



**ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ
русского
реализма**

*XIX
века*

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

**ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ
русского
реализма**

XIX

века



Сборник статей ученых
Ленинградского и Будапештского
университетов



Ленинград
Издательство Ленинградского университета
1984

*Печатается по постановлению
Редакционно-издательского совета
Ленинградского университета*

В статьях сборника поэтаика русских реалистических поэм, романов, повестей, новелл рассматривается в связи с проблемой творческих основ и исторических границ реализма, с вопросами о природе реалистических жанровых форм и их роли в литературном процессе, о специфике реалистической композиции и реалистического сюжетосложения, о преломлении важнейших эτικο-философских идей и категорий в реалистической прозе. Все эти проблемы рассматриваются на материале творчества Лермонтова, Тургенева, Достоевского и других представителей реализма XIX в.

Сборник подготовлен преподавателями кафедры истории русской литературы Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова и кафедры русской филологии Будапештского университета им. Л. Этвеша в соответствии с программой сотрудничества двух университетов.

Книга предназначена для широкого круга филологов, учителей средних школ и всех интересующихся историей русской литературы.

Отв. редакторы: докт. филол. наук *Г. П. Макогоненко*, докт. филол. наук *В. М. Маркович*, докт. филол. наук *М. Рев*.

Рецензент: докт. филол. наук *Н. Н. Скатов* (Лен. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

П 4603010101—169
076(02)—84 156—84

©
Издательство Ленинградского университета, 1984 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Макогоненко Г. П. (Ленинградский университет). Поэма М. Ю. Лермонтова «Мцыри» и русский реализм 1830-х годов (Пушкинское начало в поэме Лермонтова)	3
Отрадин М. В. (Ленинградский университет). Сюжет в романах Д. В. Григоровича	34
Маркович В. М. (Ленинградский университет). Между эпосом и трагедией (О художественной структуре романа И. С. Тургенева «Дворянское гнездо»)	49
Муратов А. Б. (Ленинградский университет). Поздние повести и рассказы И. С. Тургенева в русском литературном процессе второй половины XIX — начала XX в.	77
Зельдгейн-Деак Ж. (Будапештский университет). К проблеме реминисценций в «малой» прозе И. С. Тургенева	99
Кирай Д. (Будапештский университет). Раскольников и Гамлет — XIX век и Ренессанс (Интеллектуально-психологический роман Ф. М. Достоевского)	112
Ковач А. (Будапештский университет). Жанровая структура романов Ф. М. Достоевского. Роман-прозрение	144
Бялый Г. А. (Ленинградский университет). Категория добра и пользы в учении и творчестве Л. Н. Толстого	170
Руденко Ю. К. (Ленинградский университет). Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса)	184
Рев М. (Будапештский университет). Специфика новеллистического искусства А. П. Чехова («Черный монах»)	213
Иезуитова Л. А. (Ленинградский университет). О «натуралистическом» романе в русской литературе конца XIX — начале XX в. (П. Д. Боборыкин, Д. Н. Мамин-Сибиряк, А. В. Амфитеатров)	228
Силард Л. (Будапештский университет). Поэтика символистского романа конца XIX — начала XX в. (В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Белый)	265



Ю. К. РУДЕНКО

**ПРИНЦИП ЦИКЛИЗАЦИИ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
СИСТЕМЕ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
(К постановке вопроса)**

I

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

Явление циклизации имеет непосредственное отношение к процессу жанрообразования, так как часто знаменует собой начальные стадии в формировании новых жанров большого объема на основе ассимиляции продуктивных малых жанров. Так, циклизация героических песен и сказаний предшествовала созданию древних эпосов; циклы новелл в литературе Возрож-

дения выполняли роль повествовательного эпоса и расчищали почву для возникновения романа в литературе нового времени; объединение лирических стихотворений в циклы часто замещало собой отсутствующие в поэтической традиции лирические жанры крупной формы.

Будучи крупномасштабным образованием, цикл, однако, не является самостоятельной жанровой формой и всегда лишь замещает ее в литературном процессе, так сказать, исполняет ее функции. Смысловая (и художественная) самостоятельность составных частей цикла препятствует образованию в нем единого, целостного содержания. Поэтому содержательная функция циклической формы принципиально отличается от содержательной функции любой жанровой формы как таковой. Эстетическая «память» жанра обязательно привносит в произведение мировоззренческие моменты реликтового характера, пронизывая ими и дополняя актуальное идеологическое содержание произведения. Цикл же, наоборот, способен подавлять и нейтрализовать мировоззренчески значимую эстетическую «память» отдельных жанровых форм, выдвигая на первый план актуальные идеологические аспекты авторской позиции¹.

Эта функция циклической формы отчетливо проявляется уже в архаических циклах, объединяющих произведения разного происхождения, в том числе и фольклорного (классический пример — «Книга тысячи и одной ночи»). В авторских циклах, принадлежащих ранним эпохам литературного развития, циклическая форма прямо служит целям непосредственного проявления индивидуальной авторской позиции, которая еще не умеет выразить себя достаточно полно и адекватно в каждом отдельном произведении цикла (таковы все новеллистические циклы в литературе Возрождения, в частности — «Декамерон» Боккаччо).

В литературе нового времени, после того как приемы выражения индивидуальной авторской позиции в рамках отдельного произведения достигают виртуозной сложности, а жанры начинают утрачивать свой нормативный характер, обращение писателей к циклической форме приводит либо к актуализации и универсализации эстетически-идеологической позиции автора, либо к ее усложнению и качественному обогащению.

В первом случае мы имеем дело с такими явлениями в литературе XIX в., как «Человеческая комедия» Бальзака, «Ругон-Маккары» и «Четвероевангелие» Золя, художественно-публицистические циклы Салтыкова-Щедрина и Глеба Успенского, «Книга песен» и «Романсеро» Гейне и др. Художественный эффект циклизации заключается здесь в том, что смысл цикла несоизмеримо расширяется в своем масштабе по сравнению с конкретным художественным смыслом любого отдельного произведения, входящего в его состав. Циклическая форма как бы раздвигает смысловые рамки целого, переводя всю группу объ-

единяемых произведений независимо от их конкретного жанра в ранг эпопей — всеобщей художественной картины человеческого бытия на определенном этапе его всемирно-исторического развития. Это приводит к тому, что философско-исторические и эстетические аспекты мировоззрения писателей акцентируются именно и прежде всего в своей идеологической актуальности.

Во втором случае мы имеем дело с художественными явлениями иного типа. Сюда относятся такие произведения, как «Серрапионовы братья» Гофмана, «Повести Белкина» Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород» и «Арабески» Гоголя, «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, «Записки охотника» Тургенева и др. Здесь художественный эффект циклизации заключается не столько в расширении масштаба восприятия каждого произведения (хотя это тоже происходит), сколько в новом способе выражения авторской позиции, существенно отличном от тех, при помощи которых она выражена в отдельных произведениях. Цикл позволяет автору либо вызвать иллюзию отсутствия сколько-нибудь определенной авторской позиции — за счет демонстративной «непритязательности» отдельных произведений и «случайности» их соединения в цикл, либо раздробить и деформировать авторскую точку зрения — за счет создания системы «масок», роль которых играют конкретные рассказчики. Все это необыкновенно усложняет структуру авторской позиции в целом, повышает ее идеологическую значимость и в то же время оставляет ее исключительно в сфере эстетического выражения.

Изменение способа выражения позиции, конечно, прежде всего означает изменение характера самой позиции. Для нее становится принципиально важным то, что она благодаря циклической форме выражается теперь неявно, выступает для читателя в снятом или мистифицированном виде. Поэтому циклическая форма может использоваться писателями и частично — как прием композиционно-повествовательной организации произведения, где она уже не определяет собой художественного своеобразия целого, а сама подчиняется более общему жанрообразующему принципу. Однако ее задача и в этом случае остается той же — служить цели непрямого выражения очень сложной по смыслу, чрезвычайно актуальной по значению, но якобы «невинной», или «отсутствующей», или парадоксальной по своему конкретному содержанию авторской идеи. Именно такова (в каждом случае конкретно различная) роль элементов циклизации, например, в «Герое нашего времени» Лермонтова, «Мертвых душах» Гоголя, «Записках из подполья» Достоевского, «Истории одного города» Салтыкова-Щедрина, «Очарованном страннике» Лескова и др.

Художественное творчество Н. Г. Чернышевского органически вписывается в эту характерную тенденцию литературного процесса XIX в. Интенсивность использования Чернышевским

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

II

Первые беллетристические опыты Чернышевского относятся к концу 1840-х годов. Дневник той поры содержит свидетельства о нескольких произведениях, над которыми работал начинающий писатель. Судить о них достаточно определенно нельзя, так как они не сохранились. Дошла до нас только повесть «Теория и практика» (1849—1850) ².

Она была задумана как серия «эпизодов» из жизни главного героя, которые он сам рассказывает своему юному другу, склонному видеть в нем свой «идеал». Высшая оценка личности героя со стороны его не искушенного жизнью поклонника заявлена с самого начала и обоснована тем, что в Андрее Константиновиче Серебрякове проявляется неуклонная «верность убеждениям», гармонически слиты мировоззрение («теория») и поведение («практика»). Рассказы героя о себе, таким образом, призваны, с одной стороны, показать, как нынешний «идеал» достигался, а с другой стороны — продемонстрировать, «как трудно всякому человеку следовать своим убеждениям в жизни, как тут овладевают им и сомнение в этих убеждениях, и нерешительность, и непоследовательность и, наконец, эгоизм действует сильнее, чем в случаях, когда он (человек.— Ю. Р.) должен отвергать его для общепринятых уже в свете правил и т. д.» (дневниковая запись от 13 октября 1849 г.— I, 325) ³.

Каждый рассказ-эпизод мыслился тематически и сюжетно самостоятельным, и по крайней мере первый из них должен был

быть опубликован отдельно — в виде повести. Судя по дневниковым записям, Чернышевский и написал только первую из задуманных повестей, предполагая продолжить работу по мере публикации. Однако публикация не состоялась, и работа над замыслом прекратилась. Но общий композиционный принцип всего обширного произведения обозначился совершенно определенно. Повести скреплялись друг с другом единством сквозной проблемы и фигурой центрального героя. Будучи произведениями сюжетно завершенными, они уравнивались между собой по функции в более общем единстве, которое композиционно должно было выглядеть серией эпизодов (т. е. циклом), а по существу — предлагало целостную концепцию становления личности положительного героя времени (то есть превращало цикл в роман). При всей литературной неопытности начинающего автора, в этом ненаписанном романе, своеобразно преломившем в себе идеи и эстетические принципы «натуральной школы» 40-х годов, отчетливо обнаруживаются существенные особенности зрелых художественных произведений Чернышевского.

III

Архитектоника романа «Что делать?» строится как «обрамленное повествование», причем этот композиционный принцип разработан писателем здесь в высшей степени оригинально⁴. Собственно же циклический принцип используется в ограниченной функции — для организации сюжетно-композиционной структуры «рассказов о новых людях». На это прямо указывает сам подзаголовок романа: ведь «рассказы» — это нечто обособленное друг от друга, ряд эпизодов, не претендующих на полноту и связность раскрытия темы. Однако роман вовсе не похож на сборник «рассказов», действие в нем не дробится на фрагменты, обособленные друг от друга. Только распределение повествовательного материала по главам и их внутренняя сюжетная организация подчиняются циклическому принципу. Тем не менее для всей идейно-художественной концепции романа это имеет первостепенное значение. В произведении «учительной» направленности, где само сюжетное действие призвано служить «аргументом» в пользу пропагандируемой романистом системы «истин», циклическая структура повествования выражает такие моменты авторской позиции, которые не формулируются непосредственно ни героями (много рассуждающими по общим вопросам), ни «автором» (постоянно сопровождающим ход действия романа многообразными и зачастую весьма пространными комментариями).

Прежде всего, цикличность повествования приводит к размежеванию планов в содержании художественного действия романа, поскольку каждая глава получает двойное значение в сюжетном строении романа. С одной стороны, любая глава заклю-

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

В развитии сюжетной темы Вера Павловна участвует как женщина; в развитии внутренней темы — как «порядочный человек». Сюжетная тема концентрирует внимание читателя на проблемах человеческого счастья — его понимания и путей его достижения; внутренняя тема — на становлении человеческой личности вообще, на постепенном и закономерном проявлении в ней общезначимой и общеобязательной гуманистической нормы. Сюжетная тема (интимные отношения между людьми в разнообразных житейских коллизиях, начиная с насильственного принуждения к браку и кончая «любовным треугольником») раскрывает лишь самый внешний смысловой уровень целостной темы романа, а именно: «что делать» людям в таких ситуациях, чтобы их поступки были «правильными», т. е. разумными,

этичными, человеческими? Более глубокие содержательные уровни в раскрытии целостной темы романа связаны с необходимостью обосновать самые критерии оценки человеческого поведения. Из чего исходят люди, считая одно этичным, другое неэтичным? Как влияют на их нравственное сознание всеобщие отношения социального, экономического, политического порядка? Какую роль играет в жизни людей их свободная воля, иными словами — до каких пределов простирается способность людей быть «рассудительными» в своем поведении? Наконец, существует ли вообще объективная возможность изменять строй социальных отношений на основе «разумного» общественного согласия?

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

Самостоятельное воплощение нормы человеческой личности наряду с изображением ее конкретных индивидуальных воплощений в центральных персонажах романа вело писателя к использованию богатых традиций литературной фантастики и аллегории, но Чернышевский, хотя и воспользовался отдельными приемами той и другой, нашел принципиально иное решение задачи, вполне отвечающее требованиям художественного реализма его эпохи. Циклическое строение романного повествования в «Что делать?», разделяя тематические планы содержания

произведения, вызывает в читательском впечатлении противоречивую двойственность. С одной стороны, герои романа чувствуют не так, как это кажется привычным читателю: их чувства «лучше» — чище, человечнее, чем те, которых можно ожидать от людей в их положении. С другой стороны, герои поступают не так, как это общепринято: их поступки выглядят «хуже» — безнравственнее, рискованнее, чем представляется допустимым для современного человека в современном обществе. Совместить, примирить эти два взаимоисключающих впечатления читателю не удастся, и он в конце концов приходит к необходимости сменить точку зрения, поверить чувствам героев и оправдать их поступки, пережить вместе с ними их трудное время и благодаря этому войти в их внутренний мир, посмотреть на свой мир их глазами, усвоить их точку зрения. Представление о норме, таким образом, не навязывается читателю извне — за счет авторского истолкования (тоже присутствующего в тексте романа), а возникает как неизбежное следствие демонстрируемой в сюжете произведения коллизии между должным и сущим, между необходимым и случайным, между возможностью альтернативного выбора и реально принимаемыми решениями.

В итоге авторская позиция проповедничества не оборачивается доктринерской узостью неизбежно ограниченных (хотя бы исторически) идеологических построений, но, напротив, начинает функционировать в романе как художественный принцип, организующий его целостную структуру. Особое идеологическое содержание этой позиции (лишь одно из возможных в условиях своей эпохи) поддерживается и подтверждается теперь объективной диалектикой самих жизненных процессов, благодаря тому, что человеческая личность изображается не только детерминированной общественной средой, но и фактором, в свою очередь, активно изменяющим эту среду. Более того, в «вечных» проблемах практической этики высвечивается злостная проблематика политической ориентации человека в классовом обществе, при этом идея классовой обусловленности человеческого поведения и сознания впервые в литературе становится необходимым значимым компонентом в художественной концепции взаимоотношений между человеческой личностью и общественной средой.

Важно еще раз подчеркнуть, что последняя идея в тексте романа «Что делать?» не формулируется, хотя именно она является той фундаментальной идеей, к которой, как к фокусу, сходятся все прочие идеи, в том числе и проповедуемые романистом прямо. Она не нуждается в формулировании, так как выражена конструкцией всего романа, а внутри нее — циклической формой сюжетного повествования, которая непосредственно демонстрирует норму взаимодействия между идеальным (за-

кономерным, типическим) и реальным (случайным, конкретно-историческим) планами в изображаемой картине жизни.

Концепция действительности, воплощенная в романе «Что делать?», явилась художественным открытием эпохального масштаба, обозначившим переход русского классического реализма на высшую ступень своего развития. В явной или скрытой полемике с Чернышевским, но с обязательным учетом заявленной им концепции развивается в 60-е годы прежде всего творчество таких корифеев мировой литературы XIX в., как Достоевский и Толстой. В «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Идиоте» — с одной стороны, в «Войне и мире» — с другой, классово-политическим критериям оценки личности и среды у Чернышевского противопоставляются иные, «извечные» религиозно-нравственные критерии, однако сама проблема отношений между человеком и обществом трактуется, во-первых, тоже в контексте «научно-философского» осмысления закономерностей всемирно-исторического процесса, а во-вторых, с обязательным учетом диалектики взаимопроникновения личного и общественного, индивидуально-психологического и социального начал в поступательном развитии человечества вообще и современного общества в частности.

При этом в некоторых из названных произведений вполне ощутимы следы и прямого влияния поэтики Чернышевского-романиста. Так, в «Записках из подполья» Достоевский, как нигде раньше, не только соединяет публицистическую «повесть»-эссе с повестью в ее традиционном виде, но и придает первой форму «авторской» исповеди, в результате чего возникает «маска» особого типа, не позволяющая оценить ее ни как только мистификацию, ни как только alter ego самого писателя. Именно такого рода авторская «маска» впервые в русской литературе создана Чернышевским в «Что делать?»⁵. На роман Чернышевского как на источник своего приема недвусмысленно указывает сам Достоевский, развертывая в «исповеди» героя повести невиданную по идейному масштабу и специально направленную против «теории расчета выгод», содержащуюся именно в этом романе (да еще в статье Чернышевского же «Антропологический принцип в философии»), полемику, в ходе которой с обратным знаком используются также и характерные мотивы романа (такие, например, как «хрустальный дворец»). В «Войне и мире» Толстой, тоже не без провоцирующего влияния романа Чернышевского, включает в художественное повествование пространственные авторские комментарии в виде целых философско-исторических трактатов и тем самым достигает как непосредственного пропагандистского воздействия на читателя, так и существенного изменения жанрового облика романа⁶.

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

Впоследствии к этой мысли писатель уже не возвращался, так что судить определенно, говорил ли он о действительном замысле или только мистифицировал цензоров III отделения, беспокоясь о благополучном завершении публикации романа написанного, невозможно. О том, что мистификация в любом случае входила в его намерения, свидетельствует, в частности, трактовка им эпизода «зимнего пикника нынешнего года», заключающего роман. Объясняя видимую несвязанность этого эпизода с сюжетом романа, он говорит о «пришивке начала второй части романа к хвосту первой», пренебрежительно называет его «эффектцем» и поясняет: «...первой части только искусственно придан вид недоконченности прибавкою пикника.— Но я очень дорожу этою прибавкою и шестою главою, как беллетристической хитростью» (XIV, 479, 480). «Беллетристической хитростью» с гораздо большим основанием можно назвать эти иронические пояснения, ибо эпизод «зимнего пикника» имеет в романе совсем иной идейный и художественный смысл⁷.

Однако независимо от подлинных намерений писателя «Заметка...» интересна прежде всего тем, что демонстрирует, как произведение, внутренне завершенное и не нуждающееся ни в каких «продолжениях», включается Чернышевским в цикл, превращается в незавершенную часть диалогии. В предполагаемом втором романе сохраняется прежний круг главных действующих лиц, но происходит перегруппировка их в новую образную систему: эпизодические лица первого романа становятся центральными героями сюжета второго. Приведенный выше конспективный план «второй части» содержит в себе два момента, связывающих обе «части» (то есть «Что делать?» и его неосуществленное «продолжение») в новое единство. Во-первых, неизменна установка романиста на якобы «любовный» характер ведущей темы произведения. Во-вторых, по-прежнему значим прием меняющихся качественных оценок по отношению

к героям разных типов. Последний момент оговорен и специально: «Общая идея второй части: показать связь обыкновенной жизни с чертами, которые ослепляют эффектом неопытный взгляд... У меня так и подделано: и Рахметов и дама в трауре на первый раз (то есть в «Что делать?».— Ю. Р.) являются очень титаническими существами; а потом будут выступать и брать верх простые человеческие черты...» (XIV, 480).

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

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

Самое раннее из этих произведений — повесть «Алферьев». Начало работы над нею датировано в рукописи пятым апреля 1863 г., тогда как конец романа «Что делать?» помечен четвертым апреля. В письме к А. Н. Пыпину от начала августа говорится о работе над «второй главой повести» (XIV, 484), из чего следует, что сохранившаяся в архиве Пыпиных беловая рукопись 1-й и начала 2-й глав повести к этому времени уже была отослана Чернышевским в редакцию «Современника». Месяцем позже, в письме к А. Н. Пыпину от 4 сентября, сообщает (и не впервые, так как имеется ссылка на более раннее письмо, в связи с которым автор беспокоится, дошло ли оно до адресата) о напряженной работе над новым романом, частично готовом к печатанию, подробно характеризуется его замысел и, в частности, указывается, что «Алферьев» составит в нем «начало второй части» (XIV, 487). Характеристика упоминаемого здесь романа не оставляет сомнений в том, что речь идет о романе «Повести в повести», работа над которым будет продолжаться до середины мая 1864 г. и оборвется только в связи с вынесением приговора по делу Чернышевского и отправкой писателя в Сибирь.

Из замечаний, содержащихся в письмах и показаниях Чернышевского следственной комиссии, бесспорно вытекает, что не только «Алферьев», первоначально мыслившийся как самостоятельное произведение, был включен в состав нового романа, но и другие работы, относящиеся к лету — осени 1863 г. Таковы «Из автобиографии», «Рассказы о Крымской войне по Кинглеку», «Исповеданное Жан-Жаком Руссо» (сокращенный пере-

вод 2-й части «Исповеди»), «Заметки для биографии Руссо», «Мелкие рассказы», незаконченные «Заметки о состоянии наук». Почти все они предпринимались независимо от «Повестей в повести», большинство из них в отдельном виде вовсе не являются произведениями художественно-беллетристического рода, и все-таки они легко подключались к романному замыслу. Такая безграничная тематическая и жанровая пестрота романа оказывалась для него, однако, вполне органичной. В упоминавшемся выше письме от 4 сентября об этом говорится так: «Форма романа — форма 1001 ночи. Это сборник множества повестей, из которых каждая читается и понятна отдельно, все связаны общей идеею. Общая идея серьезна. Отдельные повести почти все веселы. Объем очень большой — листов 40 (печатных), я полагаю. Каждые 4, 5 листов — особая часть, особое целое» (XIV, 487).

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

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

V

Промежуточным, переходным от первого романа ко второму, звеном является «Алферьев» (1863).

Уже название повести, в отличие от «Что делать?», выдвигает в качестве главной художественной темы произведения не ту или иную проблему, а самый образ героя. Герой, бесспорно, принадлежит к тому же типу «новых людей», который охарактеризован в предыдущем романе, но конфликт, организующий сюжет повести, принципиально отличается от конфликта романа. Там «новые люди» противостояли — как монолитная группа в системе образов и как особая общественная среда в структуре авторских оценок — всему «допотопному» укладу современной жизни; коллизии, возникавшие между самими «новыми людьми», демонстрировали прежде всего то, как должны решать-

ся так называемые «вечные» проблемы — любви и дружбы, личного и общественного, свободы и необходимости — при их «нормальном» понимании, в отличие от нынешнего «пошлого» понимания. В повести главный конфликт — это конфликт между двумя ближайшими друг к другу поколениями «новых людей». Но характерно: этот конфликт определяется не разницей их нравственных принципов, а степенью полноты в применении этих общих для них принципов к жизни. Последнее обстоятельство определяется тоже не «глупостью» или «умом», не «черствостью» или «чуткостью» — в этом отношении все «новые люди» стоят на одинаковом уровне развития, — а исключительно особыми свойствами личности, которые одним «новым людям» даны их «натурой», другим — нет (прямая аналогия различию в романе «Что делать?» между «обыкновенными людьми» типа Лопухова, Кирсанова, Веры Павловны и «особенными людьми» типа Рахметова и «дамы в трауре»).

Преемственность повести и предшествующего романа очевидна. Здесь сохраняется знакомая по роману группировка персонажей: «допотопный» мир представлен супругами Чекмазовыми, Дятловыми и отцом Алферьева, Константином Георгиевичем; «обыкновенные новые люди» — рассказчиком и Ильей Никитичем Алферьевым, двоюродным братом героя повести; «особенные люди» — самим Борисом Константиновичем Алферьевым и Лизаветой Антоновной Дятловой. Но эта структура в повести только просматривается. Никаких авторских оценочных «формул» в тексте произведения нет — читатель сам опознает их и в характеристиках персонажей и в их группировке. Главное отличие от «Что делать?» — в отсутствии момента градации, перехода от «низшего» к «высшему» при сопоставлении групп персонажей друг с другом.

То же касается и повествовательного стиля, который основывается на широком использовании приемов прямого авторского вторжения в повествование, отчего в нем центральную роль играет рассказчик. Последний, подобно рассказчику в «Что делать?», наделен развернутой самохарактеристикой с включением в нее ряда автобиографических деталей личного и литературного плана, но при этом рассказчик повести не является просто наблюдателем — он прежде всего действующее лицо произведения, активно включенное в сюжет. Он рассказчик, но не «автор», он не занимается изложением и пропагандой своих эстетических принципов, никак их не демонстрирует — этот аспект вообще исключен из проблематики повести. Писатель заставляет читателя понять свою точку зрения, предлагая картину закономерного течения жизни, неизбежно приводящего к возникновению определенных противоречий, коллизий и конфликтов. При большей, чем в «Что делать?», разработанности в повести самой фигуры рассказчика, он в то же время не наделен претензией быть «учителем» читателя и не проповедует

специально никаких «истин». Характеристики всех персонажей повести (и в том числе рассказчика) строятся без авторского указания на степень их общественной типичности и без использования приемов публицистической оценки.

Близость «Алферьева» к «Что делать?» определяется тем, что повесть организуют и находят в ней дальнейшую разработку два художественных принципа, существенно важных в романе. Во-первых, это особый способ выражения политической идеи произведения — через интимно-личную, по преимуществу этическую и психологическую, проблематику, которой подчинен весь сюжетно-тематический состав произведения, но которая при этом не является приемом эзопова языка, аллегорически трактуемого истины иного порядка. Во-вторых, это специфическая совокупность приемов характеристики центрального героя, уже использованная в «Что делать?» при характеристике Рахметова, — выдвижение на первый план его «странностей», «забавного» и «нелепого» в нем, демонстрация его ригоризма, так что в итоге возникает резко индивидуализированный характер, отличающийся исключительной цельностью, полной гармонией слова и дела, мировоззрения и поведения. Разница в этом отношении между романом и повестью та, что теперь в систему приемов характеристики такого героя органически включен и сюжет.

Циклический принцип используется в написанной части «Алферьева» еще в той же функции, как и в «Что делать?», — он организует сюжетную композицию повести. Ее начальные эпизоды — знакомство рассказчика с Борисом Константиновичем Алферьевым в связи с желанием последнего заняться «черной журнальной работой»,⁸ несмотря на то, что служба в министерстве открывает перед ним блестящие перспективы стремительной карьеры; их же встреча в доме знакомого университетского профессора, в ходе которой рассказчик наблюдает, до какой степени простирается «изящество» Бориса Константиновича, всерьез обсуждающего проблемы модных нарядов со всеми знакомыми дамами; затем предыстория героя, подробно излагаемая на основании семейных источников и личных соображений рассказчика и тоже усиливающая впечатление «экзальтированности» героя, — все это воспринимается читателем как экспозиция какого-то еще не начавшегося действия, так как заставляет ожидать событий, способных объяснить смысл этой «экзальтированности» и тем самым оценить и ее и самого героя. О начале сюжетного действия рассказчик специально предупреждает читателя, переходя к повествованию о «катастрофе», постигающей Бориса Константиновича. Ею, как выясняется, завершится романтическая история отношений героя с Серафимой Антоновной Чекмазовой.

Борис Константинович выглядит в этой истории неопытным, даже наивным, хотя и чрезвычайно чистым юношей. Его сочув-

ствии «страдающей» женищне, готовность активно вмешаться в ее судьбу, не ожидая просьбы и не останавливаясь ни перед чем, наконец, открывающаяся «ошибка» действительно проясняют этическую и мировоззренческую подоплеку «экзальтированности» героя, но в результате своего конфуза герой попадает в столь смешное положение, что уже само оно нуждается в дальнейшем объяснении. «Сюжет» оказывается исчерпанным, а характеристика героя — лишь уточненной в некоторых отношениях и еще более далекой от завершения, чем первоначально. Замкнувшийся круг сюжетного действия функционально приравнен к экспозиции, как следующий момент развертывающейся характеристики героя. Возникает ожидание новых «сюжетов», и оно оправдывается.

Оскорбленный в благороднейших чувствах одной женщиной, Борис Константинович находит «утешение» в сочувствии другой. Этот новый сюжет — не что иное, как вариация первого, только с обратным знаком. Их «типологическая» близость подчеркнута преемственностью целого ряда конкретных деталей. Героиня второго сюжета, Лизавета Антоновна Дятлова, — родная сестра Серафимы Антоновны. В первом случае Борис Константинович принял на себя роль «спасителя» по своей инициативе; теперь сама Лизавета Антоновна обращается к нему за помощью, а он лишь оправдывает ее ожидания. Тогда Борис Константинович ошибся, теперь — нет. Тогда случившаяся «катастрофа» была комического свойства и, в сущности, никому ничем не угрожала; теперь «катастрофу» над собой устраивает сама Лизавета Антоновна, и это действительно серьезно, так как для девушки, ушедшей из родительского дома и поселившейся в одной квартире с неженатым молодым человеком, возврата к прошлому нет — такой поступок по-настоящему и навсегда компрометирует девушку в глазах «общества».

Этот второй сюжет тоже полностью исчерпывает себя, пройдя, как и первый, все стадии развития от завязки до кульминации и благополучной развязки. Циклически соотнесенные друг с другом, оба сюжета лишь в своей совокупности позволяют читателю понять индивидуально неповторимое своеобразие личности героя повести в единстве его общей жизненной позиции и конкретных — «случайных» — ее проявлений в его повседневном поведении. Только после этого (и в результате этого) «экзальтированность» героя открывается как ложная оценка, характерная для «пошловатой части публики» (XIV, 487).

Внимательный читатель ретроспективно замечает проявление того же циклического принципа и в построении экспозиционной предыстории героя. Ведь она подавалась рассказчиком в своеобразной «параболической» манере: вместо объяснения и анализа читателю предлагался ряд эпизодов, призванных наглядно характеризовать как самого Бориньку в истоках его «флегматической рассудительности» и «дубового упрямства»,⁹

так и его отца, высокопоставленного сановника, административное самодурство которого типично для российской бюрократической системы, но остается безнаказанным лишь до тех пор, пока не обращается на защиту безвинно пострадавших людей.

Родство циклических форм в сюжетной структуре повести и в экспозиционной части характеристики героя подчеркнуто общностью их функционального назначения — в обоих случаях они демонстрируют серию конкретных поступков человека, и уже только совокупность циклизуемых эпизодов вскрывает принцип поведения, вытекающий из социально-психологических основ личности этого человека.

Конечная архитектоника произведения тоже должна была возникать на базе циклизации. Указанная выше ложная оценка героя приписана в осуществленной части повести рассказчику. Но его самоирония, пронизывающая повествование, очень рано осознается читателем как нарочитая маска. «Обнажение приема» в самохарактеристике рассказчика достигается с помощью повторяющегося мотива «целования маковки» — поощрения за «мудрость» высказываемых прописных истин. Пока «маковку» рассказчику целует Илья Никитич, это выглядит просто комической деталью, но когда сам рассказчик «поощряет» себя тем же способом, алогизм жеста вскрывает меру его нарочитости и заставляет предполагать, что рано или поздно рассказчик должен сбросить ироническую маску. Такой момент действительно наступает сразу же вслед за развязкой в ходе второй «катастрофы». Глава третья не случайно называется «Простой рассказ».¹⁰ Работа писателя над текстом повести оборвалась на первом абзаце этой главы, но даже ее начало не оставляет сомнений в том, что повествовательный стиль произведения должен резко и недвусмысленно измениться. В неоднократно цитированном выше письме Чернышевского об этом говорится так: «Настоящий рассказ об Алферьеве, — (писанный уже самим Алферьевым) будет прост и чужд экзальтации» (XIV, 487). «Простой» рассказ, таким образом, есть нечто прямо противоположное «непростому» — ироническому, мистифицирующему — повествованию рассказчика о герое и, следовательно, означает возврат к сумме всего ранее сообщенного о нем с целью переосмысления в свете новой («истинной», а не «ложной») оценки, контрастной по отношению к первой. Это не что иное, как еще одно проявление прежнего циклического принципа, который и далее организует смысл целого на новом содержательном уровне.

Сопоставление повести «Алферьев» с романом «Что делать?» позволяет вскрыть ту главную тенденцию, которая определяет эволюцию художественной системы Чернышевского-романиста в первый период его творчества. Писатель начинает с создания совершенно законченного произведения, в котором циклический принцип функционирует в строго определенных границах («Что

делать?»), а затем выдвигает его на первый план, превращая в доминантный прием композиционно-тематической организации произведения («Алферьев»). Дальнейший шаг на этом пути неизбежно должен был привести писателя к прямому обнажению приема, к переходу от циклического принципа как доминирующего в системе равнозначных, но иных принципов к циклической форме как аналогу романа в его жанрово неопределенной, так сказать, видовой функции, следовательно — к разрушению тематического единства произведения и превращению его в «сборник» отдельных, самостоятельных по теме и жанру произведений. Включение начатой повести в состав несколько позже задуманного романа («Повестей в повести») свидетельствует о том, что такой качественный скачок в художественной системе романиста действительно произошел.

VI

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

Главная творческая задача, которую Чернышевский перед собой поставил и которой подчинил это свое многоплановое произведение, состояла в создании подлинно «объективного» романа, где бы авторская позиция проявлялась исключительно через соотносительность частей и планов, через сопоставление героев, их индивидуальных позиций, из которых ни одна не совпадает с авторской и не исчерпывает ее¹¹.

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

Прежде всего «объективность» нового романа непосредственно направлена против идейных антагонистов писателя, так как позволяет разоблачить «доносительный» характер многих рецензий и отзывов, только что явившихся в печати по поводу романа «Что делать?». Романист признает «натуральной» для «людей, оказывающих мне честь своею враждою ко мне как публицисту», «непреодолимую для них самих потребность искать и в моих поэтических произведениях пищу для удовлетворения неприязни, которую они совершенно основательно питают ко мне как публицисту» (XII, 134). «Следовательно, — заявляет он в «Предисловии» к роману, — я поступил бы очень не деликатно, если бы не изобразил себя в этом моем романе. Я заставил бы некоторых изнуряться поисками. Я, проповедник гуманности, обязан быть предупредителем к нуждам существ, имеющих вид и подобие людей» (XII, 134). Следующее затем (и заключающее «Предисловие») указание, что автор выведен

в тексте романа под именем Эфиопа, заимствованным из некрасовского «Власа», становится одной из первых мистификаций, с которых начинается в романе формирование системы масок, создающих в этом произведении особую повествовательную структуру.

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

Итак, реальный автор произведения объясняется с реальным читателем в традиционной форме внетекстового «Предисловия» к роману и в заключение сообщает, что внутри текста он будет фигурировать под определенным, указанным здесь псевдонимом. Таким образом, «Эфиоп» — это тот же романист, но введенный внутрь текста. «Л. Панкратьев» — еще один псевдоним Чернышевского же, существовавший независимо от романа и до него; теперь он становится именем персонажа, однако с прежней функцией — дублировать автора текста. Идентичность личности романиста, то обозначаемой его настоящим именем, то скрывающейся под псевдонимами, подчеркивается тем, что «биографии» лиц, носящих авторские псевдонимы, включают в себя только подлинные факты из жизни писателя. «Биография Эфиопа» сообщает сухой перечень анкетных сведений о месте и дате рождения, об образовании и начале службы, опись внешних примет Чернышевского. Л. Панкратьеву в конце первой части романа будет приписана «вставка в рукопись

женского почерка», являющаяся «выборкой фактов из... автобиографии одного русского писателя» (XII, 478), и даже мало осведомленному читателю будет ясно, что этот «русский писатель» — сам Чернышевский. Романист предлагает подряд три собственные «маски» (так как авторское предисловие к роману — тоже не что иное, как одна из литературных «масок» писателя). Функция такого приема — постепенное «олитературивание» образа «автора» в художественном произведении, ступенчатое растворение его в тексте, раздробление его позиции на нетождественные друг к другу варианты, каждый из которых частичен и неадекватен всей позиции романиста, которая выражается уже только самой этой структурой.

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

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

При этом полярно противоположные друг другу романы сближаются и даже совпадают в главном: в них обоих целостный художественный облик произведения поставлен в прямую зависимость от декларируемого романистом (открыто и с самого на-

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

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

удовлетворяющегося уже «ребяческой» верой в возможность «волшебных» событий и существ.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Разгадка авторских «масок» читателем оборачивается для него не столько угадыванием «эфирных», расплывающихся в своей «сказочной» бесхарактерности и наплывающих друг на друга персонажей романного сюжета, сколько узнаванием «чужих» мотивов и сюжетов, неистощимо и на разные лады обыгрываемых в произведении его «авторами». Ключом к отгадыванию «загадок» действующих лиц романа служит собственное содержание каждого отдельного фрагмента текста и всей их пестрой суммы, иными словами — совокупное образно-тематическое содержание произведения. Красочная «литератур-

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

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

В этом отношении новый роман Чернышевского, подобно первому его роману, тоже «урок», преподносимый современникам, но теперь этот «урок» в одинаковой мере адресован и широкому (неподготовленному) читателю, и рафинированно-образованному собрату по писательскому ремеслу, и всей русской

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

Сама циклическая форма получает в романе Чернышевского столь виртуозную разработку, так глубоко пронизывает произведение на всех его уровнях, так органично выражает все богатство его содержания, что обретает в ходе этой разработки новое, отсутствовавшее в ней прежде качество — становится особой жанровой разновидностью современного проблемного романа. Несмотря на то, что произведение это осталось в свое время неопубликованным, историко-литературная ценность художественного эксперимента Чернышевского-романиста все же ясно видится в исторической ретроспективе. Писатель создает оригинальную «большую форму», идя в русле главной тенденции развития тогдашней литературы, переживавшей пору высшего расцвета романа как ведущего жанра. Однако именно в этом романе Чернышевского раньше и яснее, чем в каком бы то ни было другом произведении какого бы то ни было другого русского писателя, отразилась и противоположная тенденция литературного развития, в то время только возникавшая и далеко еще не заявившая о себе в полную силу. Как тенденция она определится в 70-е годы, а победит окончательно, оттеснив роман на периферию литературы, в 80-е и 90-е годы. Речь идет о смене больших (романных) форм малыми (новеллистическими и очерковыми). В «Повестях в повести» Чернышевского обе тенденции своеобразно сочетаются друг с другом, взаимно друг друга поддерживая и усиливая. Крупная романная форма дробится здесь на множество мелких фрагментов, каждый из которых обретает свой собственный вполне определенный жанровый облик, но это отнюдь не свидетельствует о деградации, распаде, угасании крупной формы. Напротив, она как раз строится из «клочков», возникает, рождается на глазах у читателя. В пределах ближайших полутора десятилетий аналогичный процесс отчетливо проявится в творчестве Салтыкова-Щедрина, который и прежде создавал большие циклы достаточно «пестрых» по жанрам малых произведений, но именно с конца 60-годов эти его циклы начинают тяготеть к тому, чтобы, сохраняя циклическую форму сборника, быть в действительности целостностными художественными произведениями с единой внутренней концепцией, то есть к тому, чтобы по существу превращаться в рома-

ны. На протяжении 70-х годов, начиная с «Истории одного города», эта тенденция в творчестве сатирика будет непрерывно нарастать, достигнув кульминации в «Господах Головлевых». Так что при всей индивидуальной оригинальности предпринятого Чернышевским художественного эксперимента в нем необыкновенно ярко выразились ведущие тенденции литературного развития целой эпохи.

VII

Последующие художественные произведения Чернышевского дошли до нас так выборочно и неполно, что даже общую картину его творчества за двадцать лет сибирской каторги и ссылки мы можем составить с трудом.

Бесспорно здесь следующее.

Особый этап творчества представляют собой годы каторжного заключения на Александровском заводе (1866—1871). Чернышевский надеялся тогда, что по истечении срока каторжных работ (в 1871 г.) ему разрешат поселиться в одном из крупных административных центров Сибири. Литературный труд — его единственная профессия; ему не могут не позволить вновь печататься, считал он; другое дело — на каких условиях. Возврат к публицистике, к участию в обсуждении текущих проблем общественной жизни был исключен, оставались занятия наукой и беллетристикой. Он готов был принять любые условия правительства и дать со своей стороны какие угодно гарантии строгого соблюдения этих условий. Сам он считал, что необходимой и достаточной гарантией его практической лояльности является безукоризненное подчинение режиму заключения и готовность скрыть с помощью хитроумных приемов мистификации свое авторство в будущих сочинениях, назначаемых для широкой публики. Таким образом, годы каторги стали для Чернышевского временем «подготовки» беллетристических произведений, с которых он хотел начать новую литературную жизнь и которые одни могли материально обеспечить его семью.

На Александровском заводе впервые после ареста Чернышевский оказался не в изоляции и мог ежедневно общаться с довольно большим кругом молодежи, осужденной по политическим процессам 60-х годов, которая видела в нем своего недавнего «властителя дум». Все, что им было тогда написано, проверялось на слушателях, а кое-что сочинялось для их самодеятельного любительского театра. Благодаря тому, что часть этих произведений была отправлена Чернышевским с оказией в Петербург и сохранилась, а также благодаря оставленным его тогдашними слушателями воспоминаниям (очень подробным и чрезвычайно точным)¹²; творчество писателя этого времени нам известно довольно хорошо, и если не в полном

объеме, то по крайней мере в полной сводке фактических сведений о нем.

Между концом 1866 и началом 1871 годов Чернышевским была задумана и почти полностью осуществлена грандиозная по масштабам проблематики, объему и жанровому разнообразию романная трилогия — «Старина», «Пролог» и «Чтения в Белом зале»¹³. Известны также произведения того же времени, не связанные с трилогией, — комедии «Мастерица варить кашу» и «Великодушный муж».

К началу 1871 г. роман «Старина» и 1-я часть романа «Пролог» («Пролог пролога») были уже завершены и отправлены в Петербург. Неизвестно, была ли написана 2-я часть «Пролога» («Из дневника Левицкого за 1857 год») в окончательно задуманном виде; незавершенный первоначальный вариант ее был тоже послан писателем в Петербург «для сохранения». Никаких сведений о чтении Чернышевским нового варианта этого произведения в воспоминаниях мемуаристов нет. Третий роман трилогии Чернышевский не успел завершить и все неотосланные рукописи его, по-видимому, уничтожил при переводе из Александровского завода в Вилюйск. Из сохранившихся фрагментов этого романа мы имеем повесть «Тихий голос», назначавшуюся для «Книги Софьи»¹⁴, и ряд «эпизодов», назначавшихся для «Книги Эрато», — неполный текст пьесы «Другим нельзя»¹⁵, рассказы «Потомок Барбаруссы», «Кормило кормчму» и «Знамение на кровле». Очевидно, что если первые романы трилогии были произведениями, строившимися на основе непрерывности сюжетно-тематической организации целого, то третий роман по своему жанрово-тематическому составу дублировал форму «Повестей в повести»: он представлял собою сюжетно обрамленный цикл из множества самостоятельных произведений самых разнообразных жанров, в том числе и научных и публицистических (по свидетельству мемуаристов).

О своих литературных занятиях в Вилюйске Чернышевский сообщал А. Н. Пылину: «Я пишу всё романы и романы. Десятки их написаны мною. Пишу и рву. Беречь рукописи не нужно; остается в памяти все, что раз было написано. И как я услышу от тебя, что могу печатать, буду посылать листов по двадцати печатного счета в месяц» (письмо от 14 августа 1877 г. — XV, 87). Из этого множества романов сохранились отрывки лишь двух — «Академия Лазурных Гор» и «Отблесков сияния». Несомненно, «Академия Лазурных Гор» была новым вариантом замысла, аналогичного «Повестям в повести» и «Чтениям в Белом зале». От этого романа дошло то, что Чернышевский отправлял официальными каналами в редакцию «Вестника Европы», — два стихотворения («Гимн Деве Неба», «Из Видвесты») и небольшой фрагмент начала. От второго романа сохранились два больших фрагмента 1-й и 2-й глав; с какой оказией и в каком объеме передал писатель свою рукопись, остается совер-

шенно неясным, ввиду этого и сам роман является до сих пор наиболее «загадочным» произведением Чернышевского.

Наконец, за год до смерти, в 1888 г., находясь в Астрахани, писатель задумывает новый большой роман — «Вчера у княгини Старобельской» — и создает его начало. Как и прежде, работа над ним оборвалась, когда стала ясна невозможность опубликовать его. Название и написанная I-я часть этого последнего романа Чернышевского недвусмысленно говорят о том, что и он должен был иметь ту же циклическую форму с единым сквозным сюжетом в качестве «канвы».

Рамки статьи не позволяют аналитически остановиться на этих произведениях. Однако можно с полной уверенностью утверждать, что многообразные приемы использования циклического принципа в сюжетно-композиционной организации тематически целостных произведений (по типу «Что делать?») и циклической формы как архитектурного принципа организации отдельных романов (по типу «Повестей в повести») продолжали оставаться важнейшими в творчестве романиста. Он мог варьировать и варьировал их конкретные функции в каждом отдельном случае, но сохранил их принципиальную значимость и развил, обогатил применение принципа цикличности как особого способа выражения авторской позиции и как новой жанровой формы современного проблемного романа.

ПРИМЕЧАНИЯ

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

² Подробный анализ ранних беллетристических произведений и замыслов Чернышевского дан в статье: Руденко Ю. К. Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов.— Русская литература, 1970, № 1.— Различные аспекты литературной и идейной ориентации молодого Чернышевского в связи с его художественными замыслами освещаются также в работах: Медведев А. П. Литературное ученичество Н. Г. Чернышевского.— Учен. зап. Саратовского гос. пед. ин-та, вып. V. Саратов, 1940; Николаев М. П. Юношеские произведения Чернышевского.— Учен. зап. Тульского гос. пед. ин-та, вып. VI. Тула, 1955; Морозов Б. С. 1) Юношеская повесть Н. Г. Чернышевского «Теория и практика». — Изв. Туркменского филиала АН СССР, Ашхабад, 1950, № 4; 2) Творчество Н. Г. Чернышевского 40-х — начала 50-х годов.— В кн.: Проблемы жанрового своеобразия литературного произведения (драма, повесть, поэма). Ашхабад, 1976.

³ Здесь и далее римские цифры в скобках обозначают тома, арабские — страницы издания: Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 1—16. М., 1939—1953.

⁴ Подробный анализ всей сложной композиционной структуры первого

романа Чернышевского см. в кн.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Эстетическое своеобразие и художественный метод. Л., 1979.—О циклическом начале в композиции романа см. также: Наумова Н. Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Л., 1972.

⁵ См.: Руденко Ю. К. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?», с. 16—21.

⁶ См. там же, с. 39—40, сноска 1.

⁷ См. там же, с. 32—35.

⁸ Текст повести «Алферьев» цитируется по текстологически выверенному изданию: Чернышевский Н. Г. Избранные произведения в 3-х т., т. 3. Л., 1978, с. 11.

⁹ Там же, с. 21.

¹⁰ Там же, с. 472.

¹¹ А. П. Скафтымов не был склонен придавать этому особого значения. «Безусловно,—отмечал он в статье 1939 г. „Художественные произведения Чернышевского, написанные в Петропавловской крепости“,—прием такой „объективности“ вызван был у Чернышевского вовсе не проблемами формально-литературного характера, а соображениями новой тактики. К этому Чернышевский вынуждался условиями новой и на этот раз особенно тщательной конспирации» (Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972, с. 282). В связи с вопросом о «принципах» конструкции образа автора о «Повестях в повести» напомнил В. В. Виноградов и цитировал один из черновых вариантов «Предисловия» к роману (см.: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959, с. 140—142). Серьезное внимание на историко-литературную значимость замысла Чернышевского впервые обратил М. М. Бахтин (со ссылкой на В. В. Виноградова). «...Чернышевский нащупал здесь,—писал он во 2-м издании „Проблем поэтики Достоевского“,—существенно новую структурную форму „объективного романа“, как он его называет. Чернышевский сам подчеркивает совершенную новизну этой формы („В русской литературе нет ни одного такого романа“) и противопоставляет ее обычному „субъективному“ роману...». Выясняя, в чем видит Чернышевский «сущность этой новой романной структуры», исследователь замечал: «Это не значит, конечно, что Чернышевский задумал роман без авторской позиции... Дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную „силу поэтического творчества“... Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к „образу идеи“». Бахтин правомерно связывает замысел Чернышевского, «остро ощущавшего исключительную многоголосость своей эпохи», с исканиями Достоевского в области художественной полифонии (см.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979, с. 76—80; разрядка автора).

¹² См.: Стахевич С. Г. Среди политических преступников.—В кн.: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников в 2-х т., т. 2. Саратов, 1959, с. 52—116; Шаганов В. Н. Н. Г. Чернышевский на каторге и в ссылке.—Там же, с. 117—150; Николаев П. Ф. Воспоминания о пребывании Н. Г. Чернышевского в каторге.—Там же, с. 151—185.

¹³ Точное авторское название последнего романа трилогии остается неустановленным. В письмах Чернышевского и воспоминаниях его товарищей по каторге имеются другие варианты названия: «Рассказы из Белого зала», «Книга Эрато». Скорее всего, это названия не самого романа, а его частей, причем разных частей. Косвенно на это указывает имеющееся в рукописи повести «Тихий голос» обозначение: «Из Книги Софьи», тогда как другие сохранившиеся фрагменты того же романа Чернышевский обозначал как «эпизоды из Книги Эрато» (XIV, 507).

¹⁴ В редакции, сокращенной писателем для отдельной публикации, повесть получила название «История одной девушки».

¹⁵ Писатель прислал два первых и начало третьего действия этой четырехактной пьесы, назначив их тоже для самостоятельной публикации и в таком виде дав им новое название — «Драма без развязки».