте сообщений об отношении к Рахметову «простых людей» и отношении Рахметова к мнению о себе «простых людей» несомненно, что «общее» для Рахметова означает именно «всеобщее» или, говоря точнее, «народное»). Но и это не все: «общим делом», «ничьим в особенности делом», при этом «капитальным делом» и потому только — «личным делом» Рахметова является дело революции, подготовка ее кадров и налаживание связи с массами, изучение ее условий и закономерностей (ибо отсюда — и принцип чтения, и работа над своим физическим развитием, и характер траты наследованного состояния, и личный аскетизм, и «странствование» по России, и путешествие по чужим землям — стремление быть там, где «нужно», и конспирирование, и попытки заранее испытать свою стойкость перед физической болью, и все остальное).

Таким образом, «особенный человек» — в контексте характеристики — значит «человек, посвятивший себя революции», «революционер-профессионал». Только в этой связи обретают свой

подлинный смысл разъясняющие определения рассказчика, завершающие характеристику Рахметова: «мало их, но ими расцветает жизнь всех»; «мало их, но они дают всем людям дышать»; «это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли» (с. 215). В этих поэтических метафорах суммирована целая концепция, ядром которой явилась в романе фигура Рахметова,— концепция единства интересов человека, общества и революции в процессе поступательного исторического движения.

Понятийная конструкция «обыкновенный» — «особенный» в характеристике Рахметова выступает в такой функции, какой она не несет ни до, ни после этой характеристики.

До характеристики Рахметова само понятийное наполнение слов, составляющих конструкцию, было нестабильным, находилось в процессе художественной трансформации, и поэтому к моменту характеристики оба слова располагались на разных качественных ступенях этого процесса. Кроме того, раньше само употребление логической градации служило целям трансформации значений составлявших ее компонентов, главным образом первого (слова «обыкновенный»), и поэтому противостояние крайних понятий градации было подвижным, демонстрировало свою диалектическую природу, «переворачивалось» на глазах читателя, так что представлявшееся сначала «особенным» каждый раз оказывалось в конечном счете не более как «обыкновенным».

Теперь, при характеристике Рахметова, процесс диалектической «игры» оценочными определениями завершается: «особенный человек» Рахметов утверждается именно как «особенный». Его характеристика, с одной стороны, окончательно специфицирует значение этого слова внутри понятийно-оценочной авторской формулы, а с другой стороны, приобретение всей этой формулой — в процессе характеристики Рахметова — своего конечного смысла придает самой характеристике героя тот политический аспект, который является в ней главным и определяющим.

Вся характеристика ориентирована в «системе координат», обозначенной конструкцией «обыкновенный» — «особенный». Эта конструкция связывает воедино пеструю сумму разнообразных сведений о герое — достоверных и предположительных, патетических и забавных. Если каждое из этих сведений в отдельности (за исключением разве рассказа о работе Рахметова над своим физическим развитием) обходится без этих слов, то сумма сведений — или, иначе, логика характеристики — осталась бы без них хаотическим нагромождением полунелепых, полуслучайных, отчасти неправдоподобных, отчасти непонятных фактов. Существенный смысл характеристики оказывается в то же время существенным компонентом значения того слова, в котором резюмирована вся характеристика, и поэтому оно служит

одновременно двум взаимно исключающим, казалось бы, друг друга целям: оно и прикрывает главный смысл характеристики, и помогает читателю уловить и расшифровать для себя этот смысл. Первоначально свободное словосочетание «особенный человек» превращается в процессе характеристики в несвободное; простая сумма логических объемов двух понятий переплавляется в новое, качественно отличное от нее и внутренне цельное понятие-образ. Оно продолжает оставаться понятием, поскольку сохраняет свою рациональную форму; но в действительности оно является художественным образом, потому что в качестве единственно реального содержания этого понятия выступает в романе сама фигура конкретного его героя. То логическое содержание, которое могло бы быть эквивалентным данному понятию-образу (например: «революционер-профессионал» или «революционер-подпольщик»), не проговаривается в тексте романа, а является результатом читательского сотворчества, и если оно все-таки находит себе выражение в романе, то это именно художественно-образное выражение.

Так завершается в романе процесс художественного переосмысления значений слов, составивших оценочно-понятийную авторскую формулу. В дальнейшем рассказчик уже только опирается на им же разработанную систему смыслов, возникающих в контексте его повествования при употреблении этих слов.

4

Подведем некоторые итоги.

В поле нашего внимания находились два слова, обратившие на себя внимание тем, что в первой фразе I главы романа определили ракурс всего дальнейшего повествования. Уже при первом их употреблении мы отметили некоторую самостоятельную значительность их смысла, который с точки зрения своего логического наполнения казался рационально-четким, но в действительности оказывался неуловимо-зыбким. Мы проанализировали случаи последующего употребления в романе этих слов. Выяснилось, что автор сознательно и целеустремленно «играет» ими, наделяя такими оттенками значений, которые возникают только в контексте его повествования, и, опираясь на систему этих — «своих» — оттенков, привносит в роман некоторое идеологическое содержание, раскрывающееся для читателя, но не высказываемое прямо. Пользуясь данными романистом ориентирами, читатель свободно входит внутрь идеологического здания романа; игнорируя эти ориентиры, не придавая им необходимого значения, он рискует выйти из рамок произведения и вынести суждение, далекое от подлинного содержания романа или вовсе чуждое ему.

Теперь мы можем констатировать как факт, что Чернышевский-художник действительно не формулирует тех идей, которые

в его повествовании являются бесспорно наиболее существенными. Если от «обыкновенной молодой девушки» Верочки до «особенного человека» Рахметова читатель не сумеет пройти тот путь постепенного погружения в смысловую «игру» этими словами, который проходят сами слова в процессе своего функционирования в романе, то такой читатель проглядит основную идеологическую тенденцию романиста — тенденцию, которую он должен уловить самостоятельно, и если хочет, то и формулировать самостоятельно. Не понимающий подспудной идеологической тенденции повествователя читатель оказывается перед хаосом рассыпающихся и потому бессмысленных, во всяком случае неинтересных, сведений; для этого читателя роман как целое, тем более как художественное целое, перестает существовать.

Второй, и важнейший, итог предшествующего анализа заключается в том, что мы имеем возможность видеть, как Чернышевский уходит от прямолинейного формулирования своей идеи и чего он достигает при этом как художник. Он начинает с простой логической градации, способствующей четкости отбора повествовательного материала; затем он с некоторой нарочитостью употребляет эти же слова, как правило, тогда, когда описывает тех своих героев, которые являются центральными в его повествовании, — эти слова употребляются как характерные и в то же время наиболее общие оценочные определения «новых людей»; по мере разъяснения их отличительных черт — отличительных по сравнению с миром «пошлых людей» — употребление этих слов выясняется как намеренно-тенденциозное со стороны рассказчика, и определения «обыкновенный» и «особенный» все более конкретизируются в ходе характеристики центральных действующих лиц романа; одновременно исподволь готовится и самый главный из оттенков, входящих в понятие «нового человека», — оттенок политически-революционный, — пока он не становится главенствующим в характеристике Рахметова. Так от простого логического определения, представляющего собой не более чем слово в нейтральном лексическом значении, при помощи достаточно разветвленной системы частных приемов писатель приходит к гигантскому образу, свободно вмещающемуся, однако, в рамки того же самого слова, но эти рамки теперь полностью созданы в ходе повествования и существуют только в контексте романа.

В известном смысле Чернышевский идет здесь «антихудожественным» путем, т. е. противоречит обычной художественной практике. Обычно художник апеллирует к воображению читателя, к его способности сопереживания; он пластически лепит образ героя, и если добивается еще и понятийного обобщения, то обобщающее слово возникает как отражение характера героя и представляет собою неологизм, как, например, слово «обломовщина»

в романе Гончарова. Чернышевский апеллирует к рациональному сознанию читателя и при создании своих главных героев пластические детали их образов группирует вокруг заранее предпосланных простых оценочных определений — как «иллюстрации» или «примеры». Поэтому пластический облик его героев чрезвычайно статичен, в то время как их оценка подвижна, и именно с этой стороны происходит процесс развития и обогащения образов «новых людей». Можно сказать, что образ «нового человека» у Чернышевского есть разворачивающаяся в роман авторская оценка его.

Глава четвертая

Принципы типизации

1

Одним из важных моментов в исследовании своеобразия эстетической природы романа «Что делать?» является рассмотрение принципов типизации, применяемых писателем. Некоторые аспекты этой проблемы изучены с необходимой полнотой, другие нуждаются в дальнейшей разработке. В частности, такая специфическая особенность метода Чернышевского в романе «Что делать?», как обнаженная «учительность» авторской позиции, захватывающая все уровни художественной структуры произведения, учтена, на наш взгляд, в этом плане далеко не достаточно. Сочетание приемов художественной характеристики героев и их публицистической оценки в тексте романа настолько очевидно, что на него указывают все исследователи. Но, может быть, сама демонстративность этого сочетания и была причиной того, что оно не стало до сих пор объектом углубленного анализа. Между тем, если это не свидетельство художественной «слабости» романиста, а существенно важный принцип его стиля, то именно как таковой он и должен быть осмыслен.

Но прежде чем перейти к анализу соответствующего материала, следует оговорить несколько исходных положений.

Чернышевский-писатель, при всем своеобразии его художественной манеры, бесспорно, принадлежит русскому критическому реализму. Это означает, между прочим, также и то, что развернутые им в «Что делать?» принципы типизации действительности вообще и человеческого характера в частности являются не чем иным, как оригинальным вариантом способа типизации, общего для всей литературы критического реализма. В основе этого способа типизации лежит принцип детерминизма, который объясняет характер человека и его жизненную судьбу обстоятельствами социально-исторической и культурно-национальной среды, в той или иной степени подчеркивая также взаимозависимость между человеком и средой. В произведениях

критического реализма ни сюжет, ни тема, ни жанр не определяют принципов изображения человека, тогда как во всей предшествующей литературе образ человека всегда в большей или меньшей степени зависел от этих или других более общих категорий художественного текста. Напротив, новая концепция человека и вытекающие из нее принципы типизации при изображении человеческого характера оказывают здесь свое структурообразующее влияние на все прочие компоненты произведения.

Реалистически понятый тип представляет собою такой индивидуально-неповторимый характер, в котором типический, обобщенный смысл имеют все его черты и свойства, т. е. индивидуальное и типическое совмещаются в диалектическом единстве, выступая одновременно и как особенное, и как общее. Именно в этом отношении способ типизации в художественном методе зрелого критического реализма отличается, с одной стороны, от способа типизации, свойственного просветительскому роману XVIII в., а с другой стороны, от ранних форм типизации, встречающихся в самом критическом реализме на первых этапах его формирования в литературе XIX в.

В просветительском романе XVIII в. осознание детерминированности человеческой личности общественной средой ограничивалось еще обязательной апелляцией к человеческой «природе», которая мыслилась как некая самостоятельная субстанция, независимая от среды и сохраняющая свою качественную определенность при взаимодействии со средой. Критический реализм начинается там, где человеческая личность перестает мыслиться как *сумма* вневременных и конкретно-исторических характеристик, где все ее характеристики принципиально осмысляются как социально-исторически детерминированные. Если учесть, что в мировоззренческом, философском плане все великие писатели критического реализма XIX в. оставались в той или иной мере, в том или ином отношении на позициях антропологического понимания «природы» человеческой личности, то именно *художественно* открываемый критическим реализмом принцип типизации и есть то качественно новое понимание и личности, и среды, и их взаимодействия, которое принципиально отделяет его от художественного метода литературы Просвещения.

С другой стороны, некоторые ранние формы типизации, возникающие в рамках складывающегося критического реализма, также несут на себе печать механистичности, которая отнюдь не свойственна критическому реализму в целом. В них типическое предстает как социально-характерное и общее, а индивидуальное остается случайным, отдельным, выносимым за скобки типического. Эта форма типизации характерна для жанра так называемого физиологического очерка с его «научной», социологической проблематикой. Собственно, только всепроника-

ющий пафос социологической точки зрения на человека и общество, который так обнаженно выступил на первый план в «физиологиях», и был необходимым моментом в процессе становления критического реализма. Способ же типизации, разделяющий и противопоставляющий друг другу типическое и индивидуальное, не вышел из узких границ породившего его жанра и вместе с ним прекратил свое существование.

Все это нужно иметь в виду при рассмотрении вопроса об особенностях Чернышевского-художника в русской литературе критического реализма.

Своеобразие Чернышевского-романиста заключается не только в том, что он разрабатывает в «Что делать?» индивидуальный вариант способа типизации, общего для всей литературы критического реализма и опирающегося на принцип детерминизма. Оно заключается еще и в том, что писатель разворачивает в своем романе некую систему принципов типизации, последовательно сменяющих друг друга и лишь в своей совокупности выражающих авторскую концепцию человека и авторскую оценку действительности. Эта система принципов типизации соотносится с особенностями выстраиваемой в романе системы образов, так что противопоставление «ношлым людям» «новых людей» и «обыкновенным новым людям» «особенного человека» сопровождается качественным различием в способах художественной характеристики героев, принадлежащих этим трем категориям.

2

Все герои «допотопного мира» типизированы в романе индивидуально, хотя и с разной степенью детализации и полноты¹. Чернышевский применяет здесь оригинальные приемы типизации, но принцип типизации, из которого он исходит и который он разрабатывает,— это общий для литературы критического реализма принцип конкретно-исторической характеристики личности человека как социально детерминированной во всех своих психологических, нравственных и мировоззренческих проявлениях. При этом все герои этой группы выступают в романе как лица повествовательного фона, ибо в своей совокупности они составляют образ современной общественной среды с ее

¹ Иногда они группируются в нечто вроде образных комплексов, так что тот или иной герой только в данном «сращении» приобретает художественную выразительность и завершенность. Таковы Павел Константинович рядом с Марьей Алексеевной, Серж рядом с Жюли. Некоторые из таких героев, не имеющие подобной, идеологически более самостоятельной и выписанной более выпукло пары, остаются схематичными и бледными фигурами, несмотря даже на некоторую важность их роли в сюжете романа. Таков, например, Жан Соловцов. Но большинство лиц этой группы не только выписаны, но и осмыслены индивидуализированно.

антагонизмом личных интересов, процветающим на этой почве хищничеством, всеобщим извращением нравственного чувства и нравственного сознания людей. Впечатление единства среды здесь возникает как результат сопоставимости всех этих героев друг с другом на основании указанных признаков и — дополнительно к этому — как следствие их групповой выделенности в системе образов целого романа.

Уже здесь романист достаточно широко использует различные формы прямых оценочных характеристик героев, такие как авторские иронические определения («пошлые люди», «ветхие люди», «допотопные люди»), самохарактеристики и самооценки персонажей (Жюли, Серж, Марья Алексеевна), характеристика или оценка одного персонажа другим (Жюли о Сторешникове, старик Полозов о Жане Соловцове). Но типический смысл каждого из героев не определяется этими оценками и тем более не сводится к ним.

Для примера рассмотрим образ Анны Петровны Сторешниковой.

Читатель узнает о ней с первых же слов рассказа о «жизни Веры Павловны в родительском семействе»: она — «дама видная» и, после смерти мужа, «хозяйка дому» (с. 15). Затем о ней упоминается в VII разделе I главы — в размышлениях Сторешникова о возможности жениться на Верочке: «...мать... конечно, станет противиться женитьбе — мать в этом случае представительница света...» (с. 37). После этого Анна Петровна вводится в действие. Узнав о предложении, сделанном сыном дочери управляющего, она «тоном гневного страдания» говорит ему: «...быть может, по-твоему также принято: сыновьям хороших фамилий жениться бог знает на ком, а матерям соглашаться на это?» (с. 40). Ход этого разговора рассказчик прерывает для собственного комментария: «Перед Марьей Алексеевной, Жюли, Верочкою Михаил Иванович пасовал, но ведь они были женщины с умом и характером; а тут по части ума бой был ровный, и если по характеру был небольшой перевес на стороне матери, то у сына была под ногами надежная почва: он до сих пор боялся матери по привычке, но они оба твердо помнили, что ведь по-настоящему-то хозяйка-то не хозяйка, а хозяинова мать, не больше, что хозяйкин сын не хозяйкин сын, а хозяин» (с. 40). Весь этот пассаж, как видим, — не комментарий в собственном смысле слова, а напоминание читателю о материальных отношениях между сыном и матерью, являющихся подоплекой всего их поведения. Разговор матери с сыном кончается обмороком Анны Петровны, который она, «видя, что сын ушел... прекратила» (с. 40). Вслед за этим приводится разговор Анны Петровны с Павлом Константиновичем, отцом Верочки, в ходе которого для читателя окончательно устанавливается нравственный и социальный облик Анны Петровны. «Мне давно было известно, — выговаривает она своему управляющему, — что Мишель воло-

читается за вашей дочерью. Я не мешала этому, потому что молодому человеку нельзя же жить без развлечений. Я снисходительна к шалостям молодых людей. Но я не потерплю унижения своей фамилии. Как ваша дочь осмелилась забрать себе в голову такие виды?» (с. 41). Замечательна здесь эта невинная, безмятежная убежденность в своем праве на «снисходительность» за чужой счет! Недаром эту же формулу как высший моральный постулат своего жизненного кодекса Анна Петровна повторит, завершая свой разговор с Павлом Константиновичем (см. с. 42). Второй разговор с сыном (после того как ей удаётся раньше него узнать, что он получил отказ на свое предложение) она ведет с выражением «презрительного торжества» (с. 42), наслаждаясь возможностью безнаказанно оскорблять сына и его избранницу.

Окончательно дорисовывается образ Анны Петровны в ходе второго разговора с Павлом Константиновичем, когда тот является к ней с повинной после полного крушения всех планов Марьи Алексеевны: «Справедливость слов Павла Константиныча (будто он специально подстроил брак дочери со студентом. — Ю. Р.) была так осязательна, что хозяйка поверила бы им, если б он и не обладал даром убедительной благоговейности изложения. А убедительность этого дара была так велика, что хозяйка простила бы Павла Константиныча, если б и не было осязательных доказательств, что он постоянно действовал против жены и нарочно свел Верочку с Лопуховым, чтобы отворотить неблагородную женитьбу Михаила Иваныча... Как было не убедиться и не помиловать Павла Константиныча? А главное — великая, неожиданная радость! Радость смягчает сердце. Хозяйка начала свою отпугивательную речь очень длинным пояснением гнусности мыслей и поступков Марьи Алексеевны и сначала требовала, чтобы Павел Константиныч прогнал жену от себя; но он умолял, да и она сама сказала это больше для блезиру, чем для дела; наконец резолюция вышла такая...» и т. д. (с. 108—109).

Этим материалом полностью исчерпывается образ Анны Петровны Сторешниковой. Немногими средствами в очень немногих эпизодах романист создает сложный и жизненно убедительный характер. Барыня, «представительница света» — и при этом хищница с ярко выраженной психологией социального паразита, человек не столько властный, сколько развращенный властью над подневольными людьми и потому человек во всех отношениях ничтожный, — Анна Петровна одинаково жалка и в своем «величии», и в своем унижении. Читатель способен увидеть в этой фигуре многое такое, о чем ни слова не говорится в романе: ее «круг», ее воспитание, ее привычки, вкусы, интересы, умственный кругозор, — одним словом, индивидуальную судьбу именно этого человека. Но в то же время ее судьба типична для всей ее социальной среды. Анна Петровна увидена

и очерчена рассказчиком одновременно и как индивидуально-неповторимый характер, и как классово-определенный тип.

В дальнейшем имя Анны Петровны появляется в тексте романа еще только раз — в эпизоде второго сна Веры Павловны (гл. III), где о ней вспоминает «невеста своих женихов, сестра своих сестер»: «...злые бывают разные: одним нужно, чтобы на свете становилось хуже, другим, тоже злым, чтобы становилось лучше: так нужно для их пользы... Если бы твоя мать была Анна Петровна, разве ты училась бы так, чтобы ты стала образованная, узнала добро, полюбила его? Нет, тебя бы не допустили узнать что-нибудь хорошее, тебя бы сделали куклой,— так? Такой матери нужна дочь-кукла, потому что она сама кукла и все играет с куклами в куклы. А твоя мать человек дурной, но все-таки человек...» (с. 128—129). Смысл образа Анны Петровны здесь сконцентрирован до размеров оценочно-образной формулы — «злая кукла», но сама эта формула отнюдь не претендует на то, чтобы растворить весь образ в себе. Образ существует в романе не ради этой формулы и не исчерпывается ею. Формула возникает, когда образ уже полностью очерчен, и возникает в контексте особой темы романа, которая не имеет прямого отношения ни к Анне Петровне, ни к Марье Алексеевне (тоже здесь упоминаемой), а соотносится с вопросом о «правильном» мировоззрении, реалистически объясняющем окружающую жизнь и выводящем принципы должного, желаемого общественного устройства из существующих порядков и отношений.

Совершенно таким же способом строится в романе и образ Марьи Алексеевны и затем точно так же используется рассказчиком, только выписан он гораздо более детально.

Следует оговорить, что прямое использование рассказчиком образов Марьи Алексеевны и Анны Петровны в целях разъяснения трудных мировоззренческих парадоксов — скорее исключение, чем правило. В этой связи можно вспомнить еще только Сержа, который тоже фигурирует во втором сне Веры Павловны. Другие лица, представляющие в романе «допотопный» мир, вообще не имеют никакого прямолинейного касательства к пропагандистским авторским построениям и поэтому обходятся без обобщающих авторских определений.

Таковы, например, Сторешников и Полозов. Рассказчик создает характеры объемные, выявляет в них не только то, что они есть или чем они стали в жизни, но и то, что в них осталось или остается неразвившимся. Материал, который рассказчик дает читателю при характеристике этих героев, не просто складывается в образ данного определенного характера, функционирующего в данных обстоятельствах жизни так, а не иначе, но свидетельствует также и об иных возможностях данного характера. Так, за теми изменениями, которые стали происходить в Сторешникове под влиянием Верочки (см. с. 45—46), угады-

ваются возможности человечности и душевной мягкости, которых вовсе нет в Сторешникове, и не будет, и не может быть, но которые, однако, могли в нем развиваться, если бы его развитие с самого начала протекало не в атмосфере «фантастических» интересов «игры с куклами в куклы», а в атмосфере высокой духовности и «реальных» житейских и общественных интересов. Точно так же крах капиталистической карьеры Полозова выявил в нем здоровое ядро характера, крепость ума, широту взгляда на жизнь, т. е. все то, что, будучи иначе направленным и организованным, могло бы сделать из этого человека незаурядного общественного деятеля.

В человеческом характере не столько подчеркнута его индивидуальная замкнутость, единичность, константность, сколько выявлена множественность его реально возможных вариантов, из которых только один — обусловленный конкретной общественной средой — осуществляется в действительности. И это не только Сторешников или Полозов; это и Серж, и Жюли, и Марья Алексеевна. Такая манера обрисовки характеров героев вытекает, конечно, из общей концепции человека, охватывающей весь материал романа. Но сейчас важно подчеркнуть, что при изображении «депотопных» героев такая манера их обрисовки придает характерам этих героев необходимую реалистическую объемность и глубину, нейтрализует опасность превращения образов героев в прямолинейные «иллюстрации» к авторским тезисам, особенно в романе, структура которого является откровенно «учительной». Нужно добавить еще, что если в своей общей гуманистической концепции романист опирается на чрезвычайно широкий, не поддающийся учету круг философских и научных идей, начиная от Бэкона и Спинозы и кончая «антропологическими» построениями современных ему естествоиспытателей и философов, среди которых он и сам был отнюдь не только учеником, то, высвечивая нереализованную человечность в «пошлом» человеке, он является прямым учеником и ближайшим последователем Гоголя².

3

Группа героев «депотопного» мира не выступает в романе как монолитная, спаянная изнутри сила. Она потому и запечатлевает в себе образ современного романисту общества, что в ней царит всеобщий антагонизм интересов, господствует сложная иерархия зависимости и подневольности — не только материальной, но и духовной и нравственной. Розальские зависят от Арины Петровны, Павел Константинович является марионеткой при Марье Алексеевне, Сторешников тянется за Жаном, Жан стремится проникнуть в круг Сержа и Жюли, дом оказывается

² Ср.: Гукровский Г. А. Реализм Гоголя. М.: Л., 1959, с. 74—112.

истинным регулятором отношений между сыном и матерью, бесчисленные Матрены вынуждены продаваться Марьям Алексеевнам по гораздо более низкой цене ввиду своего вечно подбитого любовниками глаза и т. д. В этой среде процветает хищничество — хищничество по праву (Анна Петровна) и хищничество по нужде (Марья Алексеевна), совершается бесконечная цепь актов принуждения, ломания других и самоломания, страдания от унижений и освященного общественной моралью насильничества. Вот почему каждый герой этой группы составляет отдельный тип, со своим характером и своей социальной биографией. В них выражается единство данного общественного строя, но это — единство разрозненных, противостоящих друг другу единиц.

Литература критического реализма к тому времени имела уже гигантский опыт художественного отражения именно такого — разобщенного, «пошлого» в своей меркантильности и обесчеловеченности — мира, и автор романа «Что делать?» на этот опыт опирается. Это был опыт последовательно проводимого критицизма, который в романе усваивается и претворяется сразу в нескольких своих аспектах. Прежде всего, для такого критицизма нет априорных, извлекаемых не из действительности в процессе ее художественного анализа, а привносимых в нее извне «идеалов», в качестве которых в литературе более раннего времени выступали либо истины религиозной морали (а то и предрассудки определенного социального слоя), либо философские постулаты. Далее, такой критицизм не дает веры словам и мнениям человека в отрыве от его дел и поступков. Наконец, с точки зрения такого критицизма очевидна всеобщая зависимость человеческих дел и мнений от материального расчета, классового интереса.

В романе «Что делать?» мы обнаруживаем все три аспекта.

Проповедуемое в романе моральное учение является антирелигиозным по духу и, поскольку выражает устремления самых революционных общественных групп своего времени, находится в стадии становления и поэтому не может нести и не несет на себе отпечатка классовой ограниченности. А самое главное — художественная оценка «пошлых людей» в романе не является непосредственным следствием суда над ними с позиций проповедуемой здесь морали. Напротив, принципы этой морали таковы, что, с ее точки зрения, моральный суд над человеком со стороны кого бы то ни было, кроме самого этого человека, недопустим, недействителен, эфемерен. Позиция морального суда заменена в романе позицией «научного» объяснения человеческого характера и его общественного облика, в чем мы могли убедиться при рассмотрении образа Анны Петровны Сторешниковой. Авторское отношение к «пошлому человеку» в «Что делать?», так же как и во всей предшествующей литературе критического реализма, выражается посредством демонстрации не-

соответствия этого человека гуманистическому идеалу вообще, а не какому-либо данному идеалу. Иными словами, это отношение проявляется в изображении детерминированности человека социальной средой и в критическом отрицании этой среды как бесчеловечной и обезчеловечивающей.

Принцип художественного освещения слов и мнений человека в их зависимости от его дел и поступков также последовательно проводится в романе. Проблема соотношения «теории» и «практики» в общей концепции человеческого характера была для автора «Что делать?» давней художественной проблемой, глубоко и оригинально проанализированной им — и именно средствами художественного анализа — еще в юношеской повести конца 40-х годов, которая так и была озаглавлена — «Теория и практика». Уже тогда он добился нового решения этой проблемы, которое заключалось в том, что «теория» (самосознание, самооценка человека) и «практика» (поведение человека), вообще говоря, всегда соответствуют друг другу в каждом человеке, но все дело в их качестве и характере их взаимодействия. Если «теория» реалистична, то она строго контролирует «практику» и является верховным ее руководителем, вовсе не претендуя на эту роль во что бы то ни стало. Если же «теория» иллюзорна, романтична, опирается не на фактическое положение вещей, а на привносимые в действительность «от себя» идеалы и представления, то хотя она и претендует на роль верховного и безапелляционного судьи и руководителя «практики», тем не менее этой роли она не может выполнить и действительно не выполняет, а занимается и по самой сути дела может заниматься только одним — оправданием «практики» (определяемой в действительности совсем другими факторами) с целью самоуспокоительного «доказательства» своей верховности. В этом заключена всеобщая суть реального и логического соотношения между самосознанием и поведением человека, суть, в которой последовательно отражен принцип детерминированности человека обществом и историей³. Этот взгляд, противоположный, с одной стороны, учению о свободной воле, а с другой стороны, наивному представлению о прямолинейном соответствии «теоретического» самосознания человека его житейской «практике», лежит в основе и той концепции человека, которая развивается в романе «Что делать?».

Так, рассказчик любит подметить в человеке множественность одновременных намерений, особенно тогда, когда дело больно задевает этого человека. Противоречие между характером намерений и окончательным выбором, производимым человеком, показательно для всего его облика. Мы видели, как

³ Подробнее об этом см.: Руденко Ю. К. Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов. — Рус. лит., 1970, № 1.

Анна Петровна избличала перед Павлом Константиновичем «гнусность мыслей и поступков» Марьи Алексеевны «и сначала требовала, чтобы Павел Константинович прогнал жену от себя», но потом удовольствовалась «резюмицией», которая вполне соответствует реальной власти Анны Петровны над своим управляющим (см. с. 109). Совершенно аналогично ведет себя и Марья Алексеевна, когда мечтает о мести Лопухову (см. с. 109—110).

Оригинальным и художественно выразительным приемом является в романе демонстрация различного наполнения реальным значением одних и тех же слов в устах разных героев или тождества их поведения при полной противоположности намерений. Так, в силу именно этого, поведение дочери оказывается недоступным пониманию матери: «Марья Алексеевна решительно не знала, что и думать о Верочке. Дочь и говорила, и как будто бы поступала решительно против ее намерений. Но выходило то, что дочь победила все трудности, с которыми не могла сладить Марья Алексеевна. Если судить по ходу дела, то оказывалось: Верочка хочет того же, чего и она, Марья Алексеевна, только, как ученая и тонкая штука, обрабатывает свою материю другим манером... Очевидно, она хитрее самой Марьи Алексеевны. Когда Марья Алексеевна размышляла, размышления приводили ее именно к такому взгляду. Но глаза и уши постоянно свидетельствовали против него...» (с. 44). Тот же эффект достигается и в результате разговора Марьи Алексеевны с Лопуховым о его аллегорической невесте (см. с. 62). Правда, здесь это скорее выглядит как курьез, недоразумение со стороны Марьи Алексеевны. Но затем, в ее размышлениях о поведении Лопухова с Верочкой (с. 65—66), в ее «гамлетовском испытании» (с. 67—71), в следующем за ним авторском сопоставлении Лопухова и Марьи Алексеевны (с. 71—75) демонстрация рассказчиком различия в наполнении одних и тех же слов реальным значением со стороны различных людей, одинаковости поведения разных людей при полной противоположности их намерений перерастает в нечто гораздо большее по значению и гораздо более самостоятельное по смыслу, чем просто художественный прием освещения материала.

Наконец, отчетливое выявление в романе материальной подоплеки человеческого поведения носит тоже принципиальный характер и дает почву для возникновения целой серии оригинальных приемов.

В «пошлой» среде современного общества деньги — абсолютная мера ценностей, и не только материальных, но вообще всех ценностей. Так, о Марье Алексеевне говорится, что она «заказала дочери два новых платья, очень хороших — одна материя стоила: на одно платье 40 руб., на другое 52 руб., а с оборками да лентами, да фасоном оба платья обошлись 174 руб.; по крайней мере так сказала Марья Алексеевна мужу, а Верочка знала,

что всех денег вышло на них меньше 100 руб., — ведь покупки тоже делались при ней, — но ведь и на 100 руб. можно сделать два очень хорошие платья. Верочка радовалась платьям...» (с. 17—18). Любопытно здесь разграничение плутовства Марьи Алексеевны перед мужем и радости для Верочки: плутовство матери не задевает и не омрачает радости Верочки. Иначе выглядит подобный случай, касающийся Анны Петровны. Радуюсь своей победе над сыном, она награждает Павла Константиновича: «Татьяна! — Вошла старшая горничная. — Найди мое синее бархатное пальто. Это я дарю вашей жене. Оно стоит 150 р. (85 р.), я его только 2 раза (гораздо более 20) надевала. Это я дарю вашей дочери, — Анна Петровна подала управляющему очень маленькие дамские часы, — я за них заплатила 300 р. (120 р.). Я умсю награждать, и вперед не забуду» (с. 42). Стремление набить цену своему благородству не сулит Анне Петровне никакой реальной выгоды, но то, что это благородство оказывается фальшивым, освещает ее как нельзя более резко. А самое важное — общность приема в этих двух случаях уравнивает Марью Алексеевну и Анну Петровну в их внутреннем достоинстве, несмотря на классовое расстояние, лежащее между ними, и это равенство духовного облика и ориентации в жизни существенно роднит двух героинь из разных классовых групп, указывает на их принадлежность одному и тому же лагерю.

Сведения материального порядка вообще всегда приводятся рассказчиком с исчерпывающей полнотой. Это — универсально проявляющаяся в стиле романа черта, ибо внимание к материальной стороне жизни человека и материальной подоплеке его поведения возникает в романе при описании не только «пошлых», но и «новых» людей, при доказательстве необходимости и возможности социалистического кооперирования трудящихся и при разъяснении принципов новой морали. Более того, это внимание не есть частное свойство рассказчика (или хоть бы и реального автора романа), оно выступает в романе как следствие одного из фундаментальных требований новейшего «научного мышления».

При описании «пошлых людей» это внимание оборачивается одним из приемов их разоблачительной характеристики, но тоже не всегда разоблачительной. Материальные интересы существенны в жизни человека: третирование их есть черта романтического отрыва от жизни и в классовом обществе сплошь и рядом оказывается формой вольного или невольного сокрытия действительных источников материального благополучия одних социальных слоев, паразитирующих за счет других. Поэтому рассказчик в романе «Что делать?», отчетливо понимающий это, чужд какой бы то ни было зависимости от романтической традиции в трактовке этой стороны жизни и отнюдь не склонен основывать разоблачительные характеристики персонажей,

подлежащих разоблачению, на самом по себе факте их погрешности в материальные заботы.

Ярче всего это видно в обрисовке Марьи Алексеевны. Для нее весь мир вписывается только в сетку денежных обозначений. Желая поощрить дочь, она не может придумать ничего более обворожительного, чем в награду за послушание пообещать подарок с указанием его цены (см. с. 26). Ее доверие к Лопухову начинается с восхищения его хваткой в вопросе о приданом его «невесты» (с. 62). Подслушанный ею разговор Лопухова с Верочкой о «расчете выгод» представляется Марье Алексеевне не только понятным, но и близким себе по духу. Точно так же, «когда Марья Алексеевна... постигла, что дочь действительно исчезла, вышла замуж и ушла от нее, этот факт явился ее сознанию в форме следующего мысленного восклицания: „обокрала!“» (с. 109). Наконец, после визита Лопухова уже в качестве зятя, когда Марье Алексеевне не удалось даже «в полную сласть» поругаться с этим «разбойником», ей ночью привиделся сон, в котором тот же мотив и та же мера суждения (см. с. 112).

Ценностные представления Марьи Алексеевны совпадают с ценностными категориями, господствующими в окружающем ее мире. Ее на путь хищничества толкнула нужда, формы ее хищничества определились законами общественного строя. И оценка ее как личности не вытекает в романе из факта ее хищничества самого по себе. Романист различает хищничество Марьи Алексеевны и хищничество, например, Анны Петровны. Марья Алексеевна противопоставлена Анне Петровне как «злой человек» «злой кукле», и это противопоставление, относительное в образной системе романа, абсолютно в его идеологической концепции. В то же время «злая» и «нечестная» Марья Алексеевна противопоставлена «добрым и сильным, честным и умеющим» (с. 14) «новым людям», и это противопоставление, в образной системе романа абсолютное, в его идеологической концепции относительно: сам рассказчик отмечает близость девиза Марьи Алексеевны «обирай да обманывай» (с. 22) и такого фундаментального принципа в мировоззрении «новых людей», как «все основано на деньгах» (с. 93). Таким образом, в ходе исторического общественного развития тождественны между собой не разные типы «хищников» и не разновидности «добрых» натур, а, например, «злая кукла» Анна Петровна и «добрая кукла» Серж, с одной стороны, и «злой человек» Марья Алексеевна и «добрый человек» Лопухов — с другой.

Так органично совершается в романе переход от гуманистической концепции человека, какой она сформировалась к тому времени в литературе критического реализма, к новой, философски и политически более глубокой концепции, оригинальной и по существу, и по разработке.

Средоточием и художественной формой воплощения этой оригинальной концепции человека в романе выступает вся группа его «новых» героев, противостоящих «пошлomu» строю современного общества.

Групповая замкнутость лагеря «пошлых людей» отнюдь не является умозрительной схемой и строится в романе не с помощью приемов логического выделения. Процесс социального разобщения людей, показывает романист, приводит неизбежно к поляризации общественных сил, опирающихся на взаимосключающие принципы отношения к одной и той же реальной действительности. Поэтому «новые люди» противопоставлены в романе «пошлым людям» как новая, особая в рамках существующего строя жизни общественная среда, которая консолидируется на основе четко выработанных принципов философско-политического мировоззрения, этики и бытового поведения. И хотя группа «новых людей» количественно несоизмерима с безграничным «допотопным» миром, она именно поэтому может быть отчетливо из него выделена. Противопоставленность «новых людей» всему укладу тогдашних общественных отношений толкала романиста к необходимости дать их прямую групповую характеристику, поскольку только с ее помощью оказывалось возможным указать ряд внеличностных, надындивидуальных свойств, выделяющих каждого «нового» героя в отдельности и всех их вместе из «пошлой» среды «допотопного» общества и делающих их «новыми людьми». Групповая характеристика «новых людей», таким образом, надстраивается над их индивидуальными характеристиками и подчиняет эти последние себе. Это приводит к тому, что публицистическая авторская оценка героев, принципиально неизбежная в данном произведении, становится необходимой составляющей способа типизации, конструирующего в романе образы «новых людей». Романист не подменяет публицистической характеристикой художественную, а совмещает, суммирует оба метода, обогащая каждый из них за счет другого.

Рассмотрим, как соотносятся между собой приемы образной и публицистической характеристики «новых людей».

Тема «новых людей» возникает в романе в связи с рассказом о судьбе «обыкновенной молоденькой девушки», «глупенькой девочки», «простенькой девочки» Верочки и до появления «медицинского студента» Лопухова раскрывается главным образом через сюжет. В поведении героини, в ее необычных реакциях на обыкновенные житейские положения и ситуации, в ее решимости во что бы то ни стало отстаивать свое право лично и свободно строить собственную судьбу (кстати сказать, право, не освященное ни обычаем, ни религией, ни законами государства) видит читатель проявление «новых» принципов жизнеотношения,

свойственных главным героям романа. Таким образом, заставляя читателя самостоятельно размышлять над этим, романист прежде всего выдвигает на первый план оценочный смысл самого определения — «новые люди». Но образ Верочки — Веры Павловны на протяжении всего романа является носителем своей особой функции: именно в нём прослеживается путь становления личности «нового человека», процесс его формирования, этапы роста. Однако этот смысловой подтекст романа не комментируется автором-рассказчиком. Групповая характеристика «новых людей» возникает в романе только тогда, когда в его действие вводятся последовательно Лопухов, затем Кирсанов. Лишь после этого и Вера Павловна подключается к этой характеристике как человек их типа.

О Лопухове читатель до непосредственного с ним знакомства знает только, что он «порядочный человек». Это хотя и оценка, но такая, которая ни в коей мере не говорит об индивидуальности героя. Затем рассказчик стремится показать Лопухова (так же, как раньше Верочку) в его поступках, мыслях и психологических реакциях. Неповторимо-индивидуальный образ героя складывается в сознании читателя раньше, чем рассказчик сам берется за его характеристику, хотя и то и другое разворачивается стремительно — в двух первых небольших разделах II главы. Авторская характеристика Лопухова выглядит здесь сначала даже не как попытка рассказчика очертить с известной степенью полноты характер, биографию или предметную важную для действия романа героя, а скорее как необходимое дополнение к детской болтовне брата Верочки, Федю: «Нет, Федя не наврал на него...» и т. д. (с. 48).

Материал этой характеристики можно разделить на две неоднородные по составу части. С одной стороны, это сведения собственно о Лопухове — они воспринимаются читателем как необходимая составная часть самого образа героя. С другой стороны, это рассуждения рассказчика о сходстве Лопухова и Кирсанова и попытка их нерасчлененной характеристики. Упоминание здесь о Кирсанове кажется немотивированным, нецелесообразным с художественной точки зрения. Из того факта, что Лопухов и Кирсанов «были величайшие друзья», что «оба рано привыкли пребывать себе дороже своей грудью, не имея никакой поддержки» (с. 49), что оба прежде нуждались, а теперь перестали нуждаться благодаря урокам и вместе живут на одной квартире, еще не следует, что всего этого никак нельзя было сказать об одном Лопухове. Целесообразность упоминания о Кирсанове мотивируется несколько позже, когда у обоих друзей отмечается одна «любопытная черта», которая «в последние лет десять стала являться между некоторыми лучшими из медицинских студентов», — «решимость не заниматься по окончании курса практикою, которая одна дает медику средства для достаточной жизни, и при первой возможности бросить медицину для

какой-нибудь из ее вспомогательных наук — для «физиологии, химии, чего-нибудь подобного» (с. 49—50). Но разъяснение этой «любопытной черты» все равно не становится еще достаточным обоснованием и объяснением того, о чем заявлено при первом упоминании о Кирсанове, — что «врезнь от Кирсанова о Лопухове можно заметить только то, что надобно было бы повторять и о Кирсанове», и что «если бы их встречать только порознь, то оба они казались бы людьми одного характера» (с. 49) и т. д. Если в начале характеристики Лопухова рассказчик говорил о необходимости дополнить представление о герое, каким оно складывалось из Фединых слов, — и эту необходимость можно определить как внешний принцип построения этой характеристики, — то в ходе самой характеристики, как мы видим, возникает вторая — внутренняя — мотивировка той же необходимости и новое, принципиально другое обоснование отбора материала для характеристики: о Лопухове сообщается главным образом то, что можно о нем сказать в отличие от Кирсанова, т. е., по мнению рассказчика, очень не важное. Все важное, что можно и нужно сказать о Лопухове, характеризует уже не индивидуально его и не его одного, а некое реальное множество людей из числа современной молодежи. Так в роман впервые прорывается принцип, лежащий в основе групповой характеристики «новых людей».

В дальнейшем ходе II главы характер героя раскрывается исключительно в его собственных поступках и высказываниях без дополнительных авторских комментариев или экскурсов в предысторию его жизни. Таков эпизод «допрашивания ординарца» — разговор Лопухова со Сторешниковым при их знакомстве (см. с. 52). Таково поведение Лопухова на вечер в день рождения Верочки, когда он разгадывает расчет Марьи Алексеевны использовать его в качестве тапера (с. 54 и след.). Такова его оригинальная манера облекать серьезную мысль в шутливую форму, отчего, например, и возникает в романе его аллегорическая «невеста», которая играет столь глубоко-комическую, прямо-таки роковую для Марьи Алексеевны роль в деле освобождения Верочки «из подвала», а затем, проходя через «сны» героини, все более поэтизируется, обретая в общей концепции романа значение одного из важнейших образов-символов. Живой чертой личности Лопухова оборачивается во II главе даже его «теория расчета выгод» с ее несколько громоздкой, но неотразимой логикой.

Оригинальным приемом, применяемым для создания образа Лопухова, оказывается отношение к нему и понимание его Марьей Алексеевной. Марья Алексеевна становится своего рода «зеркалом», благодаря которому Лопухов может быть изображен в таких своих «отражениях», которые без этого не могли бы найти себе места в цензурном произведении. Кривизна этого «зеркала», искажая очертания, укрупняет и подчеркивает суть

характера героя. Благодаря этому происходит углубление аллегорически введенной в роман темы революции, активным носителем которой выступает в романе именно Лопухов, и получает доступ на страницы романа, например, такой щекотливый вопрос, как вопрос о том, какие книги давал читать Верочке Лопухов. Благодаря этому же идеализируемые, по существу, качества «новых людей» — такие как чистота их нравственных помыслов или их мировоззренческие построения — входят в роман не прямолинейно, а художественно препарированными, ибо далеко не непосредственно несут свое содержание, а как бы отягощенные конкретными обстоятельствами бытовых и психологических ситуаций.

Таким образом рассказчику удается нарисовать рельефный индивидуализированный характер со своей манерой ориентироваться в окружающей обстановке, реагировать на нее и противостоять ей. Этот характер воссоздается по ходу событий, проявляется в динамике собственного поведения. С художественной точки зрения такой подход к решению задачи создания образа героя представляется необходимым и достаточным, чтобы образ оказался художественно полноценным.⁴

Лишь после этого в романе вторично используется метод групповой характеристики «новых людей» — в самом конце II главы, в «Похвальном слове Марье Алексевне». Здесь Верочка и Лопухов отождествляются рассказчиком как лица, принадле-

⁴ В принципе то же следует сказать и об образе Кирсанова. В противоположность Лопухову Кирсанов сначала характеризуется рассказчиком — и характеризуется подробно и всесторонне — и только после этого вводится в действие романа. Однако сам по себе этот прием несколько не противоречит задачам индивидуализации характера героя, он часто встречается в литературе — достаточно напомнить о построении характеристики Онегина в романе Пушкина и Бельтова в романе Герцена, о роли развернутых предысторий героев в структуре романов Тургенева. Принцип построения характеристики Кирсанова в романе Чернышевского ничем существенным не отличается от этих общих закономерностей художественной организации материала в произведениях крупной эпической формы. Несмотря на то, что авторская характеристика героя предшествует здесь его показу в действии, сама она в VIII—X разделах III главы дается пластически выразительно, авторская оценка не столько формулируется, сколько выражается в ряде зарисовок различных «частных» обстоятельств жизни героя (изучение языков, история с Nicolas, отзывы студентов и служителей клиники о Кирсанове-враче — см. с. 147—148, 151). После этой характеристики в действии романа Кирсанов проявляет себя неожиданным для читателей образом, предстает как неповторимая личность, убедительно раскрывающаяся в собственном поведении и понятная без авторских комментариев и подсказок (которых и нет в романе). Напомним такие художественно яркие эпизоды, как описание двух попыток Кирсанова овладеть своей страстью и скрыть ее от любимой женщины (см. с. 151—154, 169—170), «теоретический разговор» Кирсанова и Лопухова (с. 184—189), наконец, весь эпизод спасения Кирсановым Кати Полозовой в V главе. Типический смысл образа Кирсанова вырастает в романе как следствие и результат такого авторского анализа художественного материала образа, который не выходит из границ этого материала и ни в коей мере не схематизирует его.

жащие единому типу не-«плутов» и не-«дураков» (с. 113) и не имеющие со стороны этой своей типичности никаких заслуживающих упоминания различий. Если Лопухов и Кирсанов могли быть сближены друг с другом ввиду общности интересов, условий быта, взглядов на жизнь, отношения к любимому делу и т. д., то у Лопухова и Верочки все эти стороны жизни существенно не совпадают. В отождествлении Лопухова и Верочки на первый план выступает момент обобщения, отвлечения от каких бы то ни было конкретных деталей и частных. Оно именно обнажает самый принцип, на основании которого совершается. Таким принципом оказывается принадлежность героев единому типу, сущностные характеристики которого исключают любые индивидуальные характеристики отдельной человеческой личности.

Мы видели, что романист широко использует метод демонстративной оценки героев и при характеристике «пошлых людей», таких как Анна Петровна, Сторешников, Марья Алексеевна, Серж, Жюли. Но делает он это, как правило, тогда, когда высказывается об их типических свойствах. В том же «Похвальном слове» речь идет главным образом не о Верочке и Лопухове, а о Марье Алексеевне, и именно потому, что она тоже оценивается как тип.

И здесь перед нами наглядно выступает разница в самих принципах типизации, постепенно отделяющихся друг от друга и вступающих в противоречие друг с другом. Если в авторском рассуждении о Марье Алексеевне типическое значение приписывается ее индивидуальным свойствам (точно так же, как в предыдущем художественном повествовании приобретали типический смысл тоже ее индивидуальные свойства), то в оценке «новых людей» типобразующими признаками становятся только общие принципы мировоззрения, этики, поведения всей группы лиц, относимых рассказчиком к этому типу, — в данном случае еще только Верочки и Лопухова. Индивидуальные особенности их характеров и своеобразие личности каждого из них, художественно воссоздаваемые в ходе романного повествования, оказываются теперь вне пределов их типологической общности. Происходит разрыв диалектического единства общего и особенного в авторском освещении литературного типа: так называемый «образ» отделяется от так называемой «характеристики», художественно-типическое — от общественно-типического.

Противоположность авторских оценок по отношению к двум противостоящим группам героев романа начинает захватывать область художественной типизации. Происходит удвоение задач типизации в сфере характеристики «новых» героев романа: метод *художественной* типизации каждого отдельного героя дополняется методом *публицистической* типизации всей их группы. Это «сложение» двух методов подчиняется той внутривроманной закономерности, которая формирует образную систему целого

произведения, и потому строго локализовано внутри группы «новых людей». В контексте художественного целого романа эта локализация превращает простую сумму двух дополняющих друг друга методов типизации в новый принцип типизации, качественно отличный от первого и рядоположный ему.

Это становится особенно наглядным, когда в действие романа включается Кирсанов. Рассказчик, теперь начинающий прямо с характеристики героя, выходит к такому широкому обобщению относительно «новых людей» вообще, какого он еще не давал в романе. Благодаря этому самый принцип типизации положительных героев романа приобретает свой окончательный вид.

Приступая к характеристике Кирсанова, рассказчик прежде всего возвращается к той мысли, которую высказал, когда впервые заговорил о Лопухове и увидел себя перед необходимостью сразу же говорить и о Кирсанове, хотя это было, по крайней мере, не ко времени. Теперь он пытается оправдаться в своем тогдашнем затруднении и преодолеть его, объяснив его природу и причины: «Когда я рассказывал о Лопухове, то затруднялся обособить его от его задушевного приятеля и не умел сказать о нем почти ничего такого, чего не надобно было бы повторить и о Кирсанове. И действительно, все, что может (проницательный) читатель узнать из следующей описи примет Кирсанова, будет повторением примет Лопухова» (с. 146).

Уже сама авторская характеристика героя получает здесь описью острое и довольно рискованное наименование — «опись примет». Это — канцеляризм, да к тому же еще полицейский канцеляризм. Однако рассказчик употребляет его так, как будто принимает за нечто стилистически нейтральное. Конечно, ближайшим образом это вызов эстетическим вкусам той части публики, которую романист отождествляет с «проницательным читателем». Но нельзя не увидеть здесь также и констатацию объективного факта: собственно авторская характеристика Кирсанова, как ранее Лопухова, оказывается в романе действительно не более чем «описью примет», причем под рубрику «примет» подпадают и обстоятельства воспитания этих героев, и история их самообразования (см. с. 147), и даже характерные стереотипы их поведения, свидетельствующие об их социальном самочувствии, такие как история Лопухова с одним «осанистым» господином или история Кирсанова с Nicolas (см. с. 147—148). Несколько дальше, в ходе той же характеристики портрет Кирсанова и сведения о его теперешнем общественном положении будут названы его «внешними приметами» (с. 150), т. е. чем-то еще более индивидуально-случайным.

Таким образом, «опись примет» — это и едкая ирония над эстетическими вкусами «проницательного читателя», и обезоруживающее читателя друга простодушное признание рассказчика в своей беспомощности перед лицом одной из фундаментальных

художественных задач. Его слова о том, что он «затруднялся обособить» Лопухова от Кирсанова и «не умел» сказать о нем почти ничего такого, чего не надобно было бы «повторять» и о Кирсанове», — это, оказывается, не только и не столько синтаксическая конструкция, стилистический штамп, сколько признание действительного положения вещей. Если эти слова рассказчика перевести на язык эстетических терминов, то они должны означать не что иное, как указание на невозможность решить задачу типизации «новых» героев романа одними средствами образно-языковой пластики, невозможность обойтись без обязательных (и потому вынужденных, необходимо неизбежных) публицистических добавлений.

Романист предвидел это обстоятельство еще тогда, когда обдумывал роман и решал, браться ли за перо. Не его ли имел он в виду, когда в «Предисловии» говорил об отсутствии у себя «критери художественного таланта» (с. 14)? Правда, там, «играя» с читателем, мистифицируя его, он делал акцент на других основных моментах своего эстетического кредо. Но ведь и тогда его слова: «мой рассказ очень слаб по исполнению сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом» (с. 14), — были сказаны серьезно.

Теперь логика развернутой авторской характеристики типа «новых людей» оказывается в то же время и логикой объяснения природы тех художественных «затруднений», которых «не умеет» преодолеть романист: «Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа, типа, до того разнящегося от привычных тебе, проникательный читатель, что его общими особенностями закрываются личные разности в нем». Эти люди среди других, будто среди китайцев несколько человек европейцев; которых не могут различить одного от другого китайцы... Люди того типа, к которому принадлежали Лопухов и Кирсанов, кажутся одинаковы людям не того типа» (с. 148). И далее, после конкретной характеристики их «общих черт»: «Эти общие черты так резки, что за ними сглаживаются все личные особенности» (с. 149). Как видим, новый принцип типизации здесь прямо сформулирован.

Дальнейшая характеристика типа «новых людей» вполне подчиняется этому принципу, окончательно его утверждая.

Рассказчик возвращается к мысли, высказанной еще в начале II главы, где речь шла о положении «порядочных людей» в «прежние времена» и «теперь»: «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными 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. То были люди

хоть и той же природы, но еще не развившейся до этого типа... Он рожден временем, он знамение времени...» (с. 149). Если во II главе рассуждение о «порядочных людях» имело конструктивное значение, так как в нем содержалась информация о завязке действия романа, то теперь повторение этой мысли является чисто публицистической вставкой. Ее публицистичность скрашена тем, что она мотивирует необходимость другого высказывания, в целях уточнения и углубления характеристики «новых людей», — мысли о «главной черте этого типа». Но в то же время эта публицистичность и обнажена, поскольку новый тип ставится в связь с другим литературным типом, разрабатанным в других произведениях другими авторами, — с литературным типом «лишних людей», при этом в их собирательном осмыслении.

Продолжая свою характеристику типа «новых людей», рассказчик непосредственно вслед за этим высказывает новую, ранее не присутствовавшую в романе мысль: «Недавно родился этот тип и быстро распложается. Он рожден временем, он знамение времени, и, сказать ли? — он исчезнет вместе с своим временем, недолгим временем. Его недавняя жизнь обречена быть и недолгою жизнью. Шесть лет тому назад этих людей не видели; три года тому назад презирали... через несколько лет... к ним будут взывать: „спасите нас!“... еще немного лет, быть может и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, ошиканные, страшимые... И пройдут года, и скажут люди: „после них стало лучше; но все-таки осталось плохо“. И когда скажут это, значит пришло время возродиться этому типу, и он возродится в более многочисленных людях, в лучших формах... и опять та же история в новом виде. И так пойдет до тех пор, пока люди скажут: „ну, теперь нам хорошо“, тогда уж не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурою всех людей...» (с. 149).

Это высказывание диссонирует с общим оптимистическим настроем романа. Читатель, сочувствующий «новым людям», противится такому пессимистическому, как ему кажется, прогнозу. Но из ощущения диссонанса рождается понимание смысла высказывания: Чернышевский не отступает от своего исторического оптимизма, он только вводит масштаб для оценки исторических границ и роли очерчиваемого им прогрессивного типа; его мысль согласуется с фундаментальными принципами его же философии истории.

Так, например, открывая свой первый политический обзор в «Современнике» рассмотрением вопроса о «характере исторического прогресса», он писал: «Прогресс совершается чрезвычайно медленно... но все-таки девять десятых частей того, в чем состоит прогресс, совершается во время кратких периодов усиленной работы. История движется медленно, но все-таки почти

все свое движение производит скачок за скачком, будто молодой воробушек, еще не оперившийся для полета, еще не получивший крепости в ногах, так что после каждого скачка падает, бедняжка, и долго копошится, чтобы снова стать на ноги, и снова прыгнуть, — чтобы опять-таки упасть. Смешно, если хотите, и жалко, если хотите, смотреть на слабую птичку. Но не забудьте, что все-таки каждым прыжком она учится прыгать лучше, и не забудьте, что все-таки она растет и крепнет и со временем будет прыгать прекрасно, скачок быстро за скачком, без всякой заметной остановки между ними. А еще со временем, птичка и вовсе оперится и будет легко и плавно летать с веселою песнею. Правда и то, что, судя по нынешнему, не слишком еще скоро придет ей время летать: а все-таки придет, сомневаться тут нечего»⁵. На сколько поколений людей, на сколько веков хватит такого прогресса? Перспектива его уходит в необозримое будущее.

То же самое и в романе. Поэтому победа «новых людей» не будет еще означать достижения обществом идеала, но и поражение их не сокрушит надежд на будущее, не поколеблет идеала. И в том и в другом случае общество сделает новый шаг в своем поступательном развитии; залог этого — «новые люди», их появление на общественном горизонте. Такова мысль романиста. Но откуда он знает отдаленные — исторические — судьбы «новых людей»? И как его суждение по этому вопросу связано (или может быть связано) с конкретным содержанием романа? Он говорит не о том, что будет именно с данными героями. Его высказывание есть суждение публициста определенной философско-политической ориентации о смысле и значении известного разряда людей не как художественного типа, а как типа общественного. К лицам, являющимся героями его художественного повествования, оно имеет самое общее отношение — в той мере, в какой они, по его мнению, принадлежат данному общественному типу. А к событиям, о которых повествуется в романе, оно вообще не имеет прямого отношения. Публицистический характер высказывания остается немотивированным никакой художественной необходимостью или хотя бы видимостью ее.

Тот же характер имеет и весь следующий, IX, раздел III главы. В нем развивается аналогия, появившаяся ранее, в VIII разделе; это аналогия «новые люди» — «европейцы» и «допотопные люди» — «китайцы» (см. с. 148, 150). Как литературный прием она является по своему жанровому типу тоже чисто публицистическим приемом. Она глубока по содержанию. Дело не в «китайцах», понимание которых исторически обусловлено и исторически ограничено: «китайцы» — это лишь символ общественного застоя. Дело в существе высказываемой идеи, очень близкой новейшему научному мировоззрению, — идеи разноструктур-

⁵ Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 6, с. 13.

ности качественно различных явлений. Эта идея действительно оправдывает рассказчика в его «затруднении», разъясняя, почему и каким образом получается, что с точки зрения своей главной художественной задачи он не мог (даже если бы хотел) выбрать какой-либо другой принцип типизации для характеристики своих «новых» героев, кроме того, какой он выбрал. Традиционный способ реалистической типизации (независимо от степени и качества художественно-образного проникновения в характер каждого персонажа индивидуально) был изначально недостаточен в силу своей «закрытости» на самом персонаже, в силу того, что он не требует и не допускает выхода за пределы индивидуально очерчиваемого характера. Типологическая же общность «новых людей» — общность надиндивидуального порядка и потому должна и единственно может быть раскрыта через изображение целой группы персонажей одного «типа», а следовательно — по принципу логического обобщения характерных свойств всех персонажей данного «типа». Ввиду этого не может не произойти того, что мы и наблюдаем в романе: рассказчик, там, где он от своего лица характеризует свой положительный тип, выступает не как художник-повествователь, а как публицист; у него не оценка типа является результатом предлагаемой характеристики, а характеристика возникает как доказательство и обоснование предлагаемой оценки.

Но это не значит, что авторское повествование утрачивает эстетическую природу. Оценочная позиция рассказчика, как мы показали выше, раскрывается через систему оценочных определений («обыкновенный» — «замечательный» — «особенный»); сложно и многообъемлюще функционирующих в повествовательном стиле романа. Сохраняя форму логической градации, система этих определений свое внутреннее содержание обретает в художественно-образной ткани самого произведения. Благодаря этому к моменту появления в тексте романа авторской характеристики «новых людей» ее публицистичность уже не диссонировает с общим строем повествования, не воспринимается как нечто чужеродное его эстетической природе; она вытекает из оценочной направленности характеристики; но сама оценка к этому времени опирается уже только на материал романа.

Далее, на протяжении III главы, рассказчик не добавляет к характеристике типа «новых людей» ничего нового по сравнению с тем, что им сказано в VIII и IX разделах, и в своем объяснении с читателем в конце главы вообще завершает характеристику типа. Для него это стало возможным только в результате сопоставления «новых людей» с «особенным человеком». Однако, прежде чем перейти к анализу типа «особенного человека», нужно отметить еще одну особенность изображения «новых людей» в романе:

Тип «новых людей» — даже и как тип общественный — не был в действительности таким установившимся, таким однород-

ным в своих мировоззренческих, политических, этических и просто чисто житейских принципах, каким изображает его романист. Публицистическая характеристика типа потребовала от него заострения и прояснения в каждом отдельном герое романа общих черт типа существующего и оцениваемого не только в художественных границах романа.⁶ Отсюда — неизбежность изображения в «новых людях» реально только возникающего, становящегося, колеблющегося как уже ставшего, достигшего полноты развития, качественно зрелого, т. е. неизбежность для романиста: перехода с позиций реалистического метода отображения действительности в область художественной утопии⁶. «Новые люди» как персонажи романа действуют в условиях «мысленного эксперимента» (термин Н. Г. Чернышевского), в качестве которого выступает весь его художественный контекст. Посредством «мысленного эксперимента» можно высветить в сегодняшней общественной тенденции ее действительные возможности и показать ее исторически вероятное будущее в образах людей, которые уже теперь якобы являются его носителями. Иными словами, можно силой воображения и таланта воссоздать тип будущего человека, и его художественная убедительность будет тем выше, чем глубже проникновение автора — художника и мыслителя — в действительные закономерности общественного развития. При этом нужно учесть, что никакой талант и никакое воображение не способны предвидеть конкретную будущую действительность, ее будничные формы, ее собственные конфликты и текущие противоречия. Поэтому глубина и практическая действенность любой художественной утопии прямо пропорциональна философской и политической прогрессивности общественной позиции художника (поскольку последняя находит себе выражение в типе положительного героя) и обратно пропорциональна стремлению художника наметить реальные формы будущих общественных отношений и конфликтов (поскольку эти формы вообще не поддаются моделированию, не только художественному, но и научному).

Роман «Что делать?» с этой стороны представляется примером удачи художника. С одной стороны, позиция Чернышевского — мыслителя и революционера — позволила ему создать такую модель положительного общественного типа, которая во всех своих характеристиках, имеющих принципиальный смысл, воплощает в идеализированном виде реально уже существовавшие прогрессивные общественно-идеологические и философско-этические тенденции. С другой стороны, антиутопизм исторического мышления Чернышевского удержал его от сколько-ни-

⁶ Вопрос о романе «Что делать?» как художественной утопии подробно рассматривается в работах Л. М. Лотман (см.: Лотман Л. М. 1) Социальный идеал, этика и эстетика Чернышевского. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 184—228; 2) Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 209—256).

будь серьезной попытки сочинять формы будущей действительности. Четвертый сон Веры Павловны, на который обычно указывают, нельзя считать такой попыткой. В романе, пафос которого — утверждение стремительного, неудержимого движения человечества в светлое и счастливое будущее, нельзя было вообще отказаться от привнесения в него темы и образа будущего. Но Чернышевский ввел этот образ в роман не от себя и не как реальность, а в виде сна героини и как ее фантазию о будущем человечества. В этом отношении показателен именно тот факт, что будущее представилось Вере Павловне в образе фурьеристского фаланстера, т. е. как нечто такое, что по своему содержанию и по своим деталям имеет другого автора, нежели автор романа «Что делать?». Здесь проявился как раз художнический такт романиста, который удовлетворил одному из важных жанровых требований избранной им художественной формы и в то же время не сочинил никакой новой утопии.

Реальность, в которой живут и действуют «новые люди» романа, — это современная писателю общественно-историческая реальность. Они демонстрируют себя как новый тип в условиях той самой жизни, которая окружает читателя романа, в тех конфликтных ситуациях, которые типичны для действительности того времени. Между тем типическое значение каждого из этих героев художественно могло быть выявлено только при условии их изображения в типических для них обстоятельствах, т. е. в обстоятельствах, не существующих еще в реальной действительности. Домысливание таких обстоятельств ни в коем случае не могло бы увеличить убедительности типа положительных героев. Типизация «новых людей» по принципу разделения в них «типического» и «индивидуального» оказалась, таким образом, не только неизбежным, но и оптимальным вариантом решения этой художественной задачи. Но тем самым романист вынужден был возвратиться к методу, характерному для раннереалистического жанра «физиологии». И только тогда, когда в роман вводится фигура Рахметова, положение вновь восстанавливается.

5

Появление в системе образов романа «особенного человека» вызывает принципиальные изменения в способе типизации, как это прежде уже случилось при появлении «новых людей». Это происходит потому, что «особенный человек» Рахметов тоже противопоставлен «новым людям», правда не как их антагонист, а как «высшая натура» (с. 233) внутри их собственного типа. Ему присущи все общие, родовые черты типа «новых людей», но при этом он единственный «новый» герой романа, в котором «личные особенности» не «сглаживаются» резкостью «общих черт». Это и приводит романиста к необходимости характеризовать его все-таки как особый, другой тип внутри группы «новых людей».

Противопоставление «особенного человека» «обыкновенным новым людям» структурно повторяет схему противопоставления в романе «новых людей» «пошлым людям». Раньше «новых людей» было «мало» по сравнению с массой «пошлых людей»; теперь «особенных людей» «мало» по сравнению с «обыкновенными порядочными людьми нового поколения». Раньше «общие черты» всей группы «новых людей» выделяли их из среды «пошлых людей» и делали «особым типом»; теперь «одна черта», свойственная всем «особенным людям», выделяет их из среды «новых людей» и делает людьми «одной породы». Однако принципиальное отличие способов типизации «новых людей», с одной стороны, и «особенного человека» — с другой, заключается в том, что прежде рассказчик свободно и прямо описывал «общие черты» «новых людей», а при характеристике «особенного человека» он этого не делает. Тогда авторская характеристика «новых людей» оказывалась необходимым публицистическим добавлением к их художественной обрисовке как конкретных персонажей романа, и это сочетание двух методов характеристики в итоге создало особый принцип типизации «новых людей» в отличие от людей «допотопного мира». Если бы романист мог позволить себе и теперь прямо назвать «одну черту» своего «особенного человека», он остался бы в пределах этого же принципа. Но он не может открыто и свободно указать ее, он вынужден ее скрывать и поэтому должен искать других путей и средств характеристики.

Главный прием, при помощи которого строится образ Рахметова, заключается в том, что характеристика героя разворачивается в виде мозаики «странностей», каждая из которых «смешная», «забавная» или даже «нелепая». Сменяя друг друга, возникающая вновь, пересекаясь, причудливо взаимодействуя, эти «странности» последовательно замещают собою действительное объяснение «особенности» «особенного человека», играя каждый раз роль фиктивной мотивировки провозглашенной с самого начала авторской оценки. Противоречие между декларативностью оценки героя как высшего положительного типа и «нелепостью», «забавностью», «странностью» каждого отдельно взятого проявления его «особенности» заставляет читателя осознать целесообразность приема.

Весь текст характеристики Рахметова ориентирован на провозглашение читателя к поставке бесчисленных «зачем?» и «почему?». Почему Рахметов — «особенный» человек? Потому ли, что он сумел приобрести «физическое богатство» легендарных масштабов? Или потому, что для достижения этого он так целеустремленно организовал свою волю и свое поведение? А может быть потому, что ему удастся, как никому, подчинить себя «правилам», в которые он сам себя заковал? Посадить себя на диету? Ограничить себя в необходимых потребностях? Стать «ригористом» в чтении, в общении с людьми? Стать самонистязателем? Отречься от семейных связей, от богатства, комфорта,

любви? И зачем ему это? Зачем ему «уважение и любовь простых людей»? Зачем ему «стипендиаты» в университетах? Зачем он окружает тайной свое «дело», если оно «чужое дело», «ничье в особенности дело»; «капитальное дело»? Авторские ответы неудовлетворительны, потому что они не есть прямые ответы на эти вопросы и вызывают новые вопросы. Ответы могут явиться читателю лишь как отгадка, и ключ ее задан автором тогда же, когда провозглашена оценка,—с самого начала. Этот ключ — в сопоставлении Рахметова с другими «образцами» той же «породы». Их читатель не знает, о них не говорится ничего, кроме того, что «между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлopotливые и люди флегматичные, люди слезливые... и люди, ни от чего не перестававшие быть спокойными. Сходства не было ни в чем, кроме одной черты...» (с. 202).

Все, что говорится о герое, оказывается достаточно случайным, внешним по отношению к его типичности. Этот герой — таков, другие могут быть совсем иными. Рахметов плакал, слушая Кирсанова в первый вечер их знакомства; другие, возможно, в подобной ситуации, сохраняли невозмутимость или скрипели зубами. Рахметов, перекрывая нормальные возможности человеческого организма, читал по трое суток сряду и таким образом преуспел за полгода вполне сложиться в «особенного человека»; а если не в полгода, а в год, в полтора, в два? Рахметов стал Никитушкой Ломовым; а что было делать тем двум женщинам, о которых рассказчик говорит, что они тоже были «особенными людьми», — не могли же и они тянуть ляжку с бурлаками! Как они завоевывали «уважение и любовь простых людей»? Рахметов строго расчислил для себя правила употребления «за своим столом» и «за чужим столом» всех видов пищи; не наивен ли такой способ напоминать себе о тяжелой нужде народа? Не слишком ли пародийно-банален рахметовский набор добродетелей; включающий воздержание от вина и женщин? И как в особенности пошло звучит в этом контексте слово «женщина»! Сообщаемый рассказчиком «эротический эпизод» из жизни героя, правда, снимает всякое подозрение в пошлости, но так ли уж неколебимы сами его «правила»?.. И так далее.

По поводу «истории дикого сорта» — лежания на гвоздях — Рахметов сказал: «Неправдоподобно...» Если нельзя вообще обо всех его поступках повторить: «неправдоподобно», то обо всех его «правилах» вполне можно сказать: «необязательно». И романист целеустремленно добивается того, чтобы привести читателя к ясному и осмысленному пониманию этой *необязательности* всего пластического облика своего «особенного» героя.

Но тем самым он достигает противоположного художественного эффекта. Все «забавные» и «нелепые» странности героя, дополняя и комментируя друг друга, сходясь в едином фокусе, вызывают впечатлительные гармонически целостного и героически-

масштабного человеческого характера, укрупняют и делают выпукло осязаемым его центральное ядро, его так и не названную «особенность». То, что первоначально выступало как экстравагантный прием характеристики, к концу характеристики оказывается оригинальным принципом типизации, в котором типичное вновь обретает свою художественно-образную плоть, протупает в неповторимо-индивидуальных свойствах отдельной человеческой личности.

Оценочное определение героя как «особенного человека» исходит еще из принципа типизации, свойственного в романе «новым людям». Авторская индивидуализация в характеристике «новых людей» является «описью примет», внешним и малосущественным дополнением к главному и существенному в них, о чем рассказчик говорит в первую очередь. Характеристика Рахметова тоже может быть еще осмыслена как «опись примет» одного из восьми известных автору «экземпляров очень редкой породы». Но отсутствие рядом с Рахметовым другого «образца» той же «породы» для сравнения, невозможность со стороны рассказчика прямо назвать ту «одну черту», которая составляет его «особенность», и, следовательно, необходимость высветить ее в его индивидуальности взрывает изнутри исходный принцип типобразования. Сумма «странностей» героя переплавляется в образ неповторимой человеческой личности, наделенной незаурядным и исключительным по цельности характером, и в этом и состоит ее типическое достоинство. Благодаря этому оценочное определение героя как «особенного человека» не только приобретает ту прозрачность политического значения, которой оно отличается в тексте романа, но и вбирает в себя жизненную трепетность неповторимой человеческой судьбы, окончательно освобождаясь от налета рациональной жесткости, первоначально привнесенной в него его логической природой.

«Особенный человек» Рахметов оказывается единственным «новым» героем романа, характер которого не конструируется в условиях «мысленного эксперимента» романиста путем проекции в будущее сегодняшних ростков, действительности, а полностью извлекается из ее современного состояния и остается на уровне своего сегодняшнего развития, неся в себе злободневную нацеленность против существующего зла. Именно этот герой романа заключает в себе действительное разрешение свойственной эпохе общественных антагонизмов и тем самым не позволяет роману замкнуться в его утопической безмятежности, а вновь ориентирует его в сторону реальной действительности. В этом секрет конечной художественной уравновешенности романа «Что делать?» на всех уровнях его образной системы. В этом же и разгадка его беспримерной популярности в ряду нескольких поколений читателей.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава первая	
Проблема читателя и ее конструктивное значение в художественной концепции романа	5
Глава вторая	
Принципы композиции и сюжетосложения	22
Глава третья	
Художественный смысл оценочных определений героев	39
Глава четвертая	
Принципы типизации	61

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАДСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА.**