



**УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА**

**РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА**  
**XIX—XX веков**

# УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ

ЛЕНИНГРАДСКОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА  
И ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ  
ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА имени А. А. ЖДАНОВА

№ 355

ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ  
СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

Выпуск 76

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX—XX веков



ИЗДАТЕЛЬСТВО  
ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
1971

Сборник посвящен малоисследованным вопросам русской литературы XIX — начала XX вв. Первый раздел сборника составляют статьи, освещающие характер изображения народа в «Истории государства Российского» Карамзина, роль кружка Майковых в мировоззрении и творчестве Гончарова, изображение внутреннего мира крестьян в демократической литературе 60-х годов, проблему читателя в «Что делать?» Чернышевского, а также статьи о творчестве Лескова, прозе Бунина начала XX в., композиции лирических стихотворений Блока, оценке творчества Л. Андреева в критике дооктябрьского периода, проблеме смеха и комического (на материале главным образом русской литературы).

Во втором разделе помещены небольшие сообщения об отдельных эпизодах литературной деятельности Достоевского, Лескова, Чехова, Л. Андреева и др.

Сборник предназначен для научных работников, студентов-филологов, учителей средней школы, а также для широкого круга читателей, интересующихся русской литературой.

Ответственный редактор проф. *И. Г. Ямпольский*

SCIENTIFIC PAPERS  
OF THE LENINGRAD STATE UNIVERSITY  
No 355

PHILOLOGICAL SCIENCES SERIE  
JSSUE No 76  
1971



## CONTENTS

### Articles

<i>L. N. Luzyanina</i> . On the Specific Features of the Delineation of the People in N. M. Karamsin's «History of the Russian State» . . . . .	3
<i>S. S. Derkač</i> . I. A. Gontcharov and the Maikow Circle . . . . .	18
<i>I. M. Kolesnitskaya</i> . Analysis of the Mentality of Peasants in the Literature of the Late 1850-ies and the Early 1860-ies. . . . .	39
<i>Y. K. Rudenko</i> . The Problem of the Reader in N. G. Cerniševskij's Novel «What Is to Be Done?» . . . . .	61
<i>I. V. Stolyarova</i> . Russian Don-Quixotes in the Work of N. S. Leskov . . . . .	77
<i>L. V. Krutikova</i> . The Early 20-th Century Prose Works of I. A. Bunin (1900—1902) . . . . .	96
<i>L. V. Zaravina</i> . On the Circular Structure of Blok's Lyrics. . . . .	119
<i>L. A. Yezuitova</i> . L. N. Andreyev as Estimated by Pre-Revolutionary Social-Democratic Critics . . . . .	134
<b>V. Y. Propp</b> . The Problem of Laughter and the Comical . . . . .	160

### Materials and Notes

<i>G. V. Ivanov</i> . On F. M. Dostoyevsky's Polemics Implied with Gogol in the Short Story «Gospodin Proharcin» . . . . .	179
<i>J. G. Yampolskij</i> . «The Collection of Papers Banned by Censorship in the Year 1862» . . . . .	180
<i>A. A. Gorelov</i> . The «Tartar» Episodes of N. S. Leskov's «The Charmed Wanderer» and V. N. Tatishčev's «Russian History» . . . . .	193
<i>G. A. Byaliy</i> . A. P. Čehov's Story «The Mužikš» and I. S. Sokolov's Village Essays . . . . .	196
<i>L. I. Šiškina</i> . On the Factual Basis for L. N. Andreyev's «Story of the Seven Hanged Men» . . . . .	201

Ученые записки ЛГУ № 355

Серия филологических наук, вып. 76

Русская литература XIX—XX веков

Редактор *Н. А. Захарова*

Техн. редактор *Е. Г. Учаева* Корректоры *М. В. Унковская, В. К. Измайлович*

---

М-48130 Сдано в набор 23 VIII 1971 г. Подписано к печати 29 X 1971 г.  
 Формат бумаги 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 3.  
 Печ. л. 13 Уч.-изд. л. 13,6 Бум. л. 6,5  
 Тираж 18 000 экз. + 10 отд. отт. Заказ 418. Цена 82 коп.  
 Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова

---

Типография ЛГУ. 199164. Ленинград. Университетская наб., 7/9.

Ю. К. Руденко

ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ В РОМАНЕ  
Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Несмотря на различие версий, объясняющих странную слепоту цензуры, допустившей в свое время опубликование романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?», все они сходятся в том, что объявляют главной причиной этого случайное стечение благоприятных для судьбы романа обстоятельств.<sup>1</sup> Факты, приведенные в статье В. Е. Евгеньева-Максимова, на наш взгляд, убедительно опровергают версию о «недосмотре» цензоров, но и в ней автор ограничивается лишь выяснением «счастливой» для романа внутривластной и внутриведомственной конъюнктуры. И если прав исследователь, что цензоры достаточно отчетливо видели «радикальность» тенденции романа Чернышевского, а, пропуская его в печать, заигрывали с левыми кругами общества, то все же нужно со всей определенностью сказать, что все это могло иметь место только при том условии, что роман не показался им по-настоящему опасным. Когда успех романа у читателя раскрыл масштабы его подлинной опасности, исправить ничего было нельзя, и нелепая версия о «недосмотре» должна была, по крайней мере, объяснить факт публикации романа Чернышевского извинительным для цензоров образом.

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

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



писателем в том, что у него «нет ни тени художественного таланта». А между тем роман читался и подчинял своему влиянию новые поколения молодежи. Факт беспримерной популярности столь очевидно нехудожественного, по приговору критики, произведения сам по себе нуждался в объяснении. Критики враждебного революционной демократии лагеря находили его то в напряженности моральной проповеди, то в искусительной притягательности рационально-упрощенных идеалов, то в «сладости» запретного и недозволенного.<sup>2</sup> Но даже и Г. В. Плеханов просто констатировал этот факт как парадоксальный.<sup>3</sup> Только В. И. Ленин указал на фантастичность, выдуманность парадокса, но не публично, а в споре.<sup>4</sup>

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

Задачей предлагаемой работы является исследование механизма такого действия романа Чернышевского на совокупного реального читателя.

\* \* \*

Присмотримся к вступительному эпизоду, которым открывается роман «Что делать?».

Согласно настоятельно внушаемому объяснению писателя, его единственное назначение лишь в том, чтобы «завлечь» читателя «эффeктноcтью манеры», и автор сожалеет, что «просто-

---

<sup>2</sup> См., например: Н. Косица <Н. Н. Страхов>. Счастливые люди. Статья первая. Один из наших типов. — «Библиотека для чтения», 1864, № 7—8; Г. Шедо-Феротти и немецкий критик о романе «Что делать?». «Русский вестник», 1872, № 1; Волжский. По поводу нового издания романа Чернышевского «Что делать?». «Вопросы жизни», 1905, № 6.

<sup>3</sup> Г. В. Плеханов. Избр. философск. произв., т. 4. М., 1958, стр. 160, 178—179, 223.

<sup>4</sup> «Я заявляю: недопустимо называть примитивным и бездарным „Что делать?“. Под его влиянием сотни людей делались революционерами. Могло ли это быть, если бы Чернышевский писал бездарно и примитивно?.. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарные произведения не имеют». Высказывание относится к 1904 г. Запись Н. В. Валентинова (Вольского). См.: В. И. Ленин о литературе и искусстве. Изд. 4-е. М., 1969, стр. 653.

душная наивность» публики «принудила <его> унизиться до этой пошлости».<sup>5</sup>

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

Рассказ о «господине с чемоданом», приехавшем «в одну из больших петербургских гостиниц у станции московской железной дороги», не ощущается читателем как «вырванный» откуда-то из середины. Им *начинается* повествование о некоем загадочном событии, но это пародия на авантюрное повествование. Сначала элементы пародийности едва заметны. Их можно различить в юмористической псевдотаинственности тона: приезжий господин, распорядившись насчет ужина и утра, «запер дверь номера и, *пошумев* ножом и вилкой, *пошумев* чайным прибором, скоро притих, — *видно, заснул*» (XI, 5). Читатель не только следит за рассказом о событии. У него возникает чувство превосходства над гостиничной прислугой. Лубочность авантюрного рисунка переходит в откровенную пародийность, когда появляются «крупные буквы» записки, лежащей на столе пустого номера. Они ничем не мотивированы и нужны единственно затем, чтобы мелькнуть в глазах даже читателя, который будет не читать, а только бегло перелистывать роман. Затем в рассказе полицейского чиновника о происшедшем ночью на мосту самоубийстве вдруг возникают «консерваторы» и «прогрессисты». Рассказ дается в изложении повествователя, и он как будто забывает — кто, что, кому рассказывает.

Писатель добивается от читателя определенного, необходимого ему эффекта восприятия. Он ожидает отнюдь не только понимания. Он знает, что последнее доступно лишь читателю образованному, который сможет оценить пародию, но при этом настолько расположенному к автору, чтобы не спешить раздражаться ею, а ждать, когда раскроются ее мотивы и необходимость. Но есть еще две разновидности читателей, особенно интересующих писателя. Одна из них включает тоже образованных людей, но далеко не расположенных симпатизировать ему. С их точки зрения, «эффектность», «пошлость» его текста, хотя бы и с претензией на пародийность, будут восприняты как следствие его бездарности или дурного вкуса. Второй разряд читателей, важнейший для писателя, должны составить те, «кто не читает ничего, кроме романов» (XIV, 456). Они симпатизируют писателю хотя бы потому, что не имеют никаких причин относиться к нему иначе, но они всего только грамотны и в меру грамотности и досуга любознательны. Пародии в повествовании

<sup>5</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. XI. М., 1939, стр. 10. — В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страниц. Все шрифтовые выделения мои.



рассказчика они не смогут рассмотреть. Ни авантюрная таинственность, ни «консерваторы» и «прогрессисты» не покорабят их неразвитого вкуса. Напротив, их-то они воспримут с особым интересом: ведь им «ученые» слова встречались, например, в газетном фельетоне, но значение их оставалось темным, а тут оно ясно и доступно.

Степень проникновения различных групп читателей в смысл текста принципиально различна. Одни читатели, которые не досроли до эстетических суждений, воспримут текст как занимательное чтение. Другие, оскорбленные в своих понятиях об эстетических достоинствах и недостатках, увидят в нем свидетельство бездарности писателя. И только третьи обнаружат сквозь оболочку пародируемой авантюристности действительные намерения писателя, его художественный замысел. Они одни увидят, что его рассказ есть мнимая пародия и что серьезный смысл его скрывается в тех элементах текста, в которых термины из арсенала политической публицистики, юмористически переключенные в область досужих толков обывателей, лишаются академически научной и казенно-официальной грузности, складываются в рассказ о политических понятиях и их житейском содержании. Три этих уровня читательского отношения к тексту сознательно учтены писателем в его структуре.

Вторая вступительная главка имеет ту же цель. На первый взгляд, в ней продолжается рассказ о происшествии, с которым связан выстрел на мосту. При этом новых авантюрных тайн в ней нет. Естественно, что нет и прежней очевидной пародийности. Но броская эскизность событийного рисунка и мелодраматичность ситуации поддерживают атмосферу пародийности, которая, не нарушая общего единства тона, рельефно оттеняет новую, впервые возникающую здесь тональность. Она звучит в словах «французской песенки, бойкой, смелой» (XI, 7), которую напевает молодая дама, сидящая за шитьем. Несколько строк французского оригинала показывают знающему человеку, что это — «*Ça ira*», один из гимнов революции и в то же время легкая, неприязательная шансонетка. Незнающему предлагается подробный — в четыре строфы! — прозаический ее подстрочник. Его-то и обыгрывает писатель. Читатель, прежде эстетически шокированный, вновь возмущен, но основательнее и сильнее. Шьющая дама напевает «*Ça ira*!» Текст песенки дается в прозе! Составленный из лозунгов французских социалистических доктрин, он явно неуместен и нелеп в романе! Писатель потерял, окончательно решит такой читатель, последние остатки элементарного художественного такта. Читатель простодушно-заинтересованный, не слышавший о требованиях так называемой художественности, не обратит внимания и на «бестактности». В словах «французской песенки» он встретит правду собственных житейских размышлений и заинтересуется в особенности мыслями, которые ему на ум не приходили. Понравится ему и



молодая дама, и ее товарищ, в которых он успеет уловить отсутствие какого бы то ни было барства. И снова лишь читатель-друг поймет сознательную цель писателя, увидит, что его усилия как раз направлены к тому, чтобы внушить читателям различного общественного опыта, различных уровней культуры и противоположных социальных устремлений взаимоисключающие эстетические впечатления.

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

Писатель исповедуется перед публикой. Он признается, что «унизился» до пошлости и публику «унизил», решившись на «обыкновенную хитрость романистов». Он сам себя оценивает как художник. Он формулирует свою задачу и объясняет ею «наглый» тон, раскрывает «секреты» творчества, приемы, только что им использованные. Все три читательские реакции им обнародованы и подтверждены. Казалось бы, игра окончена. Автор уверяет публику: теперь я буду «продолжать рассказ, как по-моему следует, без всяких уловок. Дальше не будет таинственности, ты всегда будешь за двадцать страниц вперед видеть развязку каждого положения... не будет ни эффектности, никаких прикрас. Автору не до прикрас, добрая публика, потому что он все думает о том, какой сумбур у тебя в голове, сколько лишних, лишних страданий делает каждому человеку дикая путаница твоих понятий. Мне жалко и смешно смотреть на тебя: ты так немощна и так зла от чрезмерного количества чепухи в твоей голове» (XI, 10—11).

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

Все это в корне неприемлемо для тех читателей, которые считают, что не нуждаются в «уроках», которые убеждены, что изящная словесность не кафедра для проповеди политических доктрин, и потому с пренебрежением и улюлюканьем встречают заявление о том, что «истина... вознаграждает недостатки писателя, который служит ей» (XI, 11). Для них реальна «наглость» романиста. Но лишь теперь она становится понятной до конца — как не ошибка новичка, а преднамеренное и обдуманное оскорбление художественного вкуса. И потому их неприятие романа становится безоговорочным, последовательным и... слепым.

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

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

\* \* \*

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

Первую группу создают читатели, которые вслед за поющей дамой из романа готовы повторить: «Мы бедны, ... но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света» (XI, 7). Их восприятие романа непосредственное. Они не сознают его конструкции, не разбираются в его художественных принципах, но именно на них ориентирована просветительская и революционная тенденции романа.

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

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



две противоположные функции: одних он вводит в суть идей романа, других — уводит от нее.

Но есть читатели, которым «истина» писателя заранее известна. Для них она не тайна и не откровение, а мирозерцание, объединяющее «добрых и сильных, честных и умеющих» (XI, 11) людей того времени. Писателя заботит то же, что и их. Поэтому его роман открыт для них во всех своих «секретах», недомолвках, намеках и мистификациях. Эти читатели конгениальны автору, поскольку содержание романа для них, как и для автора, не существует вне его структуры.

Читатель простодушный и ведомый, читатель раздраженный и враждебный и, наконец, читатель-друг — вот три художественно программируемых типа, которые являются в романе Чернышевского «опорами», несущими его конструкцию.

В самой конструкции, однако, представлены не все из этих типов. А те, которые представлены, художественно деформированы так, чтобы «вписаться» в общий тон романа и стать его необходимыми персонажами.

Впервые появляются они в начале «Предисловия»:

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

— Это правда, — *говорю я.*

Читатель не ограничивается такими легкими заключениями, — ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины; он говорит, — читательница тоже, вероятно, думает это, но не считает нужным говорить, и потому я не имею основания спорить с нею, — *читатель говорит:* „я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился”. Я хватаюсь за слово „знаю” и говорю: ты этого не знаешь, потому что этого тебе еще не сказано, а ты знаешь только то, что тебе скажут; сам ты ничего не знаешь, не знаешь даже того, что тем, как я начал повесть, я оскорбил, унизил тебя. Ведь ты не знал этого, — правда? — ну, так знай же» (XI, 10).

«Читательница» — «я» — «читатель». Вот как внутри романа конкретизированы отношения писателя с читательской аудиторией.<sup>6</sup> «Читательница» ставится рассказчиком отдельно от чи-

<sup>6</sup> Разницу между «читательницей» и «читателем» писатель подчеркнет еще не раз. Так, в VIII разделе III главы мысль, высказанная в «Предисловии», повторяется почти дословно, с существенными разъяснениями и дополнениями: «... я объяснюсь только с читателем: читательница слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью, потому я с нею не объясняюсь, говорю это раз-навсегда; есть и между читателями немало людей не глупых: с этими читателями тоже не объясняюсь; но большинство читателей, в том числе почти все литераторы и литературщики, люди проникательные, с которыми мне всегда приятно беседовать...» (XI, 142). Вариации той же мысли мы встречаем в «Отступлении о синих чулках» (гл. IV, разд. XIII) и в начале VIII раздела V главы.

тателя». Добрый друг рассказчика, она — кто бы ни была — отныне и на протяжении всего романа находится между ним и «читателем», и перед нею, как перед безмолвным, но заинтересованным свидетелем, раскрывает он меру убожества и нелепости царящих в современном обществе предрассудков, адвокатом которых выступает в романе «читатель».

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

Как художественный образ «читательница» остается в романе смутно различимым контуром. Но это вызвано художественной необходимостью. В концепции романа существование у рассказчика читателей-друзей имеет важное значение просто как факт действительности. Рассказчику читатель-друг нужен не для участия и помощи в повествовании, а лишь затем, чтобы он был рядом, чтобы, ссылаясь на авторитет его поддержки, рассказчик мог усилить убедительность своей позиции. Эту функцию и выполняет в романе «читательница», которая, будучи женщиной, тем самым указывает еще и на особое место в нем темы освобождения и духовного роста женщины.

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

Чертой, определяющей «читателя», является его назойливая «проницательность». Для рассказчика она синоним глупости.



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

Насмешки рассказчика относятся поэтому не к содержанию догадок «проницательного читателя», а к общему характеру его «проницательности». Так, в «Предисловии», когда «читатель» говорит: «Я знаю, что этот застрелившийся господин не застрелился», — рассказчик не спорит с ним, а, как он выражается, *хватается* за слово «знаю» и возражает: «Ты этого не знаешь» и т. д. Это придирка к слову. Придирка, за которой стоит намек на некий остающийся до времени в тени резон. По мере накопления таких придирок, резон становится все более определенным. Сейчас «читатель» говорит: «Я *знаю*...»; потом он тоже очень рано догадается и скажет: «Я *понимаю*, к чему идет дело; в жизни Веры Павловны начинается, новый роман...» (XI, 142); еще через некоторое время он будет говорить «*в восторге от своей догадливости*»: «Я уж давно видел, что <застрелился> Лопухов» (XI, 195). Враждебна рассказчику не проницательность «читателя» как таковая — в своих издевках он рассчитывает на действительную проницательность реального читателя, — а его болтливость. «Ну, знаешь, так и знай; *что ж орать на весь город?*» (XI, 238), — бросает он ему в конце концов.

Пока догадливость «читателя» мелка, она невинна, и он сам комичен. Но чем отчетливее проявляется революционный подтекст романа, тем более опасной делается прекрасодушная болтливость «проницательного читателя». «Проницательность», вначале поданная как *черта характера* «читателя», постепенно проясняется как его *политическая позиция*, становится *стилем его общественного поведения*. «Однако как ты смеешь говорить мне грубости?.. — угрожает он рассказчику, — *я за это подам на тебя жалобу, расславлю тебя человеком неблагонамеренным!*» (XI, 225). Это отнюдь не комическая оговорка, так же как не случайно «проницательный читатель» первым из критиков романа укажет на его «безнравственность» и заключит, что автор «еще безнравственнее», чем даже открывается в своем романе (XI, 244).

При этой определенности общественно-политической характеристики фигура «читателя» получает также и точный социальный адрес. «Проницательный сорт читателей» — это «большинство записных литературных людей», это «просвещенные и бла-

городные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики» (XI, 74, 69). А когда дело доходит до полной откровенности, рассказчик предлагает и его «портрет»: «проницательный читатель» «с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим умом (которого ему не случилось получить от природы), своими возвышенными стремлениями (которых в нем столько же, как в стуле, на котором он сидит) и своею образованностью (которой в нем столько же, как в попугае)» (XI, 263). И, наконец, последний штрих, особенно прозрачный и значительный: «*Какую длинную бороду ты ни отпускай, — обращается рассказчик к „читателю“, — или как тщательно ни выбривай ее*», твоя «грубая образина или прилизанная фигура» (XI, 263—264) не смогут больше никого обмануть. Если до сих пор образ «проницательного читателя» концентрировал в себе черты и признаки благонамеренно-охранительной общественной позиции в целом, то теперь его «портрет» конкретизируется, и главной мишенью сатирических сарказмов и идеологических разоблачений оказываются «литературные люди» и «другие поучатели нашей публики». Поскольку это «портрет» идеологический, указание рассказчика на «длинную бороду», якобы сознательно отпускаемую «проницательным читателем», или же на тщательное выбривание ее может иметь в этом контексте только один реальный смысл — оно намекает на ходячие представления публики о «славянофилах» и «западниках» вообще и, не давая повода к отождествлению этого «портрета» с какими бы то ни было конкретными современными лицами в частности, уточняет ту социально-психологическую разновидность типа «проницательного читателя», с которой рассказчик имеет дело ближайшим образом. «Проницательный читатель» оказывается *либералом*, и для рассказчика совершенно все равно, какого толка либералом он сам себя считает — славянофилом или западником, он одинаково «плох по части смысла» (XI, 226) и одинаково враждебен рассказчику и его друзьям. Рассказчик утверждает социально-идеологическую близость славянофильского и западнического течений в русском либерализме.<sup>7</sup>

Отсюда ясно, какую роль играет образ «проницательного читателя» в романе Чернышевского. В нем персонифицирован либерализм — и как общественная позиция, и как тип сознания. «Проницательный читатель» — единственный из трех читательских типов, о которых мы говорили как об опорных для конструкции романа, включенный в его текст. Но этого образа

---

<sup>7</sup> В научной литературе образ «проницательного читателя» трактуется двояко: это или вообще враждебный автору читатель, или читатель-либерал. Мы согласны с последней трактовкой.



оказывается достаточно, чтобы воздействовать и на читателей другого типа, а именно на тех, для которых роман должен явиться «учебником жизни». Социальный состав этой последней категории читателей конкретизируется романистом постепенно и выясняется по-настоящему только в свете общей философской теории героев романа, согласно которой строго различаются «реальное» и «фантастическое» в общественной действительности и в людях. Поскольку признаком «реальности» является «движение», а главным элементом «движения» в области общественных отношений выступает «труд» (XI, 119), постольку просветительское начало романа ориентировано на трудящегося человека. Ему слова и мнения «проницательного читателя» должны казаться «своими», ибо его голова набита той же самой «чепухой», что и головы обыкновенных «поучателей нашей публики», «партизанов прекрасных идей» и «защитников возвышенных стремлений» (XI, 69, 71). По мере разоблачения этой «чепухи» такой читатель должен приобретать двойкий опыт: усваивать не «чепуховые» понятия, но главное — наглядно видеть, *кто и зачем* ему внушает «чепуху», *кого* устраивает «дикая путаница понятий» в головах трудящихся людей, какова, следовательно, *классовая природа* тех мнений и понятий, которые ему казались до сих пор «своими». Эгоистический, корыстный интерес господствующих классов представлен в образе «проницательного читателя» как «глупость». Но разоблачение ее «фантастической» (иначе говоря — паразитической) природы воспитывает в трудящемся человеке *политическое самосознание*.

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

\* \* \*

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

цией, которую он выполняет в рамках данного произведения. И этот «автор» не может и не должен быть отождествляем с творцом произведения.

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

С самого начала своего появления на страницах романа писатель старается внушить читателю, что «он», внутри романа говорящий с «публикой», есть тот, чьим именем подписан роман: «Ты, публика, добра, очень добра, а потому ты неразборчива и недогадлива. На тебя нельзя положиться, что ты с первых страниц можешь различить, будет ли содержание повести стоить того, чтобы прочесть ее, у тебя плохое чутье, оно нуждается в пособии, а пособий этих два: или *имя автора*, или эффектность манеры. Я рассказываю тебе еще первую свою повесть, ты еще не приобрела себе суждения, одарен ли автор художественным талантом... *моя подпись еще не заманила бы тебя*, и я должен был забросить тебе удочку с приманкой эффектности» (XI, 10).

Необходимо разобраться в этой логике. «Унижена» ли публика тем, как писатель «начал повесть»? — Да, несомненно. Насколько правильна дилемма насчет «пособий», в которых якобы нуждается читатель? — Как посмотреть: с позиции автора, который «очень плохо думает о публике», дилемма правильна. Действительно ли подпись Чернышевского «еще не заманила бы» читателя? — Формально говоря, как романист, он новичок, и, следовательно, не заманила бы. Казалось бы, все верно. Но Чернышевский знает, что отношение «публики» к его роману будет определяться не формальными соображениями, что русского читателя «заманивать» для чтения его романа в «Современнике» не нужно: для этого как раз хватало его имени... К чему тогда глубокомысленное объяснение? В нем был бы смысл, если бы «пошлая» эффектность первых сцен романа действительно служила прокламированной цели. Но, дважды говоря о своем «имени», он заставляет догадаться о мистификации. Ее конкретная отгадка впереди, когда на месте кульминационного, но мелодраматического эпизода любовно-бытовой сюжетной линии окажется патетический образ Рахметова — идейно-кульминационное ядро всего романа.<sup>8</sup> Но та же самая мистификация одновременно служит и другой, ближайшей цели: писатель заставляет вспомнить свое имя и наделяет им героя-рассказчика. В роман привносится обширный, не поддающийся учету комплекс сырых читательских представлений, ассоциирующихся с именем «Чернышевский». Два разнородных ряда фактов формировали этот комплекс. С одной стороны, Чернышевский — блестящий

<sup>8</sup> Впервые указал на это Г. Е. Тмарченко. См.: Гр. Тмарченко. Романы Н. Г. Чернышевского. Саратов, 1954, стр. 117—118.



автор многочисленных статей и книг, охватывающих области истории литературы, литературной критики, эстетики, философии, истории, политики, политической экономики; с другой стороны, Чернышевский — «мальчишка», «свистун», скандалист, bouillon. В контекст романа вписываются и тот и этот «Чернышевский». «Наглость» в обращении романиста с публикой и безапелляционность его тона в полемике с «проницательным читателем» предполагают — в качестве обязательного дополнения и противовеса — предшествующее творчество публициста. Отделившаяся от подлинного автора романа маска теряет нарочитую характерность, перестает быть маской-амплуа, заимствует портретные черты живого человека, обогащается его повадками, деталями его личной судьбы.

Под этим знаком разворачивается в романе самохарактеристика рассказчика. «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо», — заявляет он. И говорит, конечно, резче, чем думал до сих пор на этот счет сам недовольный им читатель. Однако тут же это заявление оборачивается новой мистификацией. Вопрос о степени своей талантливости он полемически обращает против системы эстетических понятий публики вообще, «проницательного читателя» в частности: «Когда я говорю, что у меня нет ни тени художественного таланта и что моя повесть очень слаба по исполнению, ты не вздумай заключить, будто я объясняю тебе, что я хуже тех твоих повествователей, которых ты считаешь великими, а мой роман хуже их сочинений... В нем все-таки больше художественности, чем в них: можешь быть спокойна на этот счет» (XI, 11). В этих словах в нерасчленном единстве выступают черты «шутовские» и учительные. Игра слов оказывается постановкой глубокой проблемы. Рассказчик раскрывает перед читателем свой второй, профессиональный облик, и это его главный облик в романе, хотя впоследствии он и приобретает некоторые традиционные черты рассказчика-«наблюдателя».<sup>9</sup>

В пространных комментариях рассказчика к роману, в обильных отступлениях по поводу вопросов, касающихся общих принципов художественности, приемов построения сюжета, характеристики героев перед читателем проходит «кухня» художника-беллетриста. Но важнее всего то, что Чернышевский дает фактуальное содержание романа не непосредственно, не от себя, а делает читателя свидетелем того, как создается оно у него на глазах, как бы в его присутствии. Роман о «новых людях»

<sup>9</sup> Так, герои романа — его «добрые знакомые». Он посещает дом Кирсановых. О Вере Павловне он говорит, что, занявшись медициной, «в этом, новом у нас деле она была одною из первых женщин, которых я знал» (XI, 260). Описывая Рахметова, он пересказывает «свой» разговор с ним, указывает, что знал других людей того же типа: «... я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин)... Над теми из них, с которыми я был близок, я смеялся, когда бывал с ними наедине» (XI, 197) и т. д.

пишется именно этим, возникающим на страницах произведения «автором».

В результате складывается парадоксальная ситуация, которой рассказчик, фигурирующий внутри романа, конечно, сознавать не может, — она действительна лишь с точки зрения реального писателя. Эта ситуация заключается в том, что писатель, с одной стороны, добивается иллюзии достоверности, подлинности описываемых им событий и лиц, иллюзии, без которой роман не мог бы вообще состояться; а с другой стороны, он — в то же время и по отношению к тому же материалу — эту иллюзию разрушает, акцентируя внимание читателя на чисто конструктивных, «технических» элементах его формы.<sup>10</sup>

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

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

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

<sup>10</sup> Это так называемое «обнажение приема», творцом которого считается Стерн.



ко критерии его художественности не совпадают с критериями, справедливыми для той эстетической системы, которую нарушает писатель.<sup>11</sup>

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

Учительность есть позиция и в то же время определяющее свойство индивидуального характера рассказчика. Он не старается завуалировать себя в повествовательной манере. Поэтому интонационно-стилистические формы ее приобретают в романе самостоятельное значение. Важнейшая из этих форм — ирония. Она пронизывает полностью повествование о «пошлых людях», их психологии, расчетах, мыслях и поступках. Она постоянно сопутствует также и рассказу о «новых людях». Смех выступает в качестве оценочно-эстетической стихии, в которую погружены все до единого герои романа и сквозь которую пропущены все рассматриваемые в нем явления, факты, идеи и проч. Ирония в этих условиях перестает быть только средством осмеяния, приемом, оттеняющим серьезность проповедуемого положительного идеала. Ее функция выходит за рамки собственно эстетические. В ней проявляется существенная сторона гуманистического морального сознания, которое находит в смехе оружие борьбы за человечность мира и в то же время критерий человечности людей, идей, общественных порядков. Оно считает: все, что боится смеха, должно быть изжито; все, что не поддается осмеянию, — им очищается и обретает подлинную ценность. Поэтому патетика не противостоит иронии в романе, а

<sup>11</sup> В советском литературоведении давно высказана справедливая мысль о том, что «новое в искусстве выступает, как таковое... на фоне действующего в данное время художественного канона», что «произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства)... на фоне... привычных методов художественного изображения» (см.: Б. Эйхенбаум. Творчество Л. Н. Толстого. В кн.: Л. Н. Толстой. Детство. Отрочество. Юность. Пб., 1922, стр. 10; Его же. Молодой Толстой. Пб.-Берлин, 1922, стр. 99). Нужно добавить, что отмеченное здесь противоречие становится непримиримым, если художественное произведение рождается на стыке двух систем, когда система прежнего художественного метода оказывается изжитой, умирает, а новый метод еще только прокладывает себе пути, рождается. Таким произведением, бесспорно, является роман «Что делать?». Противоборство двух эстетических систем, ставшее темой обсуждения в его тексте и наложившее отпечаток на его структуру, вызвано именно ситуацией смены художественных методов, возникшей в результате перехода автора «Что делать?» с позиций критического реализма, не знающего реальных путей борьбы с отрицаемым социальным строем, на позиции утверждения такого положительного идеала, который соответствует реальной революционной практике эпохи.



продолжает ее там, где ироническое осмеяние выполнило свою задачу. Она используется только применительно к «новым людям» и только для оценки типа, а не отдельных лиц. Она звучит в повествовании о будущем, освободившемся от неразумия и социальной несправедливости. Ирония и пафос в таком их соотношении являются универсальным методом критической переоценки всех социальных, идеологических, моральных и прочих ценностей. Они рассчитаны на доверительную близость рассказчика к реальному читателю, на понимание последним такого отношения к миру, на воспитание у него вкуса к такому взгляду на действительность. Лишь в этом случае возможна переоценка ценностей, способная очистить головы людей от «чепухи», вооружить их «истиной», революционизировать сознание людей и тем самым — их общественное поведение. Понимание или непонимание читателем этой позиции романиста, его согласие или несогласие с нею и ведут к тому, что одни читатели воспринимают роман как художественное произведение, а другие отрицают всякое его художественное достоинство.

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

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

---