

Русская литература

№ 1

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1970

Год издания тринадцатый

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
А. С. Бушмин. Ленин и вопросы культуры	3
Ленинское наследие и задачи современного литературоведения (выступают: Н. И. Пруцков, Б. И. Бурсов, П. С. Выходцев, А. М. Абрамов, К. Н. Григорьян, В. А. Ковалев, Г. М. Фридлендер, Ю. А. Андреев, Б. С. Мейлах, К. И. Ровда, А. Д. Соимонов)	15
Е. И. Покусаев. Одна из великих исторических заслуг российского пролетариата (к вопросу о ленинском принципе партийности)	43
Е. И. Кийко. Ленин о Белинском	54
А. Н. Иезуитов. Побольше внимания фактам новой жизни	64
В. В. Тимофеева. Образ В. И. Ленина в литературе 20-х годов и проблема нового героя	79
Ю. К. Руденко. Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов	101
Г. С. Черемин. Маяковский и роман Джека Лондона «Мартин Иден»	121

ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

М. М. Четрикашвили. Очерк Горького о Ленине (к истории публикации) . .	136
В. Н. Фойницкий. О литературных цитатах и фразеологизмах в трудах В. И. Ленина	139
К. Д. Муратова. Из истории большевистской печати («Новая жизнь» — «Молодая Россия»)	146
М. В. Минюкин. О раннем варианте повести Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69»	153
В. П. Вильчинский. Правда истории, художественный отбор и произвольный домысел («Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева)	157
Н. С. Травушкин. Переводы П. Л. Лаврова из Гейне и Гервега и их популярность в революционной среде	163
Н. А. Троицкий. Константин Фофанов и «Народная Воля» (неопубликованные стихи поэта)	168
Б. Л. Бессонов. Не Шедриц, а Д. А. Клеменц (об авторе «Письма к графу Д. А. Толстому»)	171

(См. на обороте)

Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ КАК ХУДОЖНИК: БЕЛЛЕТРИСТИЧЕСКИЕ ОПЫТЫ 1840-х ГОДОВ

Литература о ранних беллетристических опытах Чернышевского чрезвычайно скудна, к тому же последняя из работ, посвященных этой теме, относится к 1955 году.¹ Авторы общих работ о творчестве Чернышевского обычно лишь упоминают главнейшие из этих опытов.² Между тем более подробное исследование замыслов и сохранившихся фрагментов ранних литературных произведений Чернышевского приводит к важным выводам, проливающим новый свет как на характер главных принципов художественного метода писателя, так и на конкретные связи его зрелого творчества с проблематикой и художественными достижениями русской литературы 40-х годов.

1

Первой беллетристической пробой Чернышевского является повесть «Пониманье», от которой дошел до нас маленький фрагмент начала.³ Источником для Чернышевского послужили мемуары Гете, что косвенно подтверждается дневнико-

¹ См.: А. П. Медведев. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского. «Ученые записки Саратовского государственного педагогического института», вып. V, 1940; Б. С. Морозов. Юношеская повесть Н. Г. Чернышевского «Теория и практика». «Известия Туркменского филиала АН СССР», 1950, № 4; М. П. Николаев. Юношеские произведения Чернышевского. «Ученые записки Тульского государственного педагогического института», вып. 6, 1955. Статья А. П. Медведева, несмотря на свою обзорность, точна в наблюдениях и выводах, тактична в формулировках. Работы Б. С. Морозова и М. П. Николаева, хотя и весьма уязвимы с методологической точки зрения, сохраняют известное научное достоинство благодаря тому, что в них впервые поставлены некоторые важнейшие для изучения раннего творчества Чернышевского проблемы.

² См., например: А. Скафтымов. Жизнь и деятельность Н. Г. Чернышевского. Изд. 2-е, испр. и доп., Саратов, 1947; Гр. Тамарченко. Романы Н. Г. Чернышевского. Саратовское книжное изд., 1954; Б. Рюриков. Н. Г. Чернышевский. Критико-биографический очерк. Гослитиздат, М., 1961; Е. Покусаев. Н. Г. Чернышевский. Очерк жизни и деятельности. Изд. 4-е, испр. и доп., Саратов, 1967.

³ Есть основания считать, что если это только часть действительно написанного текста, то и все написанное было немногим больше сохранившейся части. Все зависит от датировки фрагмента. Иногда его прямо отождествляют с работой, которую Чернышевский, начиная с октября 1848 года и вплоть до февраля 1849 года, писал для чтения на семинаре у проф. А. В. Никитенко. Так поступает Н. А. Алексеев и поэтому датирует текст 18 октября 1848 года (см. его примечание к первой публикации фрагмента: «Звенья», VI, 1936, стр. 601). Внимательное изучение дневникового материала показывает однако, что это неверно. Первоначально «статья» (как он сам ее называл) «об эгоизме Гете» включала рассказ о любви Гете и Лили лишь как эпизод, причем беллетристический характер этого эпизода (если таковой вообще был) в сознании Чернышевского противопологался характеру работы в целом. Так, 9 ноября 1848 года он записывает: «...дорогою вздумал писать рассказ о Лили и Гете, который ввел в то, что читал Никитенке, только в обширном размере романа» (Н. Г. Чернышевский, Полное собрание сочинений в пятнадцати томах, т. I, Гослитиздат, М., 1939, стр. 166; в дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте). То, над чем работал Чернышевский зимой 1848—1849 года, он ни разу не назвал в дневнике «повестью» и вообще никак ни разу не поименовал. После 1 февраля упоминания об этой работе в дневнике прекращаются. И лишь в записи от 14 июня (в той ее части, которая датирована 10 июня) говорится: «Да, в воскресенье или понедельник (т. е. 5 или 6 июня, — Ю. Р.) начал было писать эпизод из жизни Гете (любовь

вой записью от 8 июля 1849 года (I, 295). Однако «сохранившийся отрывок повести, — как справедливо указывает исследователь, — свидетельствует, что Чернышевский вовсе не предполагал только пересказать соответствующие страницы „Wahrheit und Dichtung“, он имел в виду свободно распорядиться материалом, соответствующим своим целям. Правда, намеченные образы отца, матери, сестры Гете не расходятся с „Wahrheit und Dichtung“. вид франкфуртских домов и улиц тоже дан так, как сказано о них у Гете, и основной факт повести (любовь к Лили) тоже взят оттуда, но расстановка всех этих моментов у Чернышевского намечена иначе».⁴

Какая же? Центральное место в дошедшем до нас фрагменте занимает развернутая характеристика сестры Гете. Сопоставление с соответствующими страницами мемуаров Гете показывает, что, сохраняя в целом и в деталях верность образу, написанному Гете, Чернышевский сознательно и целеустремленно добивается другого, чем у Гете, принципиального смысла характеристики.

У Гете смысл характеристики можно резюмировать так: сестра не была красива, чтобы нравиться молодым людям, но была достаточно умна, чтобы сознавать это, и мучилась тем более, что внутренние ее достоинства скорее отталкивали от нее окружающих, потому что «присутствие высокой природы заставляет людей «замкнуться в самих себя».⁵ Духовность своей сестры Гете не осмысляет как красоту. Его характеристика конечна, лишена смыслового подтекста; все, что хотел он здесь сказать, им прямо высказано.

Чернышевский использует далеко не все детали внешнего портрета девушки, имеющиеся у Гете (см.: XI, 697—698); ни в чем не отступая от источника, не внося от себя в портретный рисунок образа ни малейшего изменения, он в то же время полностью его переосмысляет: в его описании девушка — при тех же чертах внешности — определенно красива, даже и внешне, но больше всего красотой духовной. При этом ее красота и достоинства выступают у Чернышевского на фоне контрастирующего с нею, лишенного ее достоинств окружения. Каждая деталь характеристики имеет смысловую двойственность, объемность: героиня у Чернышевского кажется некрасивой на взгляд окружающих — в действительности же она прекрасна; она умна, но для своего окружения — слишком умна; она кротка и беспретензионна — поэтому тем более несчастна. Ее превосходство над окружением освещается у Чернышевского как качество, основополагающее для ее духовного самочувствия и даже больше — для всей ее судьбы. Характеристика тем самым осложняется концепцией личности и судьбы человека, которая полностью принадлежит Чернышевскому.

Эту концепцию можно выразить формулой: несчастен человек, больше других достойный счастья. Она займет в художественных произведениях Чернышевского значительное место, хотя нигде не будет прямо сформулирована им. Здесь, в самом раннем своем художественном тексте, Чернышевский тоже ее «прогнозирует», а выявляет, окружая образ героини характерной семантической атмосферой: «грустная» жизнь, в которой «слишком много было монотонности, стесненности», в которой необходимо «слишком много сдерживать и подавлять» в себе и т. д. Это грустное впечатление от монотонной, безрадостной, стесненной жизни — как господствующая тональность, как тема или как один из ракурсов — при изображении Чернышевским судьбы и жизни женщины пройдет через все его последующее творчество, вплоть до «Отблесков сияния».⁶

к Лили) под названием „Пониманье“ (I, 285). Здесь все характерно: и упоминание о *начале* работы над «эпизодом из жизни Гете» (т. е. о начале новой работы над старой темой), и указание на кратковременность этой новой работы («начал было писать»), и впервые появляющееся название (вероятно, именно как название для новой вещи), и сама интонация воспоминания (о большой, длительной работе не забудешь, а тут о ней забыто дважды — первый раз в предыдущей записи, которая делалась как раз 6 июня). Таким образом, во-первых, необходимо согласиться с А. П. Медведевым, датирующим текст начала повести «Пониманье» июнем 1849 года (см. его статью, стр. 166); во-вторых, необходимо подчеркнуть, что этот текст не может быть с достаточным основанием признан очередной попыткой литературной реализации замыслов, занимавших Чернышевского осенью и зимой 1848—1849 года, а является началом новой работы, которая, по всей вероятности, была только начата Чернышевским, так что имеющийся в нашем распоряжении текст — почти все (если не все), что было им написано в июне 1849 года.

⁴ А. П. Медведев. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского, стр. 166—167.

⁵ Ср.: Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах, т. IX, Гослитиздат, М., 1935, стр. 247—248.

⁶ То, что мы говорили об «отсутствии смыслового подтекста» у Гете и о «двуплановости» характеристики у Чернышевского, нужно понимать в узком, локальном смысле. «Поэзия и правда» Гете, произведенные мемуарного жанра, являются в то же время, как указывает В. М. Жирмунский, «воспитательным романом», сле-

Кроме этого, нелишне заметить и следующее. В характеристиках сестры Гете Луизы, ее подруги Лили, а с другой стороны, отца Гете Чернышевский акцентировал и противопоставил друг другу: деликатность тонко чувствующей души, способной «слишком болезненно сжиматься при всяком соприкосновении с добродушно-эгоистической ограниченностью» (XI, 698), «облагороженные образованностью ум и сердце — и филистерскую мелочность, идущую «не столько от эгоизма, сколько от чрезвычайной ограниченности» (XI, 699). Эта контрастная соотносительность друг с другом характеристик героев выявляет с самого начала повести ее художественный конфликт, который хотя и имеет непосредственно опозитивную социальную сторону, все же не поддается прямолинейному «социологическому» истолкованию, являясь конфликтом психологическим по преимуществу. Тот факт, что «социальное» и «психологическое» в тексте Чернышевского не противопоставлены друг другу, а возникают и проявляются в неразложимом единстве, свидетельствует об обретении Чернышевским своего собственного художественного почерка в самую раннюю пору его беллетристических исканий и проб.

2

Если о повести «Пониманье» нельзя сказать, была ли она написана в сколь-нибудь значительном объеме (вероятнее всего — нет), то о двух других повестях Чернышевского этого времени определено известно, что они были завершены им и что он предпринимал попытки их опубликовать.

От первой из этих повестей не сохранилось ни строчки, и даже остается неизвестным точное ее название: в дневнике Чернышевский ее называет то «рассуждением о воспитании», то «историей Жозефины». О главной мысли этого произведения — насколько о ней можно судить по дневнику Чернышевского — современный исследователь говорит: «Вся ненормальность сексуальных отношений жизни в буржуазном обществе осмысливается Чернышевским как результат неправильного положения женщины в браке и ложного воспитания женской личности в условиях отсутствия ее равноправия с мужчинами. Одновременно Чернышевский считает неправильным привитие детям ложных представлений о сексуальной жизни человека вообще».⁸

В литературе, однако, остаются неотмеченными два факта творческой переклички между этим ранним замыслом Чернышевского и позднейшими его произведениями.

Во-первых, это тождество мыслей о воспитании, внесенных в дневник при первом обдумывании замысла повести о Жозефине, с содержанием рецензии Чернышевского на книгу Натанзиэля Готорна «Собрание чудес» («Современник», 1860, № 6). Во-вторых, это совпадение с той же идеей молодого Чернышевского основной сюжетной коллизии романа «Повести в повести» (1863—1864), второго после «Что делать?» его большого романа, — коллизии, связанной с образом и темой главной героини этого романа, Лизаветы Сергеевны Крыловой.

Факт такого идейного и творческого постоянства показывает, что уже в самую раннюю пору своего литературного ученичества Чернышевский обращался только к таким темам и принимался за художественную разработку только тех идей, которые вполне для него проявились, относительно которых он точно знал, что имел и зачем он хочет сказать.

Обратимся к самим дневниковым записям, фиксирующим ранние беллетристические замыслы Чернышевского. Эти записи особенно интересны тем, что они одни во всем литературном наследии писателя документируют наиболее ранние стадии его творческого процесса.

Дневниковая запись от 13 января 1849 года ясно показывает, в чем для Чернышевского заключался центр творческой проблемы при обдумывании темы «Так, вопрос «что писать?» не вызвал в нем особых размышлений. «Конечно, быть какую-нибудь», — замечает он. Подходящая «быль» тут же возникает в памяти: «... скорее всего... историю Жозефины, которую рассказывал мне Петр Иванович Швецов, — я и стал думать...» Так заключает Чернышевский первый этап своих размышлений. «Стал думать» — о чем же? Ориентация на «быль», т. е. на факт не сочиненный, а действительный, делает неважным, второстепенным вопрос

довательно имеет свой, богатый и глубокий художественный подтекст, который, однако, выявляется не на «площади» одной какой-нибудь характеристики (см. предисловие В. М. Жирмунского в кн.: Гете, Собрание сочинений в тринадцати томах. т. IX, стр. 5—7).

⁷ Работа над нею относится к январю — маю, последнее упоминание в дневнике — к июню 1849 года.

⁸ А. П. Медведев. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского, стр. 170. См. также: М. П. Николаев. Юношеские произведения Чернышевского, стр. 161.

о сюжете. Серьезному обдумыванию подлежит другое — принципиальный смысл самой этой были и, следовательно, жанровые возможности предзаданного сюжета.

«... Но вздумалось, — продолжает Чернышевский, — что ведь собственно эта история имеет для меня достоинство и интерес как доказательство того, что должно воспитывать детей не так, как теперь, а объяснить им все, все опасности... и все это самому показывать им в истинном свете, показывать средства избежать этих вещей, пагубность некоторых из них, настоящую роль в жизни, какую должны занимать другие из них... одним словом, что это доказательство всей пагубности настоящего образа воспитания; должно говорить детям все, должно быть товарищами во всей их жизни, должно быть с ними на такой же ноге, как товарищи их по летам, чтобы не было у них ничего от нас тайного, и чтобы не было и причин ничего скрывать от нас. Так вот, собственно, *эта повесть приобретает свое значение только оттого, что она истинна*, а если должно будет писать как повесть, должно будет очерчивать характеры, из которых многие не очерчены в самом рассказе Петра Ивановича, — таким образом, характер судебным образом засвидетельствованного дела она потеряет, а характер истины поэтической, не знаю еще, успею ли я придать ей, — так собственно *это только важно для меня, как пример в доказательство общего начала, которое я хотел бы доказать*, — так и буду писать статью ученую или именно не повесть, а рассуждение» (I, 222—223; здесь и далее курсив мой, — Ю. Р.).

Через некоторое время, когда Чернышевский убедится в своей способности «очерчивать характеры», он станет писать все-таки «повесть» (см.: I, 243—244). Но дело не в этом. Здесь важно то, что четко сформулированное «общее начало» оказалось гораздо шире любой конкретной «истории» и позволяет, таким образом, «доказывать» себя самыми различными способами, при помощи самых разных «историй», допускает «продолжение» как в сторону теоретической разработки «вширь» и «вглубь» (что и сделано через одиннадцать лет в журнальной рецензии), так и в сторону самых прихотливых сюжетных «переодеваний» (что достаточно «экзотично» — в художественном плане — сделано через пятнадцать лет в романе). При этом знаменательны именно стабильность рано выработанного «общего начала», с одной стороны, и принципиальная инвариантность любых творческих разработок и воплощений его в конкретных произведениях — с другой.

От «факта» Чернышевский идет и в замысле своей следующей повести. В данном случае у него не было готовой «истории», как в повести о Иозефине, поэтому дневниковая запись от 13 октября 1849 года, в которой фиксируется рождение смысла повести «Теория и практика», позволяет отчетливо видеть, как Чернышевский конструировал сюжет будущей вещи, когда он не был дан ему готовой «былью».

«... Вечером я... лег раздумывать, — записывает он, — какую, т. е. о чем, писать повесть — вывести ли главным лицом Вас. Пстр. и его характер и то, как подобным людям тяжело жить на свете, или о том, как вообще тяжела участь женщины, или, наконец, о том, как трудно всякому человеку следовать своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность, и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он должен отвергать его для общеприятых уже в свете правил и т. д. — Лежал и все думал и, наконец, выбрал последнее...» (I, 325).

Когда выбрана тема, начинается обдумывание сюжета, причем не конкретных положений или поворотов его, а *конфликтных узлов сюжета*: «Прежде всего родилось положение мужа к жене, как он не решается быть таким мужем, быть в таких отношениях к жене, как должен по своим убеждениям; также положение отца перед сыном: а) выбирающим род жизни, б) желающим жениться; и перед дочерью, желающей выйти замуж (а теперь вздумалось еще — желающей быть актрисой, это чудесно — или писательницею). Но это уже весьма поздний период жизни, а раньше должно изобразить важнейшие случаи жизни этого человека, — так как третье по времени — отношение к детям, второе — отношение к жене, первое — отношение к женщинам до женитбы. И когда встал поутру, с тем, чтобы писать, только стал думать об этом первом периоде, и развилась мысль, что не женился, когда должен был жениться. Второе — из этого старается устроить женитбу, которую по своему убеждению не должен был устраивать. Второе по времени должно быть раньше и лучше всего относиться к той же женщине. Между отношениями к жене и с детьми войдут какие-нибудь отношения служебные и светские. Так развивалось постепенно» (I, 325—326).

Обращает на себя внимание применяемый Чернышевским (и, вероятно, органически присущий его таланту) метод *фронтового обзора* всех предстоящих уму и логически систематизированных сюжетных возможностей, которые вытекают из избранной темы. Все это очень родственно методу логической дедукции: как будто вполне умозрительно выбирается тема; сюжет дедуцируется из темы и организуется, — в основном, в конфликтных узловых моментах, — тоже умозрительно; следующим шагом должно быть по необходимости... дедуцирование характеров

из сюжета? С какого же момента начинается у Чернышевского художественно-пластическое решение темы?

В том-то и дело, что умозрительная логика в *обдумывании* темы, сюжета и т. д., которая одна и фиксируется Чернышевским в дневнике, с *самого начала* определяется параллельно сопровождающей ее логикой художественно-пластического *отбора* конкретного образного материала. «... Вывести ли главным лицом Вас. Петр. и его характер и то, как подобным людям тяжело жить на свете...» — уже в постановке вопроса о теме сквозь умозрительную форму ее проглядывает некий образный комплекс, с которого Чернышевский и начинает. Другое дело, что его лично интересует больше полное разъяснение для себя «общего начала», лежащего в основе фактов и характеров, однако этот процесс саморазъяснения не отрывается от своих «образных предпосылок». Как начало дедуктивного мышления, так и его конец (казалось бы, столь «имманентно» выведенный) в равной степени погружены в конкретную «предысторию», которая и является образной плотью замысла.

В данном случае следует указать на связь сюжета повести «Теория и практика» с личным переживанием Чернышевского, тоже подробно зафиксированным в дневнике, только годом раньше (см. записи от 27, 28 и 29 октября 1848 года — I, 156—159). Этого не отметил никто из исследователей. А между тем смятение, вызванное в герое повести Серебрякове приступом «аневризм» у старика Ясенева, мысли его о судьбе Марьи Владимировны и своих обязанностях по отношению к ней в случае смерти ее отца совершенно совпадают с тем, что пережил и отчасти передумал сам Чернышевский еще в октябре 1848 года: «Был Вас. Петр., говорил, что чувствует, что с ним чахотка. Тотчас у меня зародились мысли: как же это? что будет с Над. Ег.? что буду обязан делать после него и? должен поддерживать ее? как должен? Раньше у меня в этом случае выходило в мысль жениться на ней, теперь нет — разочаровался почти и вижу в ней... только весьма хорошую в сравнении с другими женщину...» и т. д. Нельзя не заметить, что это и есть та реальность, которая предстояла в сознании Чернышевского его мышлению над сюжетом повести «Теория и практика».

Так анализ ранних беллетристических замыслов Чернышевского позволяет заглянуть в его творческую лабораторию и увидеть некоторые существенные моменты его художественного метода. Важнейший из них заключается в том, что логичность осмысления собственной художественной работы не ведет Чернышевского к искусственной надуманности или беспомощной отвлеченности конкретных беллетристических построений. Свои «общие начала» он не налагает извне на положения и характеры, а выявляет изнутри, как бы «высвечивает» в тех или иных положениях и характерах, но делает это *до* того, как «взяться за перо: его реальный текст есть лишь «техническое оформление» задачи — художественной задачи! — принципиально решенной им еще в процессе осмысления замысла.

3

Единственный из ранних беллетристических опытов Чернышевского, от которого сохранилась достаточно значительная часть текста, чтобы позволить анализировать произведение как художественное целое, — это повесть «Теория и практика» (1849—1850).

Она открывается развернутой характеристикой центрального героя, принадлежащей некоему вымышленному рассказчику, который начинает ее прямой декларацией, содержащей максимально высокую оценку героя: «Из всех моих знакомых никого я так не уважал, как Андрей Константиновича Серебрякова. Не встречалось мне никогда человека, жизнь которого была бы так верна его убеждениям, который бы в такой степени неуклонно принимал в расчет то, чего требовала, по его мнению, справедливость, истина или обязанность. А правила его были самые высокие...» и т. д. (XI, 640).

В таком контексте дальнейшая характеристика героя приобретает значение мотивировки, аргумента, доказательства, и это является одним из конструктивных принципов, определяющих структуру образа героя. При этом Чернышевский ощущает тот принцип, который и впоследствии останется определяющим в его художественном методе при создании им положительных героев. Вспомним в него внимательнее.

Описание Серебрякова строится на контрасте между заявленным с самого начала и вновь постоянно заявляемым безусловно положительным отношением автора-рассказчика к нему — и такими «странностями» в нем, которые делают его смешным, а то и прямо нелепым в глазах читателя. Каждое из декларируемых положительных свойств героя поясняется примером, аналогией или сравнением, которые, не вступая в противоречие с положительным смыслом даваемой ему характеристики, в то же время снижают его образ. Например:

Декларация

«...если был человек, чуждый эгоизма, то это был Андрей Константинович».

«...ему дала природа склонность во всем тотчас находить серьезную, важную для кого-нибудь сторону,

«...так в Андрее Константиновиче была развита в инстинкт экономическая заботливость о том, чтоб его действие, какое бы оно ни было, приносило как можно меньше горя, неприятности, обременения людям, до которых коснутся его последствия или которые должны будут соучаствовать в его исполнении... и как можно больше радости, удовольствия, удобства. Мало того, ...тут он принимал в расчет и животных, и вообще все живые существа:

С этой всегдашней расчетливостью в Андрее Константиновиче была соединена необыкновенная верность в жизни своим убеждениям» и т. д. (XI, 641).

Снижающие моменты, как это видно из приведенных примеров, придают образу героя комический оттенок. Но они отнюдь не преследуют цели создать специально комический эффект. Комический контраст в описании Серебрякова служит наиболее удобной формой художественного доказательства «мысли», а именно — той общей положительной оценки героя, с которой рассказчик начал свое повествование. Подчеркиваемая чужаковатость Серебрякова выступает как прием, призванный укрупнить для читателя основные черты героя, его «особенность». Так, медлительность, «нерешительность» в самых мелких поступках

Пояснение

«...отдавая чистить сапоги, он раздумывал, что в этот день при настоящем положении его и его лакея и их желаний принесет кому больше обременения: ему ли то, что у него не будут чисты сапоги, между тем как ему должно быть там-то и там-то, или его лакею то, что нужно будет употребить несколько минут времени на чистение их, когда ему хотелось бы лучше употребить это время таким-то и таким-то образом, — и уж только рассчитавши, взвесивши все вероятности, убедившись, что в настоящем случае больше неприятностей ему иметь нечищенные сапоги, чем лакею чистить их, решал он, что вправе требовать от лакея услуги» (XI, 640).

как скупцам, например, дается склонность во всем тотчас замечать экономическую сторону; и в самом деле, сравнение со скупцами может пояснить эту черту в характере Андрея Константиновича: обыкновенный человек идет, например, и не думает о своей походке, выгодна ли она для того, чтобы дольше носплись сапоги, — это ему и в мысль едва ли когда придет» и т. д. «Тем-то и отличается просто человек от скупца, что» и т. д.

он, например, никогда не убивал клопа, если как-нибудь случилось ему поймать его на месте преступления, а просто он отбрасывал его подальше от себя: „конечно, никак нельзя сравнить меня с клопом, а ведь что мне такая ничтожная вещь, что он снова может притти покусать меня, — да еще и придет ли? Да и заметно ли сколько-нибудь будет для меня, что одним из окружающих клопов стало меньше? А для него ведь тут вопрос о жизни и смерти“.

следствие исключительной последовательности в проведении главных принципов мировоззрения в жизнь; чудаческие раздумья о своем праве требовать услуги от лакея — результат полного отсутствия эгоизма; браминское отношение к клопу, пойманному «на месте преступления», — отражение «развитой в инстинкт» заботливости о людях. Все это — забавное продолжение серьезных принципов, результат своеобразного ригоризма в вопросе о взаимоотношении мировоззрения («теории») и деятельности («практики») в жизни человека.

Как видим, уже в первом положительном герое Чернышевского появляется главная психологическая черта всех последующих его «особенных людей» — ригоризм поведения, а в методе изображения его — главный прием и принцип изображения почти всех положительных героев Чернышевского: выдвигание в них на первый план «забавного», смешного, нелепого, маскировка и одновременно демаскировка их этим «забавным» и нелепым. Это именно сразу и прием и принцип изображения. Это прием в той мере, в какой он служит целям иронической мистификации читателя и является средством заинтриговать его. Но соответствие внешнего и существенного, «забавного» и принципиального берется Чернышевским всерьез и прямо отражает действительность. Поскольку в ней и на самом деле нет ничего выше подобного ригоризма и поскольку писатель, не желающий для его изображения становиться на романтические ходули, не может вскрыть его настоящий смысл и показать его действительный масштаб иначе, чем доводя до степени «забавного» и нелепого, — постольку такой способ характеристики героя приобретает серьезный и глубокий художественный смысл. В произведениях Чернышевского — начиная с «Теории и практики» — этот способ характеристики выступает в качестве *главного принципа типизации* при создании буквально всех его «особенных» героев.

4

Вступительная характеристика Серебрякова позволяет также различить и объяснить непоследовательность и неполноту практического применения в ранней повести Чернышевского этого принципа типизации.

С первой же фразы описания производится настойчивое выделение героя из некоего ряда: «Из всех моих знакомых никого я так не уважал... Не встречалось мне никогда человека, жизнь которого была бы так верна его убеждениям, который бы в такой степени неуклонно...» и т. д.

Из какого же ряда выделяется герой? Оказывается, из ряда «благородных людей». Указание на этот счет, как часто у Чернышевского, дается как будто мимоходом, в попутном замечании, в обмолвке: «Он всегда действовал как нелицеприятный судья между собою и другими не только в немногих... важных случаях, таких, в которых беспристрастный в отношении к себе и своим выгодам поступок называется самоотвержением, — к этому способны очень многие благородные люди, — а точно так же...» и т. д. (XI, 640).

Серебряков одновременно характеризуется и как тип «благородного человека», и как исключительное, особенное явление в ряду «благородных людей». Типом он является в меру общего благородства своих принципов и своего поведения, т. е. благодаря тому, что вводит его в ряд «благородных людей». Напротив, его особенность трактуется в повести как нечто личное, единично-индивидуальное, вычленившееся этого героя из его типологического ряда. Типичное и индивидуальное, таким образом, в Серебрякове противостоят друг другу так, как в общесоциальном плане противостоят друг другу категории общего и особенного.

Так выясняется главное противоречие художественной системы повести «Теория и практика». Принцип характеристики «особенностей» героя, примененный Чернышевским, заключает в себе, как мы говорили, контуры нового литературного типа, но в то же время здесь не эти «особенности» делают героя типом. Как раз наоборот: они делают его исключением в своем типологическом ряду. То, что объективно уже является принципиально-типовым признаком, в повести выступает еще как «индивидуализирующая» добавка, как единичная примета личности, как внешний аксессуар, художественная обязательность которого автором не осознана и потому не выявлена в дальнейшем тексте повести.

Нельзя не увидеть в этом зависимость начинающего писателя от современной ему литературы конца 40-х годов, у которой он невольно заимствует принцип типизации, характерный для «физиологий» и сделавшийся к тому времени уже привычной повествовательной манерой, широко освоенной. Специфическими жанровыми особенностями «физиологических очерков» следует считать, во-первых, понимание типического как массовидного; во-вторых, подбор таких составляющих данный тип черточек, которые представляют собою некоторую сумму «типического» и «индивидуального» — на фоне проклассифицированного понимания всего ряда однородных явлений; наконец — вследствие первых двух особенностей — близость задач художественного описания к задачам «научной» характеристики. У Чернышевского, конечно, нет «классификации» «благородных людей», но некое

четкое представление на этот счет — и именно «классификационного» порядка — в повести есть, потому что «странности» Серебрякова, на которых автор заостряет внимание, ведут неизменно к тому качеству в его облике, которое и ставит его выше людей, способных на многое, дающее им право называться благородными, но не способных так же, как он, неуклонно следовать в практике жизни своим благородным убеждениям. Есть в повести и момент «научного» описания, так как этот оттенок стилю характеристики героя придают многочисленные «примеры», приводимые в подтверждение указанных его свойств, а также и характер некоторых из этих «примеров», являющихся подробными выкладками с цифрами и расчетами (см., например, рассуждение о скупцах на стр. 641 или рассказ о состоянии Серебрякова на стр. 643—644).

Чернышевский не стремится сознательно подражать в своем описании Серебрякова «физиологическому очерку», скорее он просто попадает в «сферу притяжения» этого жанра, прежде всего потому, что «физиологический очерк» по природе своей описательный жанр, но также и потому, что с ним ассоциируется принадлежность к целому литературному направлению — «натуральной школе», с ее тематикой, проблематикой и реалистическим художественным методом. Следы «физиологического» стиля проступают в ранней повести Чернышевского тем отчетливее, чем резче главная ее задача противоречит эмпиризму жанра «физиологии»: тип «благородного человека» ни в какой «физиологии» немислим! И если здесь это противоречие кажется простым следствием авторского непонимания тех возможностей, которые заложены как в изображаемом типе, так и в средствах его обрисовки, то дальнейшее художественное творчество Чернышевского показывает, что это не совсем так. Впоследствии, уже осознав свои художественные принципы, Чернышевский сначала полностью реализует их действительные потенции и лишь затем начнет трансформировать сами эти принципы. Так, в «Что делать?» отделены друг от друга и противопоставлены резко обобщенное описание «обыкновенных новых людей» и столь же резко индивидуализированное описание «особенного человека» Рахметова. Прямым рецидивом «физиологического» стиля является самый прием характеристики в этом романе рядовых «новых людей», когда только «общее» в их описании имеет типобразующий характер, а все «индивидуальное» ретушируется, отодвигается на задний план, просто выводится за скобки типа как несущественное и «личное». В этом смысле роман «Что делать?» является единственным не только в ряду реалистических романов XIX века, но и в творчестве Чернышевского. В следующих своих произведениях он совершенно откажется от принципа обобщенной типизации героев, от разделения их на «обыкновенных» и «особенных», а их «особенность» осмыслит только как прием изображения (в «Алферьеве», «Повестях в повести», «Прологе» и т. д.).

5

В плане общей композиции повести вступительная характеристика героя играет экспозиционную роль. Она принадлежит рассказчику, образ которого Чернышевскому так и не удалось сделать сколько-нибудь выпуклым и о котором известно только, что ему в момент рассказа лет 30 (т. е. он лет на 10 старше реального автора). Из дневника известно, что эта экспозиция отсутствовала в первом варианте и создана при доработке повести (см. записи от 29 ноября и 16—17 декабря 1849 года — I, 341, 343—344). Она понадобилась Чернышевскому для того, чтобы сразу ввести читателя в конкретный смысл проблемы, общая суть которой определена в названии повести. Теперь повесть прямо открывается характеристикой героя, а этот герой с первой же фразы оценивается «фортиссимо» — без подступов и подготовки, как положительный в превосходной степени. Это создает крайнюю напряженность читательского восприятия героя, которая приводит сначала к предчувствию, а потом и к сознательному уяснению того художественного конфликта, из которого возникает конкретная проблема повести. Декларируемая положительность героя заставляет ожидать ответа на вопрос: как стал таким этот человек? как можно стать таким человеком? В экспозиции Чернышевский отвечает на эти вопросы в общей форме, а повесть в целом должна была явиться конкретным решением той же проблемы в форме подробного художественного исследования «частного случая».

Поэтому задуманный Чернышевским в «Теории и практике» образ положительного героя приобретает острый полемический смысл в контексте русской литературы 40-х годов. Центральным ее героем все еще продолжает выступать так называемый «личный человек», дворянин, «страдающий эгоист», тоскующий неудачник, неудачливый романтик (Онегин, Печорин, Бельтов, Адуев-племянник, Тамарин, Гамлет Щигровского уезда и т. д.); если не романтик — то удачливый делец (Адуев-дядя) или и вовсе «подлец-приобретатель» (Чичиков); если не дворянин — то разночинец, переживающий пока стадию своего социального становления (Тихон Тростников), а то и прямо «маленький человек» (Поприщин, Акакий Акакиевич, Макар Девушкин и т. д.). Литература отделилась не то что от реше-

ния, но от самой постановки вопроса о положительном герое, казалось бы, на наибольшее расстояние. Но это-то и значило, что она максимально приблизилась к ней. И Чернышевский еще в 40-х годах первым в русской литературе делает попытку вновь поставить эту проблему и решить ее по-новому, в соответствии с духом и «понятиями» нового времени.

Его Серебряков — это человек, для которого не существует различия между словом и делом, между убеждениями и житейской практикой; шире — это тип, в котором сливаются «идеал» и «действительность». По романтической традиции это слияние могло быть воспринято лишь иронически, так как считалось уделом «пошлых» людей, меркантильных дельцов. Высокий романтический герой обладал сознанием резко нарушенного соответствия между действительностью и «идеалом», «мечтой», вынашивал в своей душе их конфликт, подтверждал своей личной судьбой их принципиальную несовместимость. Проблема «лишнего человека» в реалистической русской литературе 40-х годов именно к романтизму восходит генетически; восходит, может быть, не столько как художественная тема, как литературная традиция, сколько как наследие романтического мироощущения и мироотношения, с точки зрения которых в гармонии с действительностью находится все «недостойное», а все «достойное» кажется бессильным перед злом: перед «злом мира» — согласно чисто романтическому мировоззрению; перед социальным злом — согласно реалистической концепции действительности. Чернышевский пытается порвать *все* связи с романтизмом; носителем гармонии идеала и действительности в его повести выступает «порядочный человек», стоящий на вершине современного научного мировоззрения. Умение человека идти вперед, в ногу с самой историей, умение освоить высшие научные достижения своей эпохи, но в то же время «принадлежать будущему» — вот, по Чернышевскому, предварительный фундамент, без которого человек вообще не может стать и остаться даже просто «порядочным человеком».

К тому времени в русской литературе уже возник прием характеристики героя через его мировоззрение. Пушкин в «Евгении Онегине», Герцен в «Истории одного молодого человека» и «Кто виноват?», подробно характеризуют круг чтения или культурно-идеологические интересы героя, воссоздавали тип его мировоззрения, а этот последний оказывался существенно важным для уяснения его характера и жизненной судьбы. Подключаясь к этой традиции, Чернышевский подчиняет ее своим задачам. Мировоззрение в герое для него не краска, не деталь характеристики, пусть и важная, а абсолютная доминанта образа героя: с точки зрения Чернышевского — автора «Теории и практики», охарактеризовать мировоззрение героя — вполне достаточно для того, чтобы о герое сказать самое главное как о человеке, чтобы «привязать» его к эпохе и ее проблемам, чтобы обосновать содержание и стиль его поведения. Содержание и характер мировоззрения героя Чернышевский изображает не как систему «мнений»; позицию героя, вытекающую из его мировоззрения, — не как систему «правил»; а то и другое — как движущую систему идеологической ориентации героя в окружающей его общественной среде, такую движущуюся систему, «правильность» которой постоянно проверяется и корректируется активным стремлением героя идти в своих «понятиях» в уровень с веком, ориентированностью идеалов героя на будущее, на недостигнутое, нерешенное, но возникающее сегодня и сейчас из уже достигнутого, решенного, завоеванного «наукой».

Так появляется в ранней повести Чернышевского неожиданный в 40-х годах и оригинальный мотив «отцов и детей», который, конечно, не предвосхищает освещения этой темы литературой 60-х годов, однако предсказывает те психологические формы п «уровни», в которые выльется и на которых будет протекать общественно-политическая борьба «детей» с «отцами» в 60—70-х годах.

Вот как это выглядит в повести. «... Наши понятия, — замечает рассказчик, — весьма о многом сходились, хотя, казалось, разница в 20 годах времени и должна была бы в этом отношении всего скорее дать себя почувствовать: как *все переменялось с тех пор, как он образовывался, к тому времени, когда образовывался я!* Что казалось тогда парадоксом, теперь стало считаться между порядочными людьми истиной, на которой основано благо человечества; те люди, которых тогда считали слишком пылкими нововводителями в науке и литературе, теперь даже уж перестали быть главами движения, которое опередило их: *новое поколение считало их отцами своими в умственном отношении, но уж не повторяло их, а только основывало на их трудах свои труды, самостоятельные, совершенно новые, о которых они и думать смели только еще не вполне, многие из этих великих людей теперь пережили свое время, стали к новому поколению сами в то же отношение, в котором стояли раньше к людям наполеоновского поколения, и недоставало у них уж сил и воли понять, что новое поколение, отвергая подробности их трудов, положительные выводы, ими сделанные, как неполные, недовершенные до конца, продолжает развивать их дух, что это они живут новою жизнью в своих преемниках, и они начали защищать букву созданного ими, бороться против духа, некогда так мощно говорившего их устами. Нередко новое поколение отвечало на их нападения нападениями такими же резкими, на их укоризны —*

укоризнами такими же горькими, на обвинения в желании все разрушить для своекорыстных целей или по мелким самолюбивым побуждениям — обвинениями в ренегатстве по тем же личным своекорыстным побуждениям или из слепого самолюбия, в глубине которого лежит зависть, хоть бессознательная. Но чаще оно, признавая их заслуги, в самой борьбе уважало их, говорило с ними почтительно, хоть и решительно, но во всяком случае оно шло, шло вперед своим путем; они сами шли, хотя против воли, хотя только наполовину, увлекались движением, против которого протестовали, или подвергались его влиянию отрицательно, отступая под гнетом назад в своих идеях к тем понятиям, которые были некогда ими самими разрушены... Андрей Константинович был так счастлив, что тогда уже принял к душе сущность, а не внешнюю форму трудов путешественников тогдашнего мира, понял, что труды их решали те вопросы, которыми занимались они; что идеи, которые развивали они, уже окончательно приобретены ими для науки, так что разработка этих вопросов и определение этих идей уже кончены, что будущность разовьет на основании решенных ими вопросов новые вопросы, из развитых ими идей разовьет новые идеи. И он всею душою слился с этим новым, рождающимся еще миром... принял к душе эти новые вопросы, не веря в давнишнее тогда решение их, а веря, что впереди еще это решение... сам он тогда еще принадлежал будущему, и, изучая и любя настоящее, еще более симпатизировал будущему; вот почему он был сам современным человеком по своим понятиям, и мы сходились во взглядах почти на все то, что теперь занимает мир» (XI, 644—645).

Из этого отрывка видно, в чем заключается неповторимое своеобразие постановки проблемы положительного героя Чернышевским в 40-х годах: взгляды, объединяющие «современных» людей, не составляют проблемы; проблему составляют возможность и необходимость быть верным своим взглядам в житейской практике. Такое несколько задорное противопоставление питается наивной иллюзией о якобы достижимом единодушии всех «порядочных людей» в вопросах «истины, на которой основано благо человечества». Но то же самое противопоставление свидетельствует и о том, насколько тесными и узкими казались молодому автору и проблематика, и ее художественные решения, дававшиеся русской реалистической литературой 40-х годов.⁹

Нельзя не увидеть, что вопрос о том, как порядочный человек должен вести себя в критических ситуациях жизни, чтобы остаться порядочным человеком, как достигнуть в житейской практике гармонии убеждения и поступка, — в непроясненной форме есть уже вопрос: что делать? И если в своем первом романе Чернышевский сформулирует его специфически заостренно, то здесь, в ранней повести, эта проблема поставлена более обобщенно, более широко и, следовательно, более емко, перекликаясь не только с собственной проблематикой последующего творчества Чернышевского, но вообще с проблематикой новой литературной эпохи — эпохи 60-х годов.¹⁰

Возвращаясь к экспозиционной характеристике главного героя, нужно сделать вывод о том, что Чернышевский целеустремленно добивался здесь определенных

⁹ Ср.: «В обстановке николаевского времени, политического деспотизма, моральной уступчивости и готовности к компромиссам Чернышевский болел мыслью о формировании нового человека, верного своим убеждениям и непреклонного, следовательно в словах и делах... В отличие от дворянской литературы о „лишних людях“ для Чернышевского вопрос шел не об утрате способности к действию вообще, не о трагедии безволия человека, отягощенного противоречивыми мыслями, а о преодолении моральной уступчивости, о воспитании верности самому себе, о возможности твердого проведения в жизнь рационально выработанных целей, принципов и планов. Иначе сказать, в вопросе Чернышевского речь идет не о первоначальном формировании мировоззрения, определяющего программу поведения, а о реализации в своем непосредственном практическом поведении уже выработанных принципов» (А. П. Медведев. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского, стр. 165).

¹⁰ Ср., например, основную проблему и смысл образа князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот» и отзыв об этом Салтыкова-Щедрина. Нужно добавить, что в 60-х годах Чернышевский будет ставить вопрос о гармоничном человеке не только специфичнее, чем в 40-х годах, но и глубже. Увидев, что единство слова и дела есть не только акт индивидуальной воли человека, но и следствие определенной системы мировоззрения, а именно мировоззрения, направленного к демократическому и революционному преобразованию социальной действительности, он свое главное творческое внимание отдаст вопросу о способах художественной пропаганды такого мировоззрения, усложняя и углубляя в то же время изображение духовного облика своих героев. На современников произведет неизгладимое впечатление именно политическая заостренность проблемы гармоничного человека у Чернышевского, и ей-то они и будут противопоставлять «вечные», «общечеловеческие» решения той же проблемы как более «широкие», не ведая, что Чернышевский такой уровень понимания этих проблем перерос еще в юности.

художественных результатов и что эти его поиски и находки имели фундаментальное значение для всего его дальнейшего художественного творчества. Но при этом необходимо констатировать и тот очевидный факт, что в пору создания «Теории и практики» Чернышевский еще не осознал по-настоящему своих художественных принципов и применял их поэтому нечетко и непоследовательно. Сказывалась прежде всего литературная неопытность молодого автора и недостаточность его жизненного опыта.¹¹ Так, некоторые детали в характеристике Серебрякова мелочно-автобиографичны и лишены художественного смысла,¹² другие — неясны, так как смысловой акцент на них поставлен, но подтекст их остается совершенно темным для читателя.¹³ Есть и такие, которые теряются в замкнутом художественном контексте данной повести и обретают свой настоящий смысл только в контексте дальнейшего творчества Чернышевского. К числу последних относится замечание Серебрякова, мимоходом брошенное рассказчику, о том, что «оно, конечно, *лучше было бы вам самому видеть меня на деле*, а потом, если угодно, спрашивать еще у меня комментариев к моим поступкам, — да как быть, *ничего важного не представляется покуда и, может быть, еще долго и не представится*» (XI, 648). Подчеркнутые фразы своим строем, своей характерной лексикой, совершенно тождественными будущей эзоповой манере Чернышевского, указывают на то, что и здесь речь идет именно о революционном «деле» и ни о каком другом.¹⁴ А между тем в тексте повести еще нет никакого «ключа» для такого понимания этого места.¹⁵

6

Сюжетное содержание повести противопоставлено Чернышевским экспозиционной характеристике ее главного героя. Если в экспозиции он представлен читателю действительным носителем достигнутой гармонии «теории» и «практики», то в собственном своем рассказе о себе Серебряков оказывается лицом к лицу с противоречиями жизни, далеким от желательного соответствия своих поступков и своих «понятий». Таким образом, декларированная в экспозиции идеальность героя остается заявкой, пробой, экскурсом в будущее, которое одно может подтвердить эту декларацию, так как лишь в будущем могут возникнуть «важные» обстоятельства, способные показать героя «на деле». Но это не значит, что сюжет повести ставит под сомнение, нейтрализует содержание и пафос ее экспозиции. Чернышевский исходит из того, что самый важный шаг и самый незначительный поступок, самое крупное решение и самое незаметное побуждение — равноценны на весах принципа и убеждения, что человек един во всех проявлениях своей личности. Поэтому если пафос экспозиции заключается в утвер-

¹¹ Ср. замечания на этот счет в работах: Гр. Тамарченко. Романы Н. Г. Чернышевского, стр. 9—10; М. П. Николаев. Юношеские произведения Чернышевского, стр. 183.

¹² Например, следующий пассаж: «Андрей Константинович был человек с любовью к лежачей, спокойной жизни, и если б можно было, он по целым годам не сделал бы ни шагу, не пошевелился бы, не встал бы с своего дивана, на котором лежал все время, когда было можно; он был ужасный сластоужка и неженка, и самое сладкое препровождение времени было для него — лежа читать книгу и в то же самое время медленно, понемногу, микроскопическими приемами есть вареные в сахаре плоды; варенье он тоже очень любил, но оно представляло для него то неудобство, что требовало слишком много хлопот для того, чтоб есть лежа и не замазаться» (XI, 642).

¹³ Например, замечание о том, что «главное дело в жизни, по его понятию, — спокойствие». замечание, которое акцентировано тем, что именно в связи с ним даются подробные цифровые выкладки насчет состояния Серебрякова (XI, 643).

¹⁴ Косвенно это подтверждается и дневником Чернышевского. В пору работы над повестью он пестрит записями, свидетельствующими о прочных и все усиливающихся революционных настроениях Чернышевского. Так, 26 декабря 1849 года, когда впервые упоминается о начале работы над новой редакцией «Теории и практики» (I, 343), подробно записываются также известия о расправе над петрашевцами и специально отмечается, что в кружке И. И. Введенского «о возможности восстания, которое бы освободило их, и не думают» (I, 346). А 20 января 1850 года, когда работа над повестью была в полном разгаре, Чернышевский берется «очерчивать свой образ мыслей теперешний» и в разделе, касающемся России, записывает: «...неодолимое ожидание близкой революции и жажда ее...» (I, 356—357).

¹⁵ Может быть, поэтому в литературе до сих пор никто правильно его не прокомментировал. М. П. Николаев единственный, кто обратил внимание на это место, но истолковал его сбивчиво и, по существу, неверно (см. его статью, стр. 170—171).

ждении возможности для человека достигнуть действенной гармонии «теории» и «практики», то пафос повести в целом — в утверждении необходимости строжайшего самоконтроля, беспощадной реалистичности во взгляде на себя, окружающих людей и окружающую жизнь; в конечном счете — в утверждении тождественности истины в «теории» и безошибочности в «практике». Правильно понять принцип, руководящий в данных обстоятельствах твоим поступком, — это и значит обеспечить себе возможность поступить согласно своим убеждениям, а не противно им. Истинная «теория» обретается только как результат осмысления реальной «практики» жизни; но и «практика», достойная «порядочного человека», вырастает только на базе осмысленного применения им своих теоретических убеждений. «Теория» и «практика» в таком взаимоотношении равновелики: «теория» *извлекается* из «практики», а не привносится в нее откуда-то извне, но и «практика», в свою очередь, *подчиняется* этой «теории», беспрекословно признавая ее верховную власть над собой.

Эта диалектическая игра понятий, вынесенных в заглавие повести, проходит через весь ее сюжет.

Впервые такая игра возникает еще в экспозиции, когда рассказчик признается Серебрякову, как высоко он думает о нем. «Хорошо же, — отвечает герой, — если я ваш идеал, если вы, как говорите, стараетесь во всем подражать мне, в чем я и не сомневаюсь, но только *в одном вы ошибаетесь, потому что по-настоящему вы вовсе не подражаете, а следуете просто внушениям своего характера*, который, конечно, в вас уж не подражание мне хоть по той одной причине, что вы имели его целых двадцать пять лет, прежде чем познакомились со мною, — итак, если я ваш идеал и имею на вас влияние, так не худо вам как можно полнее узнать меня. *Ведь чем ближе к истине, тем всегда лучше: заблуждение всегда ведет ко вреду, зотя бы, по-видимому, принесло нам пользу*; в этом мы с вами убеждены, хотя бывают случаи, для других сомнительные. Вот, например, хоть этот случай: я представляюсь вам в более совершенном виде, чем на самом деле, — оно и кажется, что тем лучше: лучше ваш идеал, к лучшему следовательно вы стремитесь, и тем лучше для вас; — а на деле выходит не так; *представлять себе вещь лучшею, чем она есть, значит представлять себе в ложном виде; а если идеал ложен, то и стремление ваше к нему будет стремлением к ложному, усилля ваши будут направлены к тому, чтоб придать себе ложный, неестественный вид; человек стремится к чему-то неестественному, следовательно, пагубному для человека, невозможному для человека, — и человек портится, искажается; начало-то, кажется, хорошо, а конец выходит как нельзя хуже*» (XI, 648).

Здесь высказана основная «истина» всякой правильной позиции: «чем ближе к истине, тем всегда лучше» (*«всегда лучше!»*), «заблуждение всегда ведет ко вреду» (*«всегда ведет ко вреду!»*). Но «истина» не отделена от «заблуждения», ее надо уметь распознать, и средством к ее распознаванию выступает умение логически проникнуть в смысл и суть реального факта, реального положения. Логическая истина тождественна истине объективной. «Теория» почерпнута из «практики», подтверждена ею — и в силу этого предписывает «практике», уверенно гарантируя ей достоинство правоты и пользы.

Но вот начинается рассказ героя о своей молодости, о страхе — в результате очень вероятной смерти отца Ясенева — оказаться в необходимости материально поддерживать его осиротевшую семью, о плане — во избежание этой перспективы — устроить женитьбу своего приятеля учителя гимназии Николая Федоровича на Марье Владимировне, дочери старика Ясенева. Недаром появляется здесь имя Макиавелли и слово «макиавеллизм». Понятие макиавеллизма, кроме объективно-исторического своего содержания, имеет также и некий общий смысл. «Макиавеллизм» — это притязание ума на абсолютное господство в человеке, на беспрекословное подчинение себе всех прочих сил его личности, это требование безусловного доверия к субъективной логичности рассудка, в конечном счете — это самоослепление рассудка, уверенного в своей неограниченной власти, а на деле превратившегося в беспринципного лакея своекорыстного эгоизма или мелочного тщеславия. «Оно конечно, — говорит Серебряков, — если захотеть оправдать себя, так всегда много найдется оправданий, которые закрывают в некоторой степени безнравственность наших поступков и перед нами самими, а особенно перед другими, если они не смотрят на нас по личным отношениям неблагоприятными глазами или уж не расположены от природы видеть во всех поступках человеческих только дурное». Но, добавляет он, *«внутренний голос почти всегда отвергает эти оправдания: так, все это так, что вы говорите себе, а все-таки сердце у вас как-то беспокоит и на душе нерадостно»* (XI, 657). И когда Серебряков оправдывал перед собою свою «истинно макиавеллистскую мысль»: «женить скотину учителя на Марье Владимировне» (XI, 653), он не мог заглушить в себе этот «внутренний голос». «...*Все это была совершенная правда, да правда-то эта была выбрана по нечистым побуждениям...*» (XI, 658). Серебряков демонстрирует две противоположные возможности рассудка: сначала весь арсенал логической премудрости направляется на оправдание «нечистых побуждений», тем самым демонстрируется недостойная, унижающая разум лакейская роль его, связанная

одновременно и с лишешлем разума его автономной самостоятельности, и с иллюзией его абсолютной самопроизвольности; но затем, подвергая точному логическому анализу свои действительные побуждения, Серебряков демонстрирует реальную силу и автономную верховность разума, не мнящего себя неограниченным самодержцем над всеми силами внутреннего мира человека. «Практика» не диктует «теории» своей воли, но и «теория» не диктует «практике» своих предписаний, они взаимно отражены в убеждениях и поступках человека: как человек поступает, так он и мыслит, и как он мыслит, так он и поступает.

Наконец, еще один случай. Николай Федорович так явно обнаружил перед Ясеновой ясное самолюбие и душевную ограниченность, что невозможно стало Серебрякову заглушить в себе «внутренний голос». Он решается рассказать обо всем Марье Владимировне. Но дело зашло так далеко, а выбрать за человека, что ему лучше, так затруднительно, что и рассказать ему прямо о своих «макиавеллических» планах на его счет представляется невозможным. «Лучше всего, — думает он, — сделать ее саму судьей в ее же собственном деле: расскажу ей совершенно подобный случай, скажу, что я теперь в сомнении, что мне делать, и прошу у нее совета. Именно так и сделаю, это самое благоразумное. И в самом деле, я и теперь не умею сказать хорошенько: может быть, это и было самое благоразумное, что я мог сделать. *Только нет: делай, что должно, пусть будет, что будет, а всегда надобно напрямик действовать, а эти умные извороты, тонкие соображения, что окольная дорога лучше, — только самообольщение*» (XI, 686). Доседавшие до нас фрагменты повести не содержат того сюжетного материала, который показывал справедливость подчеркнутого соображения. Но и само по себе оно звучит как голос истинной «теории», противоположной не только «макиавеллическому» замыслу героя, но и вообще всякой логической изворотливости и сверхтонченности Протвиоречия «практики» могут вдруг так осложниться, что только доверие к истинности простых, бесхитростных разумных истин одно способно защитить достоинство и честь человека от падения.

Итак, развитие в сюжете повести мотива, вынесенного в ее заглавие, демонстрирует единство «теории» и «практики» уже не как идеал, не как желательную цель, а как наличный факт, как нечто существующее в действительности, и существующее всегда и безусловно. Дело только в том, что если «практика» всегда равна себе, то «теория» может или строго и трезво соответствовать ей, или расщепляться самой лживой игрой ума, самой грубой логической фальсификацией реальной «практики».

Этим определяется композиционно-образная система повести.

7

Композиционная структура повести «Теория и практика» возникает в результате многократного применения одного и того же приема, который можно выразить формулой: «тезис — и подтверждающие его примеры». Мы уже видели, что экспозиционная характеристика центрального героя строится именно по этому стереотипу. Но затем сама она выступает в качестве наиболее общего «тезиса», покрывающего собою все содержание произведения и притягивающего к себе в качестве «примеров» все те эпизоды его сюжета, которые в рамках этого произведения являются отдельными «повестями». Если же посмотреть на развертывание действия в той «повести», отрывки которой мы имеем, то и в ней можно проследить то же соотношение частей.

Андрей Константинович задумал устроить сватовство Николая Федоровича с Марьей Владимировной. Описание Николая Федоровича, а затем и Марьи Владимировны дается с определенной целью — доказать, «в какой степени нравственен и сообразен с его убеждениями был план его действий» (XI, 654). Но как ни важна в повести современная оценка героем своих прежних поступков, основная мысль произведения должна и сама выступать — независимо от теперешних оценок героя — в тогдашних событиях, само «действие» повести должно доказывать ее справедливость. Поэтому после рассказа о том, как ему удалось добиться, чтобы Николай Федорович стал своим в доме Ясеновых, Серебряков замечает: «Все мои труды венчалось до сих пор самым лучшим успехом, дело шло вперед быстро. Однако, *частенько бывало мне тяжело или и совестно*, когда, бывало, завяжется разговор между Марьей Владимировной и Николаем Федоровичем: так далеко она превосходила его умом и возвышенностью души! *Слушаешь и краснеешь за него и за себя... погляжу на них да сравню их — и возьмет стыд и раскаяние... бывали минуты, когда я решительно считал себя подлым и негодяем...*»

Вот я расскажу вам один из разговоров их с Марьей Владимировной, чтобы вы могли видеть, что в самом деле между ними была такая разница, что если справедливо мое убеждение о том, что женщина, которая чувствует, что муж ее ниже ее, должна быть несчастна, так доля Марьи Владимировны замужем за Николаем Федоровичем была бы не слишком весела» (XI, 667—668).

Далее следует один из важнейших эпизодов повести — эстетический спор между Марьей Владимировной и Николаем Федоровичем, который, при всей своей видимой теоретичности, раскрывает — и по мысли автора, и объективно — в этих героях их действительное человеческое содержание. Но любопытно, что и внутри этого эпизода возникает тот же композиционный ход. Николай Федорович, чтобы показать, что его предпочтение «повестей, в которых действующие лица взяты из высшего круга», повестям, «в которых они из среднего общества», «происходит не от капризов... личного вкуса», а оттого, что «в высшем круге страсти более сильны, более благородны, чем в нашем», тоже рассказывает «два-три случая» (XI, 673, 674). Этот его рассказ разоблачает его суть в глазах читателя вернее и несомненнее, чем любые самые пронизательные характеристики «со стороны».

Таким-то образом движется сюжет повести: «теоретическая» мысль влечет рассказ об эпизодах из «практики» жизни; «практика» же питает свою «плоть» дальнейшее развитие внутренней, «теоретической» идеи произведения. «Теория» и «практика» не изолированы в повести и не противопоставлены, но они и не просто подтверждают друг друга. Они *суть одно и то же* и лишь в нашем представлении оборачиваются то как «теория», то как «практика». Композиционный принцип, организующий структуру повести, как раз и овеществляет в себе мысль о существенном единстве этих двух категорий.

Этот принцип таит в себе и другие возможности. Дело в том, что он допускает неограниченное продолжение повествования в рамках избранной темы. Об этом свидетельствует, в частности, и приводившаяся нами дневниковая запись, в которой зафиксирован процесс рождения замысла произведения (см.: I, 325—326). Повествование, т. е. повествованием о некотором определенном событии с «замкнутым» сюжетом, в свете этого композиционного принципа становится каждый отдельный эпизод повествовательного действия, являющийся в то же время этапом внутреннего становления центрального героя, например тот «Рассказ первый. Отношения Андрея Константиновича к Марье Владимировне до смерти ее отца» (XI, 649), который был написан Чернышевским и отрывки которого дошли до нас. Другими такими «повестями» должны были явиться — если судить по дневниковой записи о замысле произведения — следующие за этим первым эпизоды из жизни героя. Произведение же в целом (в случае полной реализации замысла) должно было стать чем-то вроде «собраний повестей», имеющих единого героя и единую тему, следовательно, изменить свой жанровый облик — превратиться в «свободный» роман, т. е. «разомкнутое» повествование, не связанное никакими предстоящими автору традиционными стилистическими, жанровыми сюжетно-тематическими и прочими требованиями.

Так впервые в творчестве Чернышевского возникает та композиционно-жанровая структура, которая окажется в центре его художественных исканий в пору творческой зрелости («Повести в повести», «Книга Эрато», «Вечера у княгини Старобельской»).

Нужно обратить внимание и на то, что действие повести не таит в себе для читателей никаких сюжетных неожиданностей: окончательный исход внутреннего конфликта в душе центрального героя известен из экспозиционной его характеристики; сюжетная, «счастливая» для героя и героини развязка всей повести оказывается известной читателю раньше, чем он доходит до ее завязки. Такой метод сюжетно-тематического построения произведения, который, как видим, вполне проявился в первом художественном опыте Чернышевского, свойствен и роману «Что делать?». Как здесь, так и там он помогает Чернышевскому переключить внимание читателя на основной конфликт произведения, за которым у него непосредственно стоит ведущая проблема, представляющая собой главный идеологический нерв произведения.

8

Философской значительности идеологических «тезисов» в «Теории и практике» противостоит, казалось бы, камерность ее сюжета и ее образной системы.¹⁶

Действительно, в той части повести, которая была написана, всего три действующих лица и два внешних происшествия — знакомство Николая Федоровича

¹⁶ Органичность для Чернышевского решения самых широких философско-теоретических проблем на «пространстве» чрезвычайно «узких» личных тем и сюжетных коллизий недостаточно осмысливается даже и пронизательными исследователями. Так, А. П. Медведев пишет по поводу «Теории и практики»: «...Чернышевский тогда вполне отдавал себе отчет в невозможности отделиться общественно-политической тематике. Круг доступных тем должен был ограничиваться вопросами частного быта. Этим можно объяснить, что замыслы его первых произведений не выходят за пределы личной этики и личных отношений между людьми, но все же революционная настроенность Чернышевского пробивала себе пути и в этой столь узкой тематике» (см. его статью, стр. 165). Здесь в прямую

с семейством Ясневых и предложение, сделанное им Марье Владимировне.¹⁷ Но эта скудость внешнего действия уравновешивается в повести богатством внутреннего психологического движения.

Психологический анализ был сознательной заботой молодого автора, который являлся тем самым о своем сочувствии наиболее авангардным художественным поискам тогдашней русской литературы.¹⁸ Направленне исканий Чернышевского в этом отношении показательно и оригинально. Он старается добраться до психологических первооснов теоретических убеждений человека, уловить механизм их связи с его поступками и, как мы уже видели, постигает и изображает реальную диалектику их взаимоотношений. Изображение диалектического взаимопроникновения и взаимодействия «теории» и «практики» в процессе душевной жизни человека с этих пор навсегда останется определяющим принципом психологического анализа в художественном методе Чернышевского.

Прием, который Чернышевский применяет в своей ранней повести для обрисовки отдельного конкретного душевного движения, совмещает в себе элементы поэтики «психологического жеста» и поэтики собственно психологического анализа. Вот как описывается, например, та цепь размышлений и действий героя, которая привела его к решению сосватать Николая Федоровича и Марью Владимировну.

«Идя домой, я все думал о болезни и смерти Владимира Петровича. Никого такого близкого к их семейству, как я, не было. Все упадет на меня, как он умрет, и хлопоты, и заботы о семействе, и обязанность не допустить их до отчаянного положения. *Неприятною и тяжелою показалась мне эта перспектива; и доходам своими я тогда не мог свободно распоряжаться, потому что они, собственно, приходили в матушкины руки, и мне нужно будет говорить об этом с нею, должно будет все рассказать и просить у нее согласия на такое употребление трети наших доходов в течение бог знает сколько времени, или как-нибудь скрывать от нее, куда они у меня выходят, — и то, и другое трудно...*» (XI, 651—652). Дальше в воображении героя проходят столь же неприятные для него картины благодарности Ясневых, если ему удастся сделать для них то, что он считает для себя обязательным в случае смерти Владимира Петровича. «Вот вам какие мысли толпились у меня в голове, — продолжает герой, — пока я шел домой; ужасно быстро они достигли полного и всестороннего развития и через пять минут сочетания, разработанные и замкнутые в художественное целое, неподвижною тучею висели у меня над головой, которая вдруг, кончивши свое дело, развивши их до конца, впадала в летаргическое бездействие. Ум мой страдательно погрузился в созерцание этих мыслей. Вы, верно, знаете это состояние: тут нельзя сказать, что думаешь, просто стоит колом в вашем мозгу мысль, и стоит, и стоит без всякой перемены, без всякого движения, будто мертвая, будто ум ваш оцепенел...

В этом расположении духа, самом дурном, самом мрачном, какое только можете вы вообразить, *погибоньку, убитый, пришел я домой и машинально взялся за Макиавелли*. Какого черта? Это инстинкт заставил меня искать в нем совета. как бы ускользнуть от грозящего мне положения! Раскрываю, начинаю читать —

связь с творчеством Чернышевского ставятся обстоятельства, одинаково стеснительные для всех русских писателей, отнюдь не только современников или соратников Чернышевского. Поэтому вся логика приведенного рассуждения представляется беспредметной. Не говоря о таких действительно «продушенных» с точки зрения возможностей выразить политическую мысль произведениях, как «Алферьев» и «Повести в повести», напомним, что и в романе «Пролог», в котором Чернышевский отнюдь не стеснялся «невозможностью отдаться общественно-политической тематике», все проблемы, в том числе и остро политические, решаются на «узком» материале «личной этики и личных отношений».

¹⁷ Вероятно, в не дошедшем до нас окончании первого рассказа Серебрякова было и третье внешнее событие, соответствующее следующей фразе из дневникового записи плана повести: «не женился, когда должен был жениться» (I, 326).

¹⁸ Первый в русской литературе «психологический роман», «Герой нашего времени» Лермонтова, приковывал к себе пристальное внимание юноши Чернышевского, в частности, именно своим психологическими проблемами (см., например: I, 59, 63, 69, 102, 108, 187). Чернышевский хорошо знал также и критические статьи В. Н. Майкова, который на материале творчества тогдашней писательской молодежи из «натуральной школы» и в особенности в связи с первыми произведениями Достоевского наиболее остро поставил вопрос о значении психологического анализа для решения новых задач литературы. О значении для молодого Чернышевского общественно-литературной позиции В. Майкова и петрашевцев см.: Ю. Манн. Валерьян Майков. «Вопросы литературы», 1963, № 11; Т. И. Усанина. 1) Чернышевский и Валерьян Майков. В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи. Исследования и материалы, 3. Изд. Саратовского ун-ва, 1962; 2) Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века. Изд. Саратовского ун-ва, 1965.

плохо понимаю! Я тогда дурно знал по-итальянски, но в спокойном расположении духа понимал почти все... Теперь я не мог соображать, плохо мог и вообще думать, *всякое непонятное слово раздражало меня, выводило из терпения* и делало еще менее способным понять остальные. *В досаде бросил я итальянскую книгу и стал искать французский перевод, который был у меня; искал, искал с яростью, толкал, бросал книги — нет!* Наконец, я вспомнил, что знакомый мой, учитель истории, брал его у меня, желая прочитать блистательную лекцию у себя в классе на манер университетских; обещался возвратить в понедельник, теперь была уже пятница, а книги все не было! *Я озлился и на него, и на себя...*

С досадою толкнул я ногою валявшиеся кругом меня книги. Одна сильно ударила шкап, и с верхней полки упала мне на голову, а потом на руки, раскрывшись, Якобсона греческая хрестоматия, — и как нарочно прямо в глаза бросилось мне: „Ксантиппа, жена Сократова, говорила, что всегда видит его выходящим из дому и возвращающимся домой с одним и тем же, всегда одинаковым выражением лица!“ — Врешь ты, старая чертовка, либо твой муж был статуя или лицемер, да так и есть же, что непременно лицемер, актер! Вот же тебе за то, что еще в пример тебя ставят! — И я сильно черкнул ногтем по слову Сократ, так что вырвал клочок бумаги. Это меня как будто несколько успокоило: таки выместил свою досаду хотя на Сократе! И досада достигла уже высшей степени развития и теперь начала ослабевать. Я бросился на диван, — пола сюртука подвернулась, и прямо под бок мне попался большой ключ от других комнат, запертых на время отсутствия матушки, который послал я в заднем кармане. — „Черт бы тебя взял!“ подумал я в новом взрыве досады! но лезть за ним в карман для отыскания его было слишком долго и далеко, я просто повернулся на другой бок и ударил себя кулаком по ключу, то есть по боку, в который он уткнулся, и досада моя еще быстрее начала остывать после этой новой вспышки, да и внимание развлеклось несколько физической болью, потому что я ударил себя с размаху, а рука у меня была тяжелая.

Мысли мои пошли, угтая, назад тою же дорогою, которою раньше развивались: прежде всего завертелся у меня в голове Макиавелли, потом учитель истории, взявший его, потом Владимир Петрович и его семейство, — и вдруг из сочетания этих трех идей явилась истинно макиавеллическая мысль: женить скотину учителя на Марье Владимировне!» (XI, 652—653).

Психологическое движение налицо, но происходит оно в густом окружении внешних «жестов» героя, которые сами по себе достаточно выразительны и не нуждаются в специально «психологических» комментариях. Однако и прямые психологические экскурсы здесь тоже налицо. Дело в том, что Чернышевский во многом «переворачивает» взаимоотношения «жеста» и авторского психологического описания, придает каждому из этих элементов самостоятельную функцию. Психологическое описание идет у него само собой, а детали поведения героя («жесты») служат не столько цели подкрепить или даже оживить это описание, сколько цели иронически оценить его. «Психологический анализ» имеет ясно выраженный назидательный, морально-оценочный смысл. Тогда как внешние аксессуары, участвующие в психологическом описании, играют в повести и независимую роль. Они органичнее связаны с общим смыслом бытового фона повести, чем даже с данной конкретной психологической ситуацией. Действительно, в состоянии умственного «оцепенения» герой «машинально» открывает книгу; в «досаде» он ищет другую книгу и, не найдя нужную, с «яростью» «толкает ногою» уже «валяющиеся» книги; со шкафа ему на голову падает книга и раскрывается так, что случайно прочитанная в ней фраза дает повод «досаде» героя; наконец, в «сочетание трех элементов», из которого родилось его решение, входит имя автора одной из этих книг, принимавших столь бурное участие во внешнем рисунке всего события.

Мы уже указывали на значение имени Макиавелли в общей идейной системе произведения. Но и сюжетная его роль не ограничивается только данной ситуацией. От «машинально» раскрытой книги — к макиавеллическому решению, от него — к той роли, которую сыграет Макиавелли в дальнейшем при знакомстве Николая Федоровича с семейством Ясеневых. Макиавелли, таким образом, это не только деталь отдельной ситуации или даже ряда ситуаций, но мотив, непосредственно связанный с идейным смыслом повести. Так же как и книги — не просто аксессуары той же ситуации, но существенная составная часть всего культурно-бытового фона повести, функционально связанного с трактовкой главного героя как героя положительного и в особенности с той ролью, которую играют интеллектуальные интересы в его жизни, его убеждениях и его поведении.

Некоторая «избыточность» художественных средств, служащих целям психологического анализа, — при одновременном интересе и к морально-дидактическому аспекту рассматриваемых психологических проблем, и к пропагандистски-просветительскому подтексту, организующему всю систему конкретно-бытовых деталей произведения, — остается и в последующем творчестве Чернышевского одним из оригинальных моментов его художественного метода.

Два других героя, составляющих вместе с Серебряковым идейно-образную систему первого сюжетного эпизода повести «Теория и практика», являются, не менее Серебрякова, интересными, поскольку в них выражается связь начинающего писателя с важными тенденциями общественно-литературного развития эпохи конца 40-х годов и в то же время полемическое преодоление их, подготавливающее новые проблемы и решения в зрелом беллетристическом творчестве Чернышевского.

Собственно «любовный» мотив отсутствует в дошедшей до нас части повести и — если судить по характеру освещения образа героини в сохранившихся фрагментах текста — отсутствовал также и во всей написанной первой части ее. Портрет Марьи Владимировны Ясеновой лишен каких бы то ни было деталей, чреватых «ромашическими» возможностями в дальнейшем (см.: XI, 654—655). Со стороны «страстей» или каких-либо особенных задатков природы это человек обыкновенный, хотя и обладающий таким довольно редким качеством, как деликатность в отношении к людям. И все-таки она — незаурядный человек по своему развитию, которым полностью обязана себе самой, проявив рано склонность к чтению и овладению языками, упорство в приобретении знаний (см.: XI, 655—657).

В образе Марьи Владимировны Чернышевскому удалось по-новому, так, как этого не делал еще никто в русской литературе, осветить проблему соотношения духовных устремлений и социального положения разночинца. Относительная материальная скудость существования, вообще вся внешняя обстановка жизни должны были препятствовать и действительно препятствовали его попыткам углубленного и последовательного интеллектуального самовоспитания. На эту сторону и было прежде всего обращено внимание писателей, так или иначе затрагивавших проблему духовного и интеллектуального облика разночинца (в 40-х годах — это Герцен и Некрасов, в 50-х — Помяловский). Но молодой Чернышевский уже видит и подчеркивает нечто принципиально иное: он показывает, что рост социального самосознания разночинца и современные тенденции развития культуры внутренне взаимосвязаны и взаимозависимы. Разночинец по-настоящему осознает себя социально только тогда, когда преодолевает неблагоприятные, пригнетающие обстоятельства и осваивает некоторый комплекс современных культурных достижений; и наоборот, культура, достигнувшая современного уровня, только от разночинца может получить необходимые ей для дальнейшего плодотворного развития стимулы. Более того, Чернышевский показывает, что социальная обстановка не только препятствует интеллектуально-духовному становлению разночинца, но, в свою очередь, и стимулирует это становление, определяя его направление, содержание и результаты.

Марья Владимировна органически чужда «демократической» поэмы, но в каждом своем проявлении, в самом стиле своего жизненного поведения она — демократка, причем демократка, сознающая себя таковой. Это особенно открывается в споре ее с Николаем Федоровичем по вопросам эстетики.¹⁹ Если Николай Федорович критикует романтизм «справа» (действие повести разворачивается в 20-х годах), повторяя, как попугай, эклектический набор из ходячих фраз защитников классицистического «аристократизма» в искусстве, то Марья Владимировна о ро-

¹⁹ Этот спор уже привлек к себе самое пристальное внимание исследователей, которые, впрочем, рассматривают его не в системе идейно-образной концепции повести как художественного целого, а изолированно — в плане идеологического становления молодого Чернышевского, полностью переадресуя высказывания Марьи Владимировны автору. Это допустимо, но недостаточно. А. П. Медведев, первым обратившись к материалу повести, указал, что в этом споре «отчетливее всего раскрываются теоретические взгляды Чернышевского, как растущего крестьянского демократа» (см. его статью, стр. 161). Он же указывает и на связь эстетических идей, развиваемых здесь Чернышевским, с его диссертацией и «Очерками гоголевского периода русской литературы» (см. там же, стр. 158—159). Последний факт отмечает и Г. Е. Тамарченко в своей монографии о романах Чернышевского. М. П. Николаев добавил к этому указание на переключку высказывания Марьи Владимировны о мужиках со статьей Белинского «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (см. его статью, стр. 160). В то же время следует отметить, что в работах, специально посвященных анализу эстетических воззрений Чернышевского, например в монографии М. С. Кагана «Эстетическое учение Чернышевского» (изд. «Искусство», Л.—М., 1958), высказывания по вопросам эстетики, находящиеся в повести «Теория и практика», не рассматриваются и не упоминаются. М. С. Каган отмечает «незрелость» кандидатского сочинения Чернышевского о «Бригадире» Фонвизина (стр. 24). Между тем суждения по вопросам эстетики в «Теории и практике» не только лишены «чисто юношеской горячности» и «способности довести до крайности верное в своей основе наблюдение» (см. там же), но по-настоящему зрелы, глубоки и даже оригинальны при всей своей зависимости от эстетических позиций позднего Белинского и Валериана Майкова

мантизме тоже отзывается без пафоса и восхищения, но критикует его «слева» — за «фантастические причуды», за то, что герой романтической литературы не столько действительно страдает, сколько «драпируется в страдание» (XI, 669). Ее демократические симпатии проявляются и в том, с каким сочувствием пересказывает она сенсимонистскую идею о социальной пирамиде (XI, 672), и в том, как горячо настаивает на необходимости для литературы сосредоточить свой интерес на «раскрытии перед нами внутренней жизни человека» (XI, 673).

Марья Владимировна в гораздо большей степени, чем Серебряков, реально воплощает в себе гармонию «теории» и «практики». Ни одно ее слово не противоречит убеждению, ни один поступок не продиктован компромиссом с совестью. Она является своеобразным двойником центрального положительного героя повести, с той разницей, что Серебряков пока только стремится к достижению того, что у Марьи Владимировны получается естественно и без мучительной борьбы с собой. Но в то же время, описывая Марью Владимировну, Чернышевский не «восхищается» ею, не постулирует ее «идеальности». «Благородство» и «возвышенность» души героини (XI, 655) не имеют в его изображении ничего общего и с романтическим каноном, напротив, они являются естественным следствием трезвого и прозаически ясного, но гуманного и реалистически пронизательного взгляда на человека и общественную жизнь.

В повести Чернышевского присутствует традиционное литературное соотношение героя и героини: общественная и человеческая ценность героя «проверяется» женщиной. По замыслу, его герой выдерживает «испытание». И хотя уже в этом проявилась устремленность Чернышевского-писателя к *своему* решению этой проблемы в дальнейшем, больше всего интересно не это, а некоторые поансы в личных отношениях Серебрякова и Марьи Владимировны. Прежде всего герой «проверяется» не любовью, а тем, что выше и значительнее грани, лежащей между мужчиной и женщиной, тем, способен или неспособен он увидеть и поддержать в женщине — человека. Андрей Константинович и Марья Владимировна без слов понимают друг друга. В передаче Серебрякова спор Марьи Владимировны с Николаем Федоровичем — это спор лишь по видимости, лишь потому, что Марья Владимировна слишком деликатна, чтобы прямо указать человеку на его глупость, и поэтому умышленно поддерживает в Николае Федоровиче иллюзию спора, а Серебряков понимает это, и она видит, что он ее понимает и ей сочувствует. Между ними дружеские отношения, естественно сложившиеся и само собой разумеющиеся. Любовь на этой почве может быть, а может и не быть, — это «как случится» (пользуясь любимым словом Чернышевского). Во всяком случае, контраст между простодушной доверчивостью дружеского чувства героини и предательским «макиавеллизмом» поведения героя составляет внутренний нерв психологического сюжета повести и имеет первостепенное значение для выяснения основной философско-этической идеи произведения. Несохранившийся конец первой части повести не позволяет увидеть, как справился начинающий автор с задачей изображения возникающего чувства любви между героями, до этого хорошо знавшими, дружески уважавшими и вполне разделявшими взгляды друг друга (а может быть, это должно было составить содержание одной из следующих частей повести?). Как бы там ни было, но тема дружбы между мужчиной и женщиной, тема отношения первого ко второй как человека к человеку в художественном творчестве Чернышевского отныне будет одной из ведущих и интимно дорогих для него как для писателя (см. «Что делать?», «Алферьев», «Повести в повести», «Пролог» и так далее).²⁰

10

Образ учителя Николая Федоровича в повести одновременно и традиционен и оригинален для русской литературы 40-х годов. «В нем есть черты, родственные Грушницкому, но в то же время он — квинтэссенция жизненных явлений, окружавших молодого Чернышевского», — справедливо замечает М. П. Николаев.²¹

При первом описании его автор тщательно избегает карикатурности и утрировки (см.: XI, 654). И в дальнейшем, когда Серебряков объясняет своему слушателю, чем же именно был аморален его план «женить скотину учителя на Марье

²⁰ В повести Чернышевского нет ни одного слова об эмансипации, хотя в пору ее написания он уже был горячим и убежденным сторонником этой идеи. Однако повесть вполне «подключается» к теме эмансипации женщины, как эта тема звучала в тогдашней русской литературе. Обычно в литературе 40-х годов находят только одно произведение, которое конкретно ставит эту тему, — роман «Кто виноват?» (см.: В. И. Кулешов. *Натуральная школа в русской литературе XIX века*. Изд. «Просвещение», М., 1965, стр. 217—218). Бесспорно, что в этом плане нельзя пройти мимо студенческой повести Чернышевского.

²¹ М. П. Николаев. Юношеские произведения Чернышевского, стр. 174.

Владимировне», Николай Федорович вовсе не выступает в его рассказе как некая «отрицательная» противоположность «положительной» героине. «Ведь если рассудить хорошенько, как следует положительному человеку, — говорит он, — так лучше даже сказать, что не Марья Владимировна стоила бы лучшего жениха, — чем нехорош Николай Федорович? — а Николай Федорович легко может найти себе более выгодную невесту» (XI, 659). Если в оценке произведений литературы Николай Федорович оказывается не то что неправым, а просто глупым, то ведь о нем и сказано было, что он «не очень далекого ума... человек»; если в запале спора он увлекается и, сохраняя, впрочем, все предосторожности «порядочности», наговаривает небылиц на девушку, оказавшуюся знакомой Серебрякову и Марье Владимировне, то, во-первых, он об этом не знал, а главное — «мелочное самолюбие» было отмечено как один из важнейших его недостатков. Характер «объективности» в подаче этого героя весьма выдержан, а между тем в глазах читателя он «падает» катастрофически стремительно. Этого нельзя объяснить тем, что читатель поддается влиянию слегка пренебрежительного тона, с которым отзывается о нем Серебряков: Николай Федорович вызывает в читателе отнюдь не только пренебрежение. Напротив, Чернышевскому удается внушить читателю чувство неловкости, возникающее от ощущения несоответствия друг другу Марьи Владимировны и Николая Федоровича, так мастерски, что насколько мы сочувствуем Марье Владимировне, для которой жизнь с этим недалеким человеком была бы оскорбительно «несносной» (XI, 657), ровно настолько мы сочувствуем и Николаю Федоровичу, который тоже не нашел бы с нею счастья. Комический финал сватовства Николая Федоровича, уже после сделанного Марье Владимировне предложения сбежавшего к купеческой дочке, невесте с богатым приданым, воспринимается со смехом, но и с облегчением: все хорошо, что хорошо кончается! Пожалуй, этот его поступок и нельзя назвать «порядочным», да ведь зато и сватовство его к Марье Владимировне было искусно внушено ему коварным «макиавеллистом», который пусть и несет за него свою долю моральной ответственности: с умного — главный спрос.

Ограниченный, но по-своему добродушный, мелочно самолюбивый, но и благополучный, Николай Федорович доволен собой, своей карьерой, своими перспективами. Он не кичится этим, не самодоволен, а просто доволен, потому что у него нет объективных оснований быть недовольным. Он — средненький, бесцветный обыватель, аккуратный чиновник, удачливый жених, которому «счастье» улыбается потому, что он — дворянин; хоть и с «маленьким состоянием», хоть и с «заложеными и перезаложеными» душами «в одной дальней губернии» (XI, 654), а все-таки дворянин, «опора» трона, лицо в Российской империи привилегированное. Отсюда и его благонамеренность, и его аристократические симпатии в области искусства, которое, по его мнению, должно «о ничем» «говорить записательно и мило» (XI, 669).

Комическое звучание образа Николая Федоровича возникает в результате резкого контраста между его действительной человеческой ценностью и его наивной рисовкой. Николай Федорович драпируется в пышные фразы героев Марлинского, повествует о своих несуществующих страданиях в таких выражениях, которые были бы вычурны и для передачи действительно глубокой страсти и действительно глубокого страдания.²² Оболочка «высокого» романтического героя и под нею — убогая духовная «тяжеловатость», прозаически-обывательская «уравновешенность» мироощущения — вот что такое Николай Федорович.²³

«Романтик» без романтизма, «лишний человек» без малейшего намека на чувство «лишности» — вот как Чернышевский поворачивает одну из наиболее распространенных тем современной ему русской литературы. Он равнодушен к проблеме противоположностей типов «романтика» и «реалиста» (в той форме, в какой она стоит, например, в «Обыкновенной истории» у Гончарова). С точки зрения поставленной им в повести проблемы Серебряков и Николай Федорович

²² Подробнее об этом см.: М. П. Николаев. Юношеские произведения Чернышевского, стр. 175—178.

²³ М. П. Николаев в своей статье о юношеских произведениях Чернышевского первым поднял вопрос о смысле и значении образа Николая Федоровича в художественной системе повести «Теория и практика». Однако его анализ образа в методологическом отношении совершенно неудовлетворителен, что, вероятно, в большой мере объясняется общим методологическим кризисом нашего литературоведения в начале 50-х годов. Николая Федоровича исследователь характеризует со стороны наличия в нем «дурного» «с некоторой примесью хорошего» (!). Так, «хорошим» в герое является то, что он «человек с образованием» (?), не бездельник, ибо «служит учителем и даже способен ревностно относиться к своим служебным обязанностям» (!), наконец, то, что он «добросовестно готовится к урокам» (!!); «однако, — добавляет исследователь, — трусость мысли и преклонение перед авторитетами значительно снижают результаты его труда» (!?) (стр. 175).

соотносятся друг с другом отнюдь не как «реалист» и «романтик». ²⁴ Оба они «реалисты» — на «практике». Только один из них, запутываясь в дебрях своей «макиавеллической» «практики», не позволяет ей оседлать свою «теорию», оставляет за этой последней функцию и, следовательно, достоинство быть «реальной», освещать и судить «практику», подтягивать ее до своего собственного уровня, воздействовать на нее качественно. Другой — довольствуется как своей реальной «практикой», так и романтизированным портретом, услужливо составленным из обиходных литературных штампов сго лакействующей «теорией», не докапываясь до их соотношения друг с другом и обоюдного достоинства; а между тем они, разительно не соответствуя друг другу внешне, вполне гармонируют внутренне. Как видим, в Николае Федоровиче «теория» и «практика» тоже сливаются в непротиворечивое единство, только это *другая* «теория» и *другая* «практика», чем у Марьи Владимировны и Серебрякова. Уже в оценке молодого Чернышевского «теоретический» романтизм в свете разума и логики оказывается закомерной формой оправдания и «украшения» пошлой, непоследовательной или апологетической «практики».

Два принципиальных вывода необходимо вытекают из анализа ранних беллетристических опытов Чернышевского.

Во-первых, то, что основные темы зрелого творчества и основные принципы художественного метода Чернышевского уходят своими корнями в литературную эпоху 40-х годов.

Во-вторых, то, что картина общего литературного развития 40-х годов оказывается неполной и недостаточной без учета литературного творчества молодого Чернышевского.



²⁴ Тем более не как Печорин и Грушницкий, о чем настойчиво, но совершенно неубедительно пишет М. П. Николаев (см. его статью, стр. 166—168).