

# Русская литература

№ 3

И С Т О Р И Е О - Л И Т Е Р А Т У Р Н Ы Й   Ж У Р Н А Л

1977

*Год издания двадцатый*

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
<b>А. Н. Иезуитов.</b> Революция и духовная жизнь общества . . . . .	3
<b>Ю. К. Руденко.</b> Образы «новых людей» и вопрос о принципах типизации в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» . . . . .	16
<b>Н. П. Генералова.</b> А. В. Луначарский о роли классического наследия в становлении советской литературы . . . . .	33
<b>Б. П. Гончаров.</b> Образно-метафорическая система Маяковского . . . . .	46

## ПОЛЕМИКА

<b>Р. Г. Скрынников.</b> К вопросу о происхождении сходных мест в первом послании Курбского царю Ивану IV и сочинениях Исайи . . . . .	65
--	----

## ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

<b>А. Г. Татаринцев.</b> Пути и судьбы книги А. Н. Радищева . . . . .	77
<b>Э. Н. Кыреева.</b> Неизвестные произведения П. А. Катенина . . . . .	86
<b>Т. С. Царькова.</b> О литературной жизни ранних произведений Н. А. Некрасова	89
<b>Б. В. Мельгунов.</b> К творческой истории поэмы Некрасова «Саша» (страничка из дневника Аполлона Майкова) . . . . .	101
Неопубликованная речь К. С. Аксакова (публикация В. А. Кошелева) . . . . .	102
<b>И. Е. Баренбаум.</b> Еще раз о письме «Русского человека» и о полемике между «Колоколом» и «Современником» . . . . .	110
<b>Т. И. Орнатская.</b> Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (к истории текста)	115
<b>Н. С. Никитина.</b> Один из герценовских образов у Щедрина . . . . .	127
<b>Е. И. Зисельман.</b> Огюст Барбье и русская поэзия 1830—1840-х годов . . . . .	129

*(См. на обороте)*

И З Д А Т Е Л Ь С Т В О   « Н А У К А »  
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ЛЕНИНГРАД

## ОБРАЗЫ «НОВЫХ ЛЮДЕЙ» И ВОПРОС О ПРИНЦИПАХ ТИПИЗАЦИИ В РОМАНЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

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

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

Чернышевский-писатель, при всем своеобразии его художественной манеры, бесспорно, принадлежит русскому критическому реализму. Это означает, между прочим, также и то, что развернутые им в «Что делать?» принципы типизации действительности вообще и человеческого характера в частности являются не чем иным, как оригинальным вариантом способа типизации, общего для всей литературы критического реализма. Этот способ типизации исходит из принципа детерминизма, который объясняет характер человека и его жизненную судьбу обстоятельствами социально-исторической и культурно-национальной среды, подчеркивая в той или иной степени их взаимообусловленность и взаимозависимость. Важно и то, что в художественном плане реалистически понятый тип представляет собою такой индивидуально неповторимый характер, в котором типический, обобщенный смысл имеют все его черты и свойства, то есть индивидуальное и типическое совмещаются в диалектическом единстве, выступая одновременно и как особенное, и как общее. Именно в этом отношении художественный метод зрелого критического реализма отличается и от способа типизации, свойственного просветительскому роману XVIII века, и от ранних форм типизации, встречающихся в самом критическом реализме на первых этапах его формирования в литературе XIX века.

В просветительском романе XVIII века осознание детерминированности человеческой личности общественной средой ограничивалось еще обязательной апелляцией к человеческой «природе» — некоей самостоятельной субстанции, которая в своем взаимодействии со средой и модифицируется в данную личность. Критический реализм начинается там,

где человеческая личность перестает мыслиться как *сумма* вневременных и конкретно-исторических характеристик, где все ее характеристики принципиально осмысляются как социально-исторически детерминированные. Если учесть, что в мировоззренческом, философском плане все великие писатели критического реализма XIX века оставались в той или иной мере, в том или ином отношении на позициях антропологического понимания «природы» человеческой личности, то именно *художественно* открываемый критическим реализмом принцип типизации и есть то качественно новое понимание и личности, и среды, и их взаимодействия, которое принципиально отделяет его от художественного метода литературы Просвещения.

С другой стороны, некоторые ранние формы типизации, возникающие в рамках складывающегося критического реализма, также несут на себе печать механистичности, которая отнюдь не свойственна критическому реализму в целом. В них типическое мыслится как социально-характерное и общее, а индивидуальное остается случайным, отдельным, выносимым за скобки типического. Эта форма типизации характерна для жанра так называемого физиологического очерка с его «научной», социологической проблематикой. Собственно, только всепроникающий пафос социологической точки зрения на человека и общество, который так обнаженно выступил на первый план в «физиологиях», и был необходимым моментом в процессе становления критического реализма. Способ же типизации, разделяющий и противопоставляющий друг другу типическое и индивидуальное, не вышел из узких границ породившего его жанра и вместе с ним прекратил свое существование.

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

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

Все герои «допотопного мира» типизированы в романе индивидуально, хотя и с разной степенью детализации и полноты.<sup>1</sup> Чернышевский применяет здесь оригинальные приемы типизации, но принцип типизации, из которого он исходит и который разрабатывает, — это общий для литературы критического реализма принцип конкретно-исторической характеристики личности человека как социально-детерминированной во всех своих психологических, нравственных и мировоззренческих проявлениях. При этом все герои этой группы выступают в романе как лица повество-

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

2 Русская литература, № 3, 1977 г.

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

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

Для примера рассмотрим образ Анны Петровны Сторешниковой. Читатель узнает о ней с первых же слов рассказа о «жизни Веры Павловны в родительском семействе»: она — «дама видная» и, после смерти мужа, «хозяйка дому».<sup>2</sup> Затем о ней упоминается в седьмом разделе первой главы — в размышлениях Сторешникова о возможности жениться на Верочке: «...мать... конечно, станет противиться женитьбе — мать в этом случае представительница света...» (с. 37). После этого Анна Петровна вводится в действие. Узнав о предложении, сделанном сыном дочери управляющего, она «тоном гневного страдания» говорит ему: «...быть может, по-твоему также принято: сыновьям хороших фамилий жениться бог знает на ком, а матерям соглашаться на это?» (с. 40). Ход этого разговора рассказчик прерывает для собственного комментария: «Перед Марьєю Алексеевною, Жюли, Верочкою Михаил Иванович пасовал, но ведь они были женщины с умом и характером; а тут по части ума бой был ровный, и если по характеру был небольшой перевес на стороне матери, то у сына была под ногами надежная почва; он до сих пор боялся матери по привычке, но они оба твердо помнили, что ведь по-настоящему-то хозяйка-то не хозяйка, а хозяинова мать, не больше, что хозяйкин сын не хозяйкин сын, а хозяин» (с. 40). Весь этот пассаж, как видим, не комментарий в собственном смысле слова, а напоминание читателю о материальных отношениях между сыном и матерью, являющихся подоплекой всего их поведения. Разговор матери с сыном кончается обмороком Анны Петровны, который она, «видя, что сын ушел... прекратила» (с. 40). Вслед за этим приводится разговор Анны Петровны с Павлом Константиновичем, отцом Верочки, в ходе которого для читателя окончательно устанавливается нравственный и социальный облик Анны Петровны. «Мне давно было известно, — выговаривает она своему управляющему, — что Мишель волочится за вашей дочерью. Я не мешала этому, потому что молодому человеку нельзя же жить без развлечений. Я снисходительна к шалостям молодых людей. Но я не потерплю унижения своей фамилии. Как ваша дочь осмелилась забрать себе в голову такие виды?» (с. 41). Замечательна здесь эта невинная, безмятежная убежденность в своем праве на «снисходительность» за чужой счет! Недаром эту же формулу, как высший моральный постулат своего жизненного кодекса, Анна Петровна повторит, завершая свой разговор с Павлом Константиновичем (см. с. 42). Второй разговор с сыном (после того как ей удастся раньше него узнать, что он получил отказ на свое предложение) она ве-

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975, с. 15 (далее ссылки на это издание даются в тексте, курсив мой, — Ю. Р.).

дет с выражением «презрительного торжества» (с. 42), наслаждаясь возможностью безнаказанно оскорблять сына и его избранницу. Окончательно дорисовывается образ Анны Петровны в ходе второго разговора с Павлом Константиновичем, когда тот является к ней с повинной после полного крушения всех планов Марьи Алексеевны: «Справедливость слов Павла Константиныча (будто он специально подстроил брак дочери со студентом, — Ю. Р.) была так осязательна, что хозяйка поверила бы им, если б он и не обладал даром убедительной благоговейности изложения. А убедительность этого дара была так велика, что хозяйка простила бы Павла Константиныча, если б и не было осязательных доказательств, что он постоянно действовал против жены и нарочно свел Верочку с Лопуховым, чтобы отвратить неблагородную женитьбу Михаила Иваныча... Как было не убедиться и не помиловать Павла Константиныча? А главное — великая, неожиданная радость! Радость смягчает сердце. Хозяйка начала свою отпустительную речь очень длинным пояснением гнусности мыслей и поступков Марьи Алексеевны и сначала требовала, чтобы Павел Константиныч прогнал жену от себя; но он умолял, да и она сама сказала это больше для блезиру, чем для дела; наконец резолюция вышла такая...» и т. д. (с. 108—109).

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

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

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

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

Таковы, например, Сторешников и Полозов. Рассказчик создает характеры объемные, выявляет в них не только то, что они есть или чем они стали в жизни, но и то, что в них осталось или остается неразвившимся. Материал, который рассказчик дает читателю при характеристике этих героев, не просто складывается в образ данного определенного характера, функционирующего в данных обстоятельствах жизни так, а не иначе, но свидетельствует также и об иных возможностях данного характера. Так, за теми изменениями, которые стали происходить в Сторешникове под влиянием Верочки (см. с. 45—46), угадываются возможности человечности и душевной мягкости, которых вовсе нет в Сторешникове, и не будет, и не может быть, но которые, однако, могли в нем развиться, если бы его развитие с самого начала протекало не в атмосфере «фантастических» интересов «игры с куклами в куклы», а в атмосфере высокой духовности и «реальных» житейских и общественных интересов. Точно так же крах капиталистической карьеры Полозова выявил в нем здоровое ядро характера, крепость ума, широту взгляда на жизнь, т. е. все то, что, будучи иначе направленным и организованным, могло бы сделать из этого человека незаурядного общественного деятеля.

В человеческом характере, с одной стороны, подчеркнута его индивидуальная замкнутость, единичность, константность, с другой — выявлена множественность его реально возможных вариантов, из которых только один, обусловленный конкретной общественной средой, осуществляется в действительности. И это не только Сторешников или Полозов; это и Серж, и Жюли, и Марья Алексеевна. Такая манера обрисовки характеров героев является, конечно, не столько принципом изложения, сколько моментом концепции человека — концепции, охватывающей весь материал романа. Однако при обрисовке фигур «допотопных» героев этот момент выступает не как гуманистический мировоззренческий постулат, но как художественный принцип изображения, придающий характерам таких героев необходимую реалистическую объемность и глубину, нейтрализующий опасность превращения этих героев в прямолинейные «иллюстрации» к авторским тезисам, особенно в романе, структура которого является откровенно «учительной». Нужно добавить еще, что если в своей общей гуманистической концепции романист опирается на чрезвычайно широкий, не поддающийся учету круг философских и научных идей, начиная от Бэкона и Спинозы и кончая «антропологическими» построениями современных ему естествоиспытателей и философов (среди которых он и сам был отнюдь не только учеником), то, высвечивая нереализованную человечность в «пошлом» человеке, он является прямым учеником и ближайшим последователем Гоголя.<sup>3</sup>

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

<sup>3</sup> Ср.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 74—112.

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

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

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

Тема «новых людей» возникает в романе в связи с рассказом о судьбе «обыкновенной молоденькой девушки», «глупенькой девочки», «простенькой девочки» Верочки и до появления «медицинского студента» Лопухова раскрывается главным образом через сюжет. В поведении героини, в ее необычных реакциях на обыкновенные житейские положения и ситуации, в ее решимости во что бы то ни стало отстоять свое право лично и свободно строить собственную судьбу (кстати сказать, право, не освященное ни обычаем, ни религией, ни законами государства) видит читатель проявление «новых» принципов жизнеотношения, свойственных главным героям романа. Таким образом, романист прежде всего заостряет оценочный смысл определения «новые люди», заставляя читателя самостоятельно размышлять об этом. Но образ Верочки — Веры Павловны на протяжении всего романа является носителем своей особой функции: именно в нем прослеживается путь становления личности «нового человека», процесс его формирования, этапы роста. Однако этот смысловой подтекст романа не комментируется автором-рассказчиком. Групповая характеристика

«новых людей» возникает в романе только тогда, когда в его действие вводятся последовательно Лопухов, затем Кирсанов. Лишь после этого и Вера Павловна подключается к этой характеристике как человек их типа.

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

Материал этой характеристики можно разделить на два неоднородных состава. С одной стороны, это сведения собственно о Лопухове — они воспринимаются читателем как необходимая составная часть самого образа героя. С другой стороны, это рассуждение рассказчика о сходстве Лопухова и Кирсанова и попытка их нерасчлененной характеристики. Упоминание здесь о Кирсанове кажется избыточным с точки зрения художественной целесообразности. Из того факта, что Лопухов и Кирсанов «были величайшие друзья», что «оба рано привыкли пробивать себе дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки» (с. 49), что оба прежде нуждались, а теперь перестали нуждаться благодаря урокам и вместе живут на одной квартире, еще не следует, что всего этого никак нельзя было сказать об одном Лопухове. Целесообразность упоминания о Кирсанове мотивируется несколько позже, когда у обоих друзей отмечается одна «любопытная черта», которая «в последние лет десять стала являться между некоторыми лучшими из медицинских студентов», — «решимость не заниматься по окончании курса практикою, которая одна дает медику средства для достаточной жизни, и при первой возможности бросить медицину для какой-нибудь из ее вспомогательных наук — для физиологии, химии, чего-нибудь подобного» (с. 49—50). Но разъяснение этой «любопытной черты» все равно не становится еще достаточным обоснованием и объяснением того, о чем заявлено при первом упоминании о Кирсанове, — что «врознь от Кирсанова о Лопухове можно заметить только то, что надобно было бы повторять и о Кирсанове», и что «если бы их встречать только порознь, то оба они казались бы людьми одного характера» (с. 49).

Если в начале характеристики Лопухова рассказчик говорил о необходимости дополнить представление о герое, каким оно складывалось из Фединых слов, — и эту необходимость можно определить как внешний принцип построения этой характеристики, — то в ходе самой характеристики, как мы видим, возникает вторая — внутренняя — мотивировка той же необходимости и новое, принципиально другое обоснование отбора материала для характеристики: о Лопухове сообщается главным образом то, что можно о нем сказать в отличие от Кирсанова, т. е., по мнению рассказчика, очень не важное. Все важное, что можно и нужно сказать о Лопухове, характеризует уже не индивидуально его и не его одного, а некое реальное множество людей из числа современной молодежи. Так в роман впервые прорывается принцип, лежащий в основе групповой характеристики «новых людей».

В дальнейшем ходе второй главы характер героя раскрывается исключительно в его собственных поступках и высказываниях без дополнитель-



ных авторских комментариев или экскурсов в предысторию его жизни. Таков эпизод «допрашивания ординарца» — разговор Лопухова со Сторешниковым при их знакомстве (см. с. 52). Таково поведение Лопухова на вечере в день рождения Верочки, когда он разгадывает расчет Марьи Алексеевны использовать его в качестве тапера (с. 54 и сл.). Такова его оригинальная манера облекать серьезную мысль в шутивную форму, отчего, например, и возникает в романе его аллегорическая «невеста», которая играет столь глубоко-комическую, прямо-таки роковую для Марьи Алексеевны роль в деле освобождения Верочки «из подвала», а затем, проходя через «сны» героини, все более поэтизируется, обретая в общей концепции романа значение одного из важнейших образов-символов. Живой чертой личности Лопухова оборачивается во второй главе даже его «теория расчета выгод» с ее несколько громоздкой, но неотразимой логикой. Оригинальным приемом, применяемым для создания образа Лопухова, оказывается отношение к нему и понимание его Марьей Алексеевной. Марья Алексеевна становится своего рода «зеркалом», благодаря которому Лопухов может быть изображен в таких своих «отражениях», которые без этого не могли бы найти себе места в подцензурном произведении. Кривизна этого «зеркала», искажая очертания, укрупняет и подчеркивает суть характера героя. Благодаря этому происходит углубление аллегорически введенной в роман темы революции, активным носителем которой в романе выступает именно Лопухов, и получает доступ на страницы романа, например, такой щекотливый вопрос, как вопрос о том, какие книги давал читать Верочке Лопухов. Благодаря этому же идеализируемые, по существу, качества «новых людей» — такие, как чистота их нравственных помыслов или их мировоззренческие построения, — входят в роман не прямолинейно, а художественно препарированными, ибо далеко не непосредственно несут свое содержание, а как бы отягощенные, деформированные конкретными обстоятельствами бытовых и психологических ситуаций.

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

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

Лишь после этого в романе вторично используется метод групповой характеристики «новых людей» — в самом конце второй главы, в «Похвальном слове Марье Алексевне». Здесь Верочка и Лопухов отождествляются рассказчиком как лица, принадлежащие единому типу не-«плутов» и не-«дураков» (с. 113) и не имеющие со стороны этой своей типичности никаких заслуживающих упоминания различий. Если Лопухов и Кирсанов могли быть сближены друг с другом ввиду общности интересов, условий быта, взглядов на жизнь, отношения к любимому делу и т. д., то у Лопухова и Верочки все эти стороны жизни существенно не совпадают. В отождествлении Лопухова и Верочки на первый план выступает момент обобщения, отвлечения от каких бы то ни было конкретных деталей и частных. Оно именно обнажает самый принцип, на основании которого совершается. Таким принципом оказывается принадлежность героев единому типу, сущностные характеристики которого исключают любые индивидуальные характеристики отдельной человеческой личности.

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

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

Противоположность авторских оценок применительно к двум противостоящим группам героев романа начинает захватывать область художественной типизации и деформировать ее. Происходит удвоение задач типизации в сфере характеристики «новых» героев романа: метод *художественной* типизации каждого отдельного героя дополняется методом *публицистической* типизации всей их группы. Это «сложение» двух методов подчиняется той внутривроманной закономерности, которая формирует образную систему целого произведения, и потому строго локализовано. В контексте художественного целого романа эта локализация превращает простую *сумму* двух дополняющих друг друга методов типизации в новый *принцип* типизации, качественно отличный от первого и рядоположный ему.

Это становится особенно наглядным, когда в действие романа включается Кирсанов. Рассказчик, теперь начинающий прямо с характери-

---

главе. Типический смысл образа Кирсанова вырастает в романе как следствие и результат такого авторского анализа художественного материала образа, который не выходит из границ этого материала и ни в коей мере не схематизирует его.

стики героя, выходит к такому широкому обобщению относительно «новых людей» вообще, какого он еще не давал в романе. Благодаря этому самый принцип типизации положительных героев романа приобретает свой окончательный вид.

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

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

Таким образом, «опись примет» — это и едкая ирония над эстетическими вкусами «проницательного читателя», и обезоруживающее читателя-друга простодушное признание рассказчика в своей беспомощности перед лицом одной из фундаментальных художественных задач. Его слова о том, что он «затруднялся обособить» Лопухова от Кирсанова и «не умел сказать о нем почти ничего такого, чего не надобно было бы повторять и о Кирсанове», — это, оказывается, не только и не столько синтаксическая конструкция, стилистический штамп, сколько признание действительного положения вещей. Если эти слова рассказчика перевести на язык эстетических терминов, то они должны означать не что иное, как указание на невозможность решить задачу типизации «новых» героев романа одними средствами образно-языковой пластики, невозможность обойтись без обязательных (и потому вынужденных, необходимо неизбежных) публицистических добавлений.

Романист предвидел это обстоятельство еще тогда, когда обдумывал роман и решал, братья ли за перо. Не его ли имел он в виду, когда в «Предисловии» говорил об отсутствии у себя «и тени художественного таланта» (с. 14)? Правда, там, «играя» с читателем, мистифицируя его, он делал акцент на других основных моментах своего эстетического кредо.<sup>5</sup> Но ведь и тогда его слова: «мой рассказ очень слаб по исполнению

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: Руденко Ю. К. Проблема читателя в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». — В кн.: Русская литература XIX—XX веков. Л., 1971, с. 61—76 (Учен. зап. Ленингр. ун-та, № 355, сер. филол. наук, вып. 76).

сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом» (с. 14) — были сказаны серьезно.

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

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

Рассказчик возвращается к мысли, высказанной еще в начале второй главы, где речь шла о положении «порядочных людей» в «прежние времена» и «теперь»: «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь главной черты этого типа, не могли иметь хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности. То были люди хоть и той же натуры, но еще не развившейся до этого типа... Он рожден временем, он знамение времени...» (с. 149). Если во второй главе рассуждение о «порядочных людях» имело конструктивное значение, так как в нем содержалась информация о завязке действия романа, то теперь повторение этой мысли является чисто публицистической вставкой. Ее публицистичность скрашена тем, что она мотивирует необходимость другого высказывания, в целях уточнения и углубления характеристики «новых людей», — мысли о «главной черте этого типа». Но в то же время эта публицистичность и обнажена, поскольку новый тип ставится в связь с другим литературным типом, разработанным в других произведениях другими авторами, — с литературным типом «лишних людей», при этом в их собирательном осмыслении.

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

Это высказывание диссонирует с общим оптимистическим настроением романа. Читатель, сочувствующий «новым людям», противится такому,

пессимистическому, как ему кажется, прогнозу. Но из ощущения диссонанса рождается понимание смысла высказывания: Чернышевский не отстает от своего исторического оптимизма, он только вводит масштаб для оценки исторических границ и роли очерчиваемого им прогрессивного типа; его мысль согласуется с фундаментальными принципами его же философии истории. Так, например, открывая свой первый политический обзор в «Современнике» рассмотрением вопроса о «характере исторического прогресса», он писал: «Прогресс совершается чрезвычайно медленно... но все-таки девять десятых частей того, в чем состоит прогресс, совершается во время кратких периодов усиленной работы. История движется медленно, но все-таки почти все свое движение производит скачок за скачком, будто молоденький воробушек, еще не оперившийся для полета, еще не получивший крепости в ногах, так что после каждого скачка падает, бедняжка, и долго копошится, чтобы снова стать на ноги, и снова прыгнуть, — чтобы опять-таки упасть. Смешно, если хотите, и жалко, если хотите, смотреть на слабую птичку. Но не забудьте, что все-таки каждым прыжком она учится прыгать лучше, и не забудьте, что все-таки она растет и крепнет и со временем будет прыгать прекрасно, скачок быстро за скачком, без всякой заметной остановки между ними. А еще со временем, птичка и вовсе оперится и будет легко и плавно летать с веселою песнею. Правда и то, что, судя по нынешнему, не слишком еще скоро придет ей время летать: и все-таки придет, сомневаться тут нечего».<sup>6</sup> На сколько поколений людей, на сколько веков хватит такого прогресса? Перспектива его уходит в необозримое будущее. То же самое и в романе. Поэтому победа «новых людей» не будет еще означать достижения обществом идеала, но и поражение их не сокрушит надежд на будущее, не поколеблет идеала. И в том, и в другом случае общество делает новый шаг в своем поступательном развитии; залог этого — «новые люди», их появление на общественном горизонте. Такова мысль романиста.

Но откуда он знает отдаленные — исторические — судьбы «новых людей»? И как его суждение по этому вопросу связано (или может быть связано) с конкретным содержанием романа? Он говорит не о том, что будет именно с данными героями. Его высказывание есть суждение публициста определенной философско-политической ориентации о смысле и значении известного разряда людей не как художественного типа, а как типа общественного. К лицам, являющимся героями его художественного повествования, оно имеет самое общее отношение — в той мере, в какой они, по его мнению, принадлежат данному общественному типу. А к событиям, о которых повествуется в романе, оно вообще не имеет прямого отношения. Публицистический характер высказывания остается неотвированным никакой художественной необходимостью или хотя бы видимостью ее.

Тот же характер имеет и весь следующий, девятый, раздел третьей главы. В нем развивается аналогия, появившаяся ранее, в разделе восьмом; это аналогия «новые люди» — «европейцы» и «допотопные люди» — «китайцы» (см. с. 148, 150). Как литературный прием, она является по своему жанровому типу тоже чисто публицистическим приемом. Она глубока по содержанию. Дело не в «китайцах», понимание которых исторически обусловлено и исторически ограничено: «китайцы» — это лишь символ общественного застоя. Дело в существе высказываемой идеи, очень близкой новейшему научному мировоззрению, — идеи о разноструктурности качественно различных явлений. Эта идея действительно оправдывает рассказчика в его «затруднении», разъясняя, почему и каким образом получается, что, с точки зрения своей главной художественной за-

<sup>6</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. VI. М., 1949; с. 13.

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

Но это не значит, что авторское повествование утрачивает эстетическую природу. Оценочная позиция рассказчика раскрывается через систему оценочных определений («обыкновенный» — «замечательный» — «особенный»), сложно и многообъемлюще функционирующих в повествовательном стиле романа «Что делать?». Сохраняя форму логической градации, система этих определений свое внутреннее содержание обретает в художественно-образной ткани самого произведения.<sup>7</sup> Благодаря этому к моменту появления в тексте романа авторской характеристики «новых людей» ее публицистичность уже не диссонирует с общим строем повествования, не воспринимается как нечто чужеродное его эстетической природе; она вытекает из оценочной направленности характеристики, но сама оценка к этому времени опирается уже исключительно на материал романа и только романа.

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

Тип «новых людей» — даже и как тип общественный — не был в действительности таким установившимся, таким однородным в своих мировоззренческих, политических, этических и просто чисто житейских принципах, каким изображает его романист. Публицистическая характеристика типа потребовала от него заострения и прояснения в каждом отдельном герое романа общих черт типа, существующего и оцениваемого не только в художественных границах романа. Отсюда — неизбежность изображения в «новых людях» реально только возникающего, становящегося, колеблющегося как уже ставшего, достигшего полноты развития, качественно зрелого, т. е. неизбежность для романиста перехода с позиций реалистического метода отображения действительности в область художественной утопии.<sup>8</sup> «Новые люди» как персонажи романа действуют в условиях

<sup>7</sup> Подробный анализ всего обширного материала, связанного с этой особенностью повествовательного стиля романа см.: Руденко Ю. К. Художественный смысл логических понятий в романе «Что делать?». — Русская литература, 1972, № 3.

<sup>8</sup> Вопрос о романе «Что делать?» как художественной утопии подробно рассматривается в работах Л. М. Лотман (см.: Лотман Л. М. 1) Социальный идеал.

«мысленного эксперимента» (термин Н. Г. Чернышевского), в качестве которого выступает весь его художественный контекст. Посредством «мысленного эксперимента» можно высветить в сегодняшней общественной тенденции ее действительные возможности и показать ее исторически вероятное будущее в образах людей, которые уже теперь якобы являются его носителями. Иными словами, можно силой воображения и таланта воссоздать тип будущего человека, и его художественная убедительность будет тем выше, чем глубже проникновение автора — художника и мыслителя — в действительные закономерности общественного развития. При этом нужно учесть, что никакой талант и никакое воображение не способны помыслить самое будущую действительность, ее будничные формы, ее собственные конфликты и текущие противоречия. Поэтому глубина и практическая действенность любой художественной утопии прямо пропорциональна философской и политической прогрессивности общественной позиции художника (поскольку эта последняя находит себе выражение прежде всего и главным образом в типе положительного героя) и обратно пропорциональна стремлению художника наметить реальные формы будущих общественных отношений и конфликтов (поскольку эти формы вообще не поддаются моделированию, не только художественному, но и научному).

Роман «Что делать?» с этой стороны представляется примером удачи художника. С одной стороны, позиция Чернышевского — мыслителя и революционера — позволила ему создать такую модель положительного общественного типа, которая во всех своих характеристиках, имеющих принципиальный смысл, воплощает в идеализированном виде реально уже существовавшие прогрессивные общественно-идеологические и философско-этические тенденции. С другой стороны, антиутопизм исторического мышления Чернышевского удержал его от сколько-нибудь серьезной попытки сочинять формы будущей действительности. Четвертый сон Веры Павловны, на который обычно указывают, нельзя считать такой попыткой. В романе, пафос которого — утверждение стремительного, неудержимого движения человечества в светлое и счастливое будущее, нельзя было вообще отказаться от привнесения в него темы и образа будущего. Но Чернышевский ввел этот образ в роман не от себя и не как реальность, а в виде сна героини и как ее фантазию о будущем человечества. В этом отношении показателен именно тот факт, что будущее представилось Вере Павловне в образе фурыеристского фаланстера, т. е. как нечто такое, что по своему содержанию и по своим деталям имеет другого автора, нежели автор романа «Что делать?». Здесь проявился как раз художнический такт романиста, который удовлетворил одному из важных жанровых требований избранной им художественной формы и в то же время не сочинил никакой новой утопии в прибавление к сочиненным до него.

Реальность, в которой живут и действуют «новые люди» романа, — это современная общественно-историческая реальность. Они демонстрируют себя как новый тип в условиях той самой жизни, которая окружает читателя романа, в тех конфликтных ситуациях, которые типичны для тогдашней действительности. Между тем типическое значение каждого из этих героев художественно могло быть выявлено только при условии их изображения в типических для них обстоятельствах, т. е. в обстоятельствах, не существующих еще в реальной действительности. Домысливание таких обстоятельств ни в коем случае не могло бы увеличить убедитель-

---

этика и эстетика Чернышевского. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 184—228; 2) Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 209—256).

ности типа положительных героев. Типизация «новых людей» по принципу разделения в них «типического» и «индивидуального» оказывается, таким образом, не только неизбежным, но и оптимальным вариантом решения этой художественной задачи. Но тем самым романист вынужден отступить от вершин, уже завоеванных современным ему критическим реализмом, и возвратиться отчасти к методу, характерному для ранне-реалистического жанра «физиологии». Только введение в роман фигуры Рахметова вновь возвращает его на современный уровень художественного реализма.

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

Противопоставление «особенного человека» «обыкновенным новым людям» структурно повторяет схему противопоставления в романе «новых людей» «пошлым людям». «Таких людей, как Рахметов, мало, — заявляет рассказчик, — я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин); они не имели сходства ни в чем, кроме одной черты... но она одна уже соединяла их в одну породу и отделяла от всех остальных людей» (с. 202). Раньше «новых людей» было «мало» по сравнению с массой «пошлых людей»; теперь «особенных людей» «мало» по сравнению с «обыкновенными порядочными людьми нового поколения», «которых я встречаю целые сотни» (с. 231). Раньше «общие черты» всей группы «новых людей» выделяли их из среды «пошлых людей» и делали «особым типом»; теперь «одна черта», свойственная всем «особенным людям», выделяет их из среды «новых людей» и делает людьми «одной породы». Однако принципиальное отличие способов типизации «новых людей», с одной стороны, и «особенного человека», с другой, заключается в том, что прежде рассказчик свободно и прямо описывал «общие черты» «новых людей», а при характеристике «особенного человека» он этого не делает. Тогда авторская характеристика «новых людей» оказывалась необходимым публицистическим добавлением к их художественной обрисовке как конкретных персонажей романа, и это сочетание двух методов характеристики в итоге создало особый принцип типизации «новых людей» в отличие от людей «допотопного мира». Если бы романист мог позволить себе и теперь прямо назвать «одну черту» своего «особенного человека», он остался бы в пределах этого же принципа. Но он не может открыто и свободно указать ее, он вынужден ее скрывать и поэтому должен искать других путей и средств характеристики.

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



Весь текст характеристики Рахметова ориентирован на провоцирование читателя к постановке бесчисленных «зачем?» и «почему?». Почему Рахметов — «особенный» человек? Потому ли, что он сумел приобрести «физическое богатство» легендарных масштабов? Или потому, что для достижения этого он так целеустремленно организовал свою волю и свое поведение? А может быть потому, что ему удается, как никому, подчинить себя «правилам», в которые он сам себя заковал? Посадить себя на диету? Ограничить себя в необходимых потребностях? Стать «ригористом» в чтении, в общении с людьми? Стать самоистязателем? Отречься от семейных связей, от богатства, комфорта, любви? И зачем ему это? Зачем ему «уважение и любовь простых людей»? Зачем ему «стипендиаты» в университетах? Зачем он окружает тайной свое «дело», если оно «чужое дело», «ничье в особенности дело», «капитальное дело»? Авторские ответы неудовлетворительны, потому что они не есть прямые ответы на эти вопросы и вызывают новые вопросы. Ответы могут явиться читателю лишь как отгадка, и ключ ее задан автором тогда же, когда провозглашена оценка, — с самого начала. Этот ключ — в сопоставлении Рахметова с другими «образцами» той же «породы». Их читатель не знает, о них не говорится ничего, кроме того, что «между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлопотливые и люди флегматичные, люди слезливые... и люди, ни от чего не перестававшие быть спокойными. Сходства не было ни в чем, кроме одной черты...» (с. 202).

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

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

Но тем самым он достигает противоположного художественного эффекта. Все «забавные» и «нелепые» странности героя, дополняя и комментируя друг друга, сходясь в едином фокусе, вызывают впечатление гармонически-целостного и героически-масштабного человеческого характера, укрупняют и делают выпукло осязаемым его центральное ядро, его так и не названную «особенность». То, что первоначально выступало как экстравагантный прием характеристики, к концу ее выясняется как ори-

гинальный принцип типизации, в котором типическое вновь обретает свою художественно-образную плотность, проступает в неповторимо-индивидуальных свойствах отдельной человеческой личности.

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

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



Н. М. Теплинская. Творчество Ф. Шпильгагена в оценке русских демократических журналов конца 60-х—начала 70-х годов XIX века . . . . .	140
В. Е. Багно. Из истории русско-испанских литературных связей (книга Э. Пардо Басан «Революция и роман в России») . . . . .	147
М. И. Рыжова. Русская поэзия в словенских переводах Отона Жупанчича	157
Л. А. Шорникова. Из переписки Н. Ф. Бажина с А. И. Эртелем (материалы к истории артельных народнических журналов «Русское богатство» и «Слово») . . . . .	168
И. Б. Березарк. Отец Александра Блока . . . . .	188
В. Г. Базанов. «Плач о Есенине» Николая Клюева . . . . .	192
В. А. Кузьмук. Василий Шукшин и ранний Чехов (опыт типологического анализа) . . . . .	198

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

К. И. Ровда. В поисках обобщений (Новые труды по истории русской литературы в Чехословакии) . . . . .	206
А. И. Хватов. Болгарская тема в русской литературе . . . . .	214
О. С. Муравьева. «Пиковая дама» в исследованиях последнего десятилетия	219
В. А. Туниманов. Биография Н. П. Огарева . . . . .	228
А. А. Смородин. Проблемы советской поэзии в вузовских сборниках . . . . .	234
М. Д. Эльзон. Крупный вклад в литературную библиографию . . . . .	237
ХРОНИКА . . . . .	241

#### Редакционная коллегия:

В. В. ТИМОФЕЕВА (главный редактор)

В. Г. БАЗАНОВ, А. С. БУШМИН, Л. Ф. ЕРШОВ, В. А. КОВАЛЕВ,  
К. Д. МУРАТОВА, Ф. Я. ПРИЙМА, Н. И. ПРУЦКОВ

Отв. секретарь редакции М. Д. Кондратьев

Адрес редакции: 199164, Ленинград, наб. Макарова, д. 4. Тел. 218-16-01

Журнал выходит 4 раза в год

## ОБРАЗЫ «НОВЫХ ЛЮДЕЙ» И ВОПРОС О ПРИНЦИПАХ ТИПИЗАЦИИ В РОМАНЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

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

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

Чернышевский-писатель, при всем своеобразии его художественной манеры, бесспорно, принадлежит русскому критическому реализму. Это означает, между прочим, также и то, что развернутые им в «Что делать?» принципы типизации действительности вообще и человеческого характера в частности являются не чем иным, как оригинальным вариантом способа типизации, общего для всей литературы критического реализма. Этот способ типизации исходит из принципа детерминизма, который объясняет характер человека и его жизненную судьбу обстоятельствами социально-исторической и культурно-национальной среды, подчеркивая в той или иной степени их взаимообусловленность и взаимозависимость. Важно и то, что в художественном плане реалистически понятый тип представляет собою такой индивидуально неповторимый характер, в котором типический, обобщенный смысл имеют все его черты и свойства, то есть индивидуальное и типическое совмещаются в диалектическом единстве, выступая одновременно и как особенное, и как общее. Именно в этом отношении художественный метод зрелого критического реализма отличается и от способа типизации, свойственного просветительскому роману XVIII века, и от ранних форм типизации, встречающихся в самом критическом реализме на первых этапах его формирования в литературе XIX века.

В просветительском романе XVIII века осознание детерминированности человеческой личности общественной средой ограничивалось еще обязательной апелляцией к человеческой «природе» — некоей самостоятельной субстанции, которая в своем взаимодействии со средой и модифицируется в данную личность. Критический реализм начинается там,

где человеческая личность перестает мыслиться как *сумма* вневременных и конкретно-исторических характеристик, где все ее характеристики принципиально осмысляются как социально-исторически детерминированные. Если учесть, что в мировоззренческом, философском плане все великие писатели критического реализма XIX века оставались в той или иной мере, в том или ином отношении на позициях антропологического понимания «природы» человеческой личности, то именно *художественно* открываемый критическим реализмом принцип типизации и есть то качественно новое понимание и личности, и среды, и их взаимодействия, которое принципиально отделяет его от художественного метода литературы Просвещения.

С другой стороны, некоторые ранние формы типизации, возникающие в рамках складывающегося критического реализма, также несут на себе печать механистичности, которая отнюдь не свойственна критическому реализму в целом. В них типическое мыслится как социально-характерное и общее, а индивидуальное остается случайным, отдельным, выносимым за скобки типического. Эта форма типизации характерна для жанра так называемого физиологического очерка с его «научной», социологической проблематикой. Собственно, только всепроникающий пафос социологической точки зрения на человека и общество, который так обнаженно выступил на первый план в «физиологиях», и был необходимым моментом в процессе становления критического реализма. Способ же типизации, разделяющий и противопоставляющий друг другу типическое и индивидуальное, не вышел из узких границ породившего его жанра и вместе с ним прекратил свое существование.

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

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

Все герои «допотопного мира» типизированы в романе индивидуально, хотя и с разной степенью детализации и полноты.<sup>1</sup> Чернышевский применяет здесь оригинальные приемы типизации, но принцип типизации, из которого он исходит и который разрабатывает, — это общий для литературы критического реализма принцип конкретно-исторической характеристики личности человека как социально-детерминированной во всех своих психологических, нравственных и мировоззренческих проявлениях. При этом все герои этой группы выступают в романе как лица повество-

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

2 Русская литература, № 3, 1977 г.

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

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

Для примера рассмотрим образ Анны Петровны Сторешниковой. Читатель узнает о ней с первых же слов рассказа о «жизни Веры Павловны в родительском семействе»: она — «дама видная» и, после смерти мужа, «хозяйка дому».<sup>2</sup> Затем о ней упоминается в седьмом разделе первой главы — в размышлениях Сторешникова о возможности жениться на Верочке: «...мать... конечно, станет противиться женитьбе — мать в этом случае представительница света...» (с. 37). После этого Анна Петровна вводится в действие. Узнав о предложении, сделанном сыном дочери управляющего, она «тоном гневного страдания» говорит ему: «...быть может, по-твоему также принято: сыновьям хороших фамилий жениться бог знает на ком, а матерям соглашаться на это?» (с. 40). Ход этого разговора рассказчик прерывает для собственного комментария: «Перед Марьєю Алексеевною, Жюли, Верочкою Михаил Иванович пасовал, но ведь они были женщины с умом и характером; а тут по части ума бой был ровный, и если по характеру был небольшой перевес на стороне матери, то у сына была под ногами надежная почва; он до сих пор боялся матери по привычке, но они оба твердо помнили, что ведь по-настоящему-то хозяйка-то не хозяйка, а хозяинова мать, не больше, что хозяйкин сын не хозяйкин сын, а хозяин» (с. 40). Весь этот пассаж, как видим, не комментарий в собственном смысле слова, а напоминание читателю о материальных отношениях между сыном и матерью, являющихся подоплекой всего их поведения. Разговор матери с сыном кончается обмороком Анны Петровны, который она, «видя, что сын ушел... прекратила» (с. 40). Вслед за этим приводится разговор Анны Петровны с Павлом Константиновичем, отцом Верочки, в ходе которого для читателя окончательно устанавливается нравственный и социальный облик Анны Петровны. «Мне давно было известно, — выговаривает она своему управляющему, — что Мишель волочится за вашей дочерью. Я не мешала этому, потому что молодому человеку нельзя же жить без развлечений. Я снисходительна к шалостям молодых людей. Но я не потерплю унижения своей фамилии. Как ваша дочь осмелилась забрать себе в голову такие виды?» (с. 41). Замечательна здесь эта невинная, безмятежная убежденность в своем праве на «снисходительность» за чужой счет! Недаром эту же формулу, как высший моральный постулат своего жизненного кодекса, Анна Петровна повторит, завершая свой разговор с Павлом Константиновичем (см. с. 42). Второй разговор с сыном (после того как ей удастся раньше него узнать, что он получил отказ на свое предложение) она ве-

<sup>2</sup> Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях. Л., 1975, с. 15 (далее ссылки на это издание даются в тексте, курсив мой, — Ю. Р.).

дет с выражением «презрительного торжества» (с. 42), наслаждаясь возможностью безнаказанно оскорблять сына и его избранницу. Окончательно дорисовывается образ Анны Петровны в ходе второго разговора с Павлом Константиновичем, когда тот является к ней с повинной после полного крушения всех планов Марьи Алексеевны: «Справедливость слов Павла Константиныча (будто он специально подстроил брак дочери со студентом, — Ю. Р.) была так осязательна, что хозяйка поверила бы им, если б он и не обладал даром убедительной благоговейности изложения. А убедительность этого дара была так велика, что хозяйка простила бы Павла Константиныча, если б и не было осязательных доказательств, что он постоянно действовал против жены и нарочно свел Верочку с Лопуховым, чтобы отвратить неблагородную женитьбу Михаила Иваныча... Как было не убедиться и не помиловать Павла Константиныча? А главное — великая, неожиданная радость! Радость смягчает сердце. Хозяйка начала свою отпустительную речь очень длинным пояснением гнусности мыслей и поступков Марьи Алексеевны и сначала требовала, чтобы Павел Константиныч прогнал жену от себя; но он умолял, да и она сама сказала это больше для блезиру, чем для дела; наконец резолюция вышла такая...» и т. д. (с. 108—109).

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

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

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

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

Таковы, например, Сторешников и Полозов. Рассказчик создает характеры объемные, выявляет в них не только то, что они есть или чем они стали в жизни, но и то, что в них осталось или остается неразвившимся. Материал, который рассказчик дает читателю при характеристике этих героев, не просто складывается в образ данного определенного характера, функционирующего в данных обстоятельствах жизни так, а не иначе, но свидетельствует также и об иных возможностях данного характера. Так, за теми изменениями, которые стали происходить в Сторешникове под влиянием Верочки (см. с. 45—46), угадываются возможности человечности и душевной мягкости, которых вовсе нет в Сторешникове, и не будет, и не может быть, но которые, однако, могли в нем развиться, если бы его развитие с самого начала протекало не в атмосфере «фантастических» интересов «игры с куклами в куклы», а в атмосфере высокой духовности и «реальных» житейских и общественных интересов. Точно так же крах капиталистической карьеры Полозова выявил в нем здоровое ядро характера, крепость ума, широту взгляда на жизнь, т. е. все то, что, будучи иначе направленным и организованным, могло бы сделать из этого человека незаурядного общественного деятеля.

В человеческом характере, с одной стороны, подчеркнута его индивидуальная замкнутость, единичность, константность, с другой — выявлена множественность его реально возможных вариантов, из которых только один, обусловленный конкретной общественной средой, осуществляется в действительности. И это не только Сторешников или Полозов; это и Серж, и Жюли, и Марья Алексеевна. Такая манера обрисовки характеров героев является, конечно, не столько принципом изложения, сколько моментом концепции человека — концепции, охватывающей весь материал романа. Однако при обрисовке фигур «допотопных» героев этот момент выступает не как гуманистический мировоззренческий постулат, но как художественный принцип изображения, придающий характерам таких героев необходимую реалистическую объемность и глубину, нейтрализующий опасность превращения этих героев в прямолинейные «иллюстрации» к авторским тезисам, особенно в романе, структура которого является откровенно «учительной». Нужно добавить еще, что если в своей общей гуманистической концепции романист опирается на чрезвычайно широкий, не поддающийся учету круг философских и научных идей, начиная от Бэкона и Спинозы и кончая «антропологическими» построениями современных ему естествоиспытателей и философов (среди которых он и сам был отнюдь не только учеником), то, высвечивая нереализованную человечность в «пошлом» человеке, он является прямым учеником и ближайшим последователем Гоголя.<sup>3</sup>

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

<sup>3</sup> Ср.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.—Л., 1959, с. 74—112.



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

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

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

Тема «новых людей» возникает в романе в связи с рассказом о судьбе «обыкновенной молоденькой девушки», «глупенькой девочки», «простенькой девочки» Верочки и до появления «медицинского студента» Лопухова раскрывается главным образом через сюжет. В поведении героини, в ее необычных реакциях на обыкновенные житейские положения и ситуации, в ее решимости во что бы то ни стало отстоять свое право лично и свободно строить собственную судьбу (кстати сказать, право, не освященное ни обычаем, ни религией, ни законами государства) видит читатель проявление «новых» принципов жизнеотношения, свойственных главным героям романа. Таким образом, романист прежде всего заостряет оценочный смысл определения «новые люди», заставляя читателя самостоятельно размышлять об этом. Но образ Верочки — Веры Павловны на протяжении всего романа является носителем своей особой функции: именно в нем прослеживается путь становления личности «нового человека», процесс его формирования, этапы роста. Однако этот смысловой подтекст романа не комментируется автором-рассказчиком. Групповая характеристика

«новых людей» возникает в романе только тогда, когда в его действие вводятся последовательно Лопухов, затем Кирсанов. Лишь после этого и Вера Павловна подключается к этой характеристике как человек их типа.

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

Материал этой характеристики можно разделить на два неоднородных состава. С одной стороны, это сведения собственно о Лопухове — они воспринимаются читателем как необходимая составная часть самого образа героя. С другой стороны, это рассуждение рассказчика о сходстве Лопухова и Кирсанова и попытка их нерасчлененной характеристики. Упоминание здесь о Кирсанове кажется избыточным с точки зрения художественной целесообразности. Из того факта, что Лопухов и Кирсанов «были величайшие друзья», что «оба рано привыкли пробивать себе дорогу своей грудью, не имея никакой поддержки» (с. 49), что оба прежде нуждались, а теперь перестали нуждаться благодаря урокам и вместе живут на одной квартире, еще не следует, что всего этого никак нельзя было сказать об одном Лопухове. Целесообразность упоминания о Кирсанове мотивируется несколько позже, когда у обоих друзей отмечается одна «любопытная черта», которая «в последние лет десять стала являться между некоторыми лучшими из медицинских студентов», — «решимость не заниматься по окончании курса практикою, которая одна дает медику средства для достаточной жизни, и при первой возможности бросить медицину для какой-нибудь из ее вспомогательных наук — для физиологии, химии, чего-нибудь подобного» (с. 49—50). Но разъяснение этой «любопытной черты» все равно не становится еще достаточным обоснованием и объяснением того, о чем заявлено при первом упоминании о Кирсанове, — что «врознь от Кирсанова о Лопухове можно заметить только то, что надобно было бы повторять и о Кирсанове», и что «если бы их встречать только порознь, то оба они казались бы людьми одного характера» (с. 49).

Если в начале характеристики Лопухова рассказчик говорил о необходимости дополнить представление о герое, каким оно складывалось из Фединых слов, — и эту необходимость можно определить как внешний принцип построения этой характеристики, — то в ходе самой характеристики, как мы видим, возникает вторая — внутренняя — мотивировка той же необходимости и новое, принципиально другое обоснование отбора материала для характеристики: о Лопухове сообщается главным образом то, что можно о нем сказать в отличие от Кирсанова, т. е., по мнению рассказчика, очень не важное. Все важное, что можно и нужно сказать о Лопухове, характеризует уже не индивидуально его и не его одного, а некое реальное множество людей из числа современной молодежи. Так в роман впервые прорывается принцип, лежащий в основе групповой характеристики «новых людей».

В дальнейшем ходе второй главы характер героя раскрывается исключительно в его собственных поступках и высказываниях без дополнитель-

ных авторских комментариев или экскурсов в предысторию его жизни. Таков эпизод «допрашивания ординарца» — разговор Лопухова со Сторешниковым при их знакомстве (см. с. 52). Таково поведение Лопухова на вечере в день рождения Верочки, когда он разгадывает расчет Марьи Алексеевны использовать его в качестве тапера (с. 54 и сл.). Такова его оригинальная манера облекать серьезную мысль в шутливую форму, отчего, например, и возникает в романе его аллегорическая «невеста», которая играет столь глубоко-комическую, прямо-таки роковую для Марьи Алексеевны роль в деле освобождения Верочки «из подвала», а затем, проходя через «сны» героини, все более поэтизируется, обретая в общей концепции романа значение одного из важнейших образов-символов. Живой чертой личности Лопухова оборачивается во второй главе даже его «теория расчета выгод» с ее несколько громоздкой, но неотразимой логикой. Оригинальным приемом, применяемым для создания образа Лопухова, оказывается отношение к нему и понимание его Марьей Алексеевной. Марья Алексеевна становится своего рода «зеркалом», благодаря которому Лопухов может быть изображен в таких своих «отражениях», которые без этого не могли бы найти себе места в подцензурном произведении. Кривизна этого «зеркала», искажая очертания, укрупняет и подчеркивает суть характера героя. Благодаря этому происходит углубление аллегорически введенной в роман темы революции, активным носителем которой в романе выступает именно Лопухов, и получает доступ на страницы романа, например, такой щекотливый вопрос, как вопрос о том, какие книги давал читать Верочке Лопухов. Благодаря этому же идеализируемые, по существу, качества «новых людей» — такие, как чистота их нравственных помыслов или их мировоззренческие построения, — входят в роман не прямолинейно, а художественно препарированными, ибо далеко не непосредственно несут свое содержание, а как бы отягощенные, деформированные конкретными обстоятельствами бытовых и психологических ситуаций.

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

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

Лишь после этого в романе вторично используется метод групповой характеристики «новых людей» — в самом конце второй главы, в «Похвальном слове Марье Алексевне». Здесь Верочка и Лопухов отождествляются рассказчиком как лица, принадлежащие единому типу не-«плутов» и не-«дураков» (с. 113) и не имеющие со стороны этой своей типичности никаких заслуживающих упоминания различий. Если Лопухов и Кирсанов могли быть сближены друг с другом ввиду общности интересов, условий быта, взглядов на жизнь, отношения к любимому делу и т. д., то у Лопухова и Верочки все эти стороны жизни существенно не совпадают. В отождествлении Лопухова и Верочки на первый план выступает момент обобщения, отвлечения от каких бы то ни было конкретных деталей и частных. Оно именно обнажает самый принцип, на основании которого совершается. Таким принципом оказывается принадлежность героев единому типу, сущностные характеристики которого исключают любые индивидуальные характеристики отдельной человеческой личности.

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

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

Противоположность авторских оценок применительно к двум противостоящим группам героев романа начинает захватывать область художественной типизации и деформировать ее. Происходит удвоение задач типизации в сфере характеристики «новых» героев романа: метод *художественной* типизации каждого отдельного героя дополняется методом *публицистической* типизации всей их группы. Это «сложение» двух методов подчиняется той внутривроманной закономерности, которая формирует образную систему целого произведения, и потому строго локализовано. В контексте художественного целого романа эта локализация превращает простую *сумму* двух дополняющих друг друга методов типизации в новый *принцип* типизации, качественно отличный от первого и рядоположный ему.

Это становится особенно наглядным, когда в действие романа включается Кирсанов. Рассказчик, теперь начинающий прямо с характери-

---

главе. Типический смысл образа Кирсанова вырастает в романе как следствие и результат такого авторского анализа художественного материала образа, который не выходит из границ этого материала и ни в коей мере не схематизирует его.

стики героя, выходит к такому широкому обобщению относительно «новых людей» вообще, какого он еще не давал в романе. Благодаря этому самый принцип типизации положительных героев романа приобретает свой окончательный вид.

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

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

Таким образом, «опись примет» — это и едкая ирония над эстетическими вкусами «проницательного читателя», и обезоруживающее читателя-друга простодушное признание рассказчика в своей беспомощности перед лицом одной из фундаментальных художественных задач. Его слова о том, что он «затруднялся обособить» Лопухова от Кирсанова и «не умел сказать о нем почти ничего такого, чего не надобно было бы повторять и о Кирсанове», — это, оказывается, не только и не столько синтаксическая конструкция, стилистический штамп, сколько признание действительного положения вещей. Если эти слова рассказчика перевести на язык эстетических терминов, то они должны означать не что иное, как указание на невозможность решить задачу типизации «новых» героев романа одними средствами образно-языковой пластики, невозможность обойтись без обязательных (и потому вынужденных, необходимо неизбежных) публицистических добавлений.

Романист предвидел это обстоятельство еще тогда, когда обдумывал роман и решал, братья ли за перо. Не его ли имел он в виду, когда в «Предисловии» говорил об отсутствии у себя «и тени художественного таланта» (с. 14)? Правда, там, «играя» с читателем, мистифицируя его, он делал акцент на других основных моментах своего эстетического кредо.<sup>5</sup> Но ведь и тогда его слова: «мой рассказ очень слаб по исполнению

<sup>5</sup> Подробнее об этом см.: Руденко Ю. К. Проблема читателя в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?». — В кн.: Русская литература XIX—XX веков. Л., 1971, с. 61—76 (Учен. зап. Ленингр. ун-та, № 355, сер. филол. наук, вып. 76).

сравнительно с произведениями людей, действительно одаренных талантом» (с. 14) — были сказаны серьезно.

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

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

Рассказчик возвращается к мысли, высказанной еще в начале второй главы, где речь шла о положении «порядочных людей» в «прежние времена» и «теперь»: «Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь главной черты этого типа, не могли иметь хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности. То были люди хоть и той же натуры, но еще не развившейся до этого типа... Он рожден временем, он знамение времени...» (с. 149). Если во второй главе рассуждение о «порядочных людях» имело конструктивное значение, так как в нем содержалась информация о завязке действия романа, то теперь повторение этой мысли является чисто публицистической вставкой. Ее публицистичность скрашена тем, что она мотивирует необходимость другого высказывания, в целях уточнения и углубления характеристики «новых людей», — мысли о «главной черте этого типа». Но в то же время эта публицистичность и обнажена, поскольку новый тип ставится в связь с другим литературным типом, разработанным в других произведениях другими авторами, — с литературным типом «лишних людей», при этом в их собирательном осмыслении.

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

Это высказывание диссонирует с общим оптимистическим настроением романа. Читатель, сочувствующий «новым людям», противится такому,

пессимистическому, как ему кажется, прогнозу. Но из ощущения диссонанса рождается понимание смысла высказывания: Чернышевский не отстает от своего исторического оптимизма, он только вводит масштаб для оценки исторических границ и роли очерчиваемого им прогрессивного типа; его мысль согласуется с фундаментальными принципами его же философии истории. Так, например, открывая свой первый политический обзор в «Современнике» рассмотрением вопроса о «характере исторического прогресса», он писал: «Прогресс совершается чрезвычайно медленно... но все-таки девять десятых частей того, в чем состоит прогресс, совершается во время кратких периодов усиленной работы. История движется медленно, но все-таки почти все свое движение производит скачок за скачком, будто молоденький воробушек, еще не оперившийся для полета, еще не получивший крепости в ногах, так что после каждого скачка падает, бедняжка, и долго копошится, чтобы снова стать на ноги, и снова прыгнуть, — чтобы опять-таки упасть. Смешно, если хотите, и жалко, если хотите, смотреть на слабую птичку. Но не забудьте, что все-таки каждым прыжком она учится прыгать лучше, и не забудьте, что все-таки она растет и крепнет и со временем будет прыгать прекрасно, скачок быстро за скачком, без всякой заметной остановки между ними. А еще со временем, птичка и вовсе оперится и будет легко и плавно летать с веселою песнею. Правда и то, что, судя по нынешнему, не слишком еще скоро придет ей время летать: и все-таки придет, сомневаться тут нечего».<sup>6</sup> На сколько поколений людей, на сколько веков хватит такого прогресса? Перспектива его уходит в необозримое будущее. То же самое и в романе. Поэтому победа «новых людей» не будет еще означать достижения обществом идеала, но и поражение их не сокрушит надежд на будущее, не поколеблет идеала. И в том, и в другом случае общество делает новый шаг в своем поступательном развитии; залог этого — «новые люди», их появление на общественном горизонте. Такова мысль романиста.

Но откуда он знает отдаленные — исторические — судьбы «новых людей»? И как его суждение по этому вопросу связано (или может быть связано) с конкретным содержанием романа? Он говорит не о том, что будет именно с данными героями. Его высказывание есть суждение публициста определенной философско-политической ориентации о смысле и значении известного разряда людей не как художественного типа, а как типа общественного. К лицам, являющимся героями его художественного повествования, оно имеет самое общее отношение — в той мере, в какой они, по его мнению, принадлежат данному общественному типу. А к событиям, о которых повествуется в романе, оно вообще не имеет прямого отношения. Публицистический характер высказывания остается неотделимым никакой художественной необходимостью или хотя бы видимостью ее.

Тот же характер имеет и весь следующий, девятый, раздел третьей главы. В нем развивается аналогия, появившаяся ранее, в разделе восьмом; это аналогия «новые люди» — «европейцы» и «допотопные люди» — «китайцы» (см. с. 148, 150). Как литературный прием, она является по своему жанровому типу тоже чисто публицистическим приемом. Она глубока по содержанию. Дело не в «китайцах», понимание которых исторически обусловлено и исторически ограничено: «китайцы» — это лишь символ общественного застоя. Дело в существе высказываемой идеи, очень близкой новейшему научному мировоззрению, — идеи о разноструктурности качественно различных явлений. Эта идея действительно оправдывает рассказчика в его «затруднении», разъясняя, почему и каким образом получается, что, с точки зрения своей главной художественной за-

<sup>6</sup> Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч. в 15-ти т., т. VI. М., 1949; с. 13.

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

Но это не значит, что авторское повествование утрачивает эстетическую природу. Оценочная позиция рассказчика раскрывается через систему оценочных определений («обыкновенный» — «замечательный» — «особенный»), сложно и многообъемлюще функционирующих в повествовательном стиле романа «Что делать?». Сохраняя форму логической градации, система этих определений свое внутреннее содержание обретает в художественно-образной ткани самого произведения.<sup>7</sup> Благодаря этому к моменту появления в тексте романа авторской характеристики «новых людей» ее публицистичность уже не диссонирует с общим строем повествования, не воспринимается как нечто чужеродное его эстетической природе; она вытекает из оценочной направленности характеристики, но сама оценка к этому времени опирается уже исключительно на материал романа и только романа.

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

Тип «новых людей» — даже и как тип общественный — не был в действительности таким установившимся, таким однородным в своих мировоззренческих, политических, этических и просто чисто житейских принципах, каким изображает его романист. Публицистическая характеристика типа потребовала от него заострения и прояснения в каждом отдельном герое романа общих черт типа, существующего и оцениваемого не только в художественных границах романа. Отсюда — неизбежность изображения в «новых людях» реально только возникающего, становящегося, колеблющегося как уже ставшего, достигшего полноты развития, качественно зрелого, т. е. неизбежность для романиста перехода с позиций реалистического метода отображения действительности в область художественной утопии.<sup>8</sup> «Новые люди» как персонажи романа действуют в условиях

<sup>7</sup> Подробный анализ всего обширного материала, связанного с этой особенностью повествовательного стиля романа см.: Руденко Ю. К. Художественный смысл логических понятий в романе «Что делать?». — Русская литература, 1972, № 3.

<sup>8</sup> Вопрос о романе «Что делать?» как художественной утопии подробно рассматривается в работах Л. М. Лотман (см.: Лотман Л. М. 1) Социальный идеал.



«мысленного эксперимента» (термин Н. Г. Чернышевского), в качестве которого выступает весь его художественный контекст. Посредством «мысленного эксперимента» можно высветить в сегодняшней общественной тенденции ее действительные возможности и показать ее исторически вероятное будущее в образах людей, которые уже теперь якобы являются его носителями. Иными словами, можно силой воображения и таланта воссоздать тип будущего человека, и его художественная убедительность будет тем выше, чем глубже проникновение автора — художника и мыслителя — в действительные закономерности общественного развития. При этом нужно учесть, что никакой талант и никакое воображение не способны помыслить самое будущую действительность, ее будничные формы, ее собственные конфликты и текущие противоречия. Поэтому глубина и практическая действенность любой художественной утопии прямо пропорциональна философской и политической прогрессивности общественной позиции художника (поскольку эта последняя находит себе выражение прежде всего и главным образом в типе положительного героя) и обратно пропорциональна стремлению художника наметить реальные формы будущих общественных отношений и конфликтов (поскольку эти формы вообще не поддаются моделированию, не только художественному, но и научному).

Роман «Что делать?» с этой стороны представляется примером удачи художника. С одной стороны, позиция Чернышевского — мыслителя и революционера — позволила ему создать такую модель положительного общественного типа, которая во всех своих характеристиках, имеющих принципиальный смысл, воплощает в идеализированном виде реально уже существовавшие прогрессивные общественно-идеологические и философско-этические тенденции. С другой стороны, антиутопизм исторического мышления Чернышевского удержал его от сколько-нибудь серьезной попытки сочинять формы будущей действительности. Четвертый сон Веры Павловны, на который обычно указывают, нельзя считать такой попыткой. В романе, пафос которого — утверждение стремительного, неудержимого движения человечества в светлое и счастливое будущее, нельзя было вообще отказаться от привнесения в него темы и образа будущего. Но Чернышевский ввел этот образ в роман не от себя и не как реальность, а в виде сна героини и как ее фантазию о будущем человечества. В этом отношении показателен именно тот факт, что будущее представилось Вере Павловне в образе фурыеристского фаланстера, т. е. как нечто такое, что по своему содержанию и по своим деталям имеет другого автора, нежели автор романа «Что делать?». Здесь проявился как раз художнический такт романиста, который удовлетворил одному из важных жанровых требований избранной им художественной формы и в то же время не сочинил никакой новой утопии в прибавление к сочиненным до него.

Реальность, в которой живут и действуют «новые люди» романа, — это современная общественно-историческая реальность. Они демонстрируют себя как новый тип в условиях той самой жизни, которая окружает читателя романа, в тех конфликтных ситуациях, которые типичны для тогдашней действительности. Между тем типическое значение каждого из этих героев художественно могло быть выявлено только при условии их изображения в типических для них обстоятельствах, т. е. в обстоятельствах, не существующих еще в реальной действительности. Домысливание таких обстоятельств ни в коем случае не могло бы увеличить убедитель-

---

этика и эстетика Чернышевского. — В кн.: Идеи социализма в русской классической литературе. Л., 1969, с. 184—228; 2) Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. Л., 1974, с. 209—256).

ности типа положительных героев. Типизация «новых людей» по принципу разделения в них «типического» и «индивидуального» оказывается, таким образом, не только неизбежным, но и оптимальным вариантом решения этой художественной задачи. Но тем самым романист вынужден отступить от вершин, уже завоеванных современным ему критическим реализмом, и возвратиться отчасти к методу, характерному для ранне-реалистического жанра «физиологии». Только введение в роман фигуры Рахметова вновь возвращает его на современный уровень художественного реализма.

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

Противопоставление «особенного человека» «обыкновенным новым людям» структурно повторяет схему противопоставления в романе «новых людей» «пошлым людям». «Таких людей, как Рахметов, мало, — заявляет рассказчик, — я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин); они не имели сходства ни в чем, кроме одной черты... но она одна уже соединяла их в одну породу и отделяла от всех остальных людей» (с. 202). Раньше «новых людей» было «мало» по сравнению с массой «пошлых людей»; теперь «особенных людей» «мало» по сравнению с «обыкновенными порядочными людьми нового поколения», «которых я встречаю целые сотни» (с. 231). Раньше «общие черты» всей группы «новых людей» выделяли их из среды «пошлых людей» и делали «особым типом»; теперь «одна черта», свойственная всем «особенным людям», выделяет их из среды «новых людей» и делает людьми «одной породы». Однако принципиальное отличие способов типизации «новых людей», с одной стороны, и «особенного человека», с другой, заключается в том, что прежде рассказчик свободно и прямо описывал «общие черты» «новых людей», а при характеристике «особенного человека» он этого не делает. Тогда авторская характеристика «новых людей» оказывалась необходимым публицистическим добавлением к их художественной обрисовке как конкретных персонажей романа, и это сочетание двух методов характеристики в итоге создало особый принцип типизации «новых людей» в отличие от людей «допотопного мира». Если бы романист мог позволить себе и теперь прямо назвать «одну черту» своего «особенного человека», он остался бы в пределах этого же принципа. Но он не может открыто и свободно указать ее, он вынужден ее скрывать и поэтому должен искать других путей и средств характеристики.

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

Весь текст характеристики Рахметова ориентирован на провоцирование читателя к постановке бесчисленных «зачем?» и «почему?». Почему Рахметов — «особенный» человек? Потому ли, что он сумел приобрести «физическое богатство» легендарных масштабов? Или потому, что для достижения этого он так целеустремленно организовал свою волю и свое поведение? А может быть потому, что ему удается, как никому, подчинить себя «правилам», в которые он сам себя заковал? Посадить себя на диету? Ограничить себя в необходимых потребностях? Стать «ригористом» в чтении, в общении с людьми? Стать самоистязателем? Отречься от семейных связей, от богатства, комфорта, любви? И зачем ему это? Зачем ему «уважение и любовь простых людей»? Зачем ему «стипендиаты» в университетах? Зачем он окружает тайной свое «дело», если оно «чужое дело», «ничье в особенности дело», «капитальное дело»? Авторские ответы неудовлетворительны, потому что они не есть прямые ответы на эти вопросы и вызывают новые вопросы. Ответы могут явиться читателю лишь как отгадка, и ключ ее задан автором тогда же, когда провозглашена оценка, — с самого начала. Этот ключ — в сопоставлении Рахметова с другими «образцами» той же «породы». Их читатель не знает, о них не говорится ничего, кроме того, что «между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлопотливые и люди флегматичные, люди слезливые . . . и люди, ни от чего не перестававшие быть спокойными. Сходства не было ни в чем, кроме одной черты. . .» (с. 202).

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

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

Но тем самым он достигает противоположного художественного эффекта. Все «забавные» и «нелепые» странности героя, дополняя и комментируя друг друга, сходясь в едином фокусе, вызывают впечатление гармонически-целостного и героически-масштабного человеческого характера, укрупняют и делают выпукло осязаемым его центральное ядро, его так и не названную «особенность». То, что первоначально выступало как экстравагантный *прием характеристики*, к концу ее выясняется как ори-

гинальный принцип типизации, в котором типическое вновь обретает свою художественно-образную плоть, проступает в неповторимо-индивидуальных свойствах отдельной человеческой личности.

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

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

