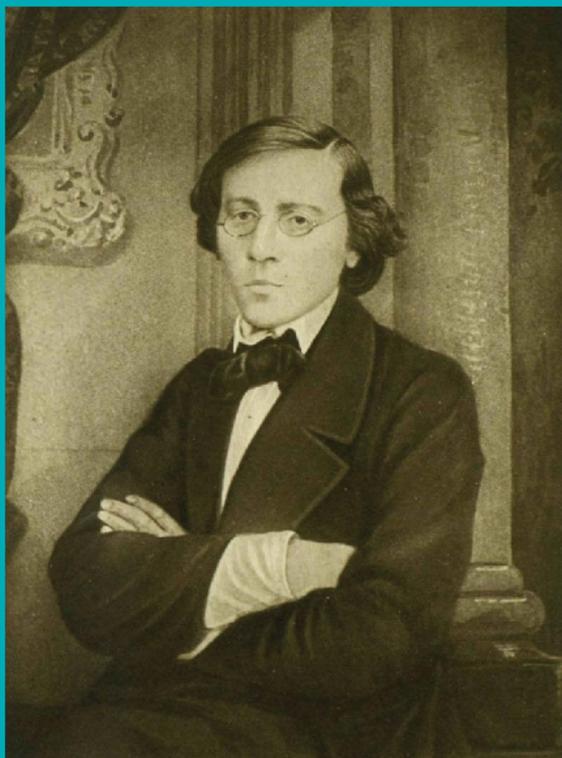


Ю. К. РУДЕНКО



Роман Н. Г. Чернышевского
«ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Эстетическое своеобразие и художественный метод





B. Мухоморов

Ю. К. Руденко

**РОМАН Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО
«ЧТО ДЕЛАТЬ?»**

**Эстетическое своеобразие
и художественный метод**



2-е издание,
исправленное и дополненное

Иллюстрации Владимира Милашевского



Издательство Сергея Ходова
Санкт-Петербург
ММХVIII

ББК 83.3(4)
Р83

Ответственный редактор *Е. В. Ходова*

Руденко Ю. К.

Р83 Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» :
Эстетическое своеобразие и художественный
метод / Худ. Вл. Милашевский ; 2-е изд., испр.
и доп. — СПб. : Издательство Сергея Ходова,
2018. — 288 с.

ISBN 978-5-98456-046-7

Монография содержит развернутый текстуальный анализ поэтики и стилистики романа «Что делать?». Вскрывается новаторская сущность принципов, организующих его художественную систему. Демонстрируется их художественная полноценность, их связь с традицией английского просветительского романа XVIII в. (Г. Филдинг, Л. Стерн), с идеями западноевропейского утопического социализма 1-й половины XIX в. (Ш. Фурье, Р. Оуэн). Исследуется их индивидуальное своеобразие и органическая связь с актуальными тенденциями русского литературного развития 1840–1860-х годов.

ББК 83.3(4)

© Руденко Ю. К., текст, 1979, 2018

© Милашевский В. А.,
иллюстрации, 1937

© «Издательство Сергея

ISBN 978-5-98456-046-7 Ходова», оформление, 2018

ОТ АВТОРА

В основе предлагаемой читателю книги лежит монография, опубликованная в 1979 г. в издательстве Ленинградского университета. Это был сокращенный вариант II части моей кандидатской диссертации «Н. Г. Чернышевский как художник. (Юношеские произведения. Роман “Что делать?”)», выполненной в 1967–1970 гг. на кафедре истории русской литературы филологического факультета ЛГУ под научным руководством ныне покойного профессора Г. А. Бялого. Для настоящего издания текст монографии заново отредактирован и отчасти дополнен. Анализ собственно поэтической системы и эстетических принципов Чернышевского-романиста не нуждался в корректировке. Зато существенной переработки потребовала трактовка авторской позиции писателя.

В советское время казались сами собой разумющимися марксистско-ленинские мировоззренческие постулаты вообще и ленинско-веховские аттестации Чернышевского как радикального революционера в частности. В действительности это далеко не так. Даже анализ материала одного только романа «Что делать?», как в этом, надеюсь,

убедится сам читатель, однозначно свидетельствует об особом, никому больше не свойственном в его время понимании Чернышевским «революционаризма». Его Рахметов, в противоположность расхожим толкованиям смысла этого образа, в самом деле «революционер», но отнюдь не в западническом, так сказать, «марксистско-ленинском» понимании. Для Чернышевского «революции» — это, увы, неизбежная историческая данность, однако вовсе не историческая «закономерность», как это стал утверждать нарождавшийся тогда марксизм, о чем Чернышевский не мог не знать уже потому, что внимательно следил за европейской прессой в самом широком диапазоне ее политического калейдоскопа. С его точки зрения, *революции* — те же *бунты*, и разница между ними лишь в том, *кто* и в *чьих интересах* их возглавляет. Бунты возникают как следствие *стихийного* возмущения угнетенных народных «низов», и возглавляют их *собственные* вожаки — плоть от плоти и кровь от крови этой низовой стихии, выражающие именно *ее* интересы. Но по этой же причине лозунги «бунтовщиков» всегда утопичны, а цели — недостижимы. Если же стихию «низового» бунта возглавляют *организованные* отщепенцы из общественных «верхов», то стихийная энергия народного недовольства лукаво перенаправляется ими на достижение *собственных* — корыстных, эгоистических — целей, чуждых и даже прямо враждебных интересам бунтующих «низов». Именно тогда *бунт* перерастает в *революцию*, которая, независимо от своей социально-политической масштабности, оказывается, как правило,

достаточно успешной для «вождей» и трагически катастрофичной для народа.

Чернышевский страстно мечтал о том, чтобы пришло наконец время, когда «порядочные люди» из образованных классов сумеют составить истинную «партию народа», которая, не играя в «манифесты» и «прокламации», до времени не составляя вообще политической «партии» в западническом, юридическом смысле, даже не будучи «общественной организацией» (в том же смысле), а всего лишь терпеливо дожидаясь начала вспышки «новой пугачевщины», немедленно — *по воле и совести каждого* из этих отдельных «порядочных людей» — сплотится единым духовно-нравственным монолитом вокруг уже готовых ко всему «рахметовых» и, возглавив народную «пугачевщину» в интересах самих восставших народных «низов», установит такой социально-политический строй, при котором будет на «разумной» основе гармонизирован взаимный «расчет» сословно-классовых «выгод».

Эта идея, конечно же, была лишь страстной, скрупулёзно «рассчитанной», но все же *мечтой* Чернышевского, объективно — очередной исторической *утопией*. Он постарается ее развернуть, логически и исторически обосновать *как научную философско-историческую концепцию* в первой по времени, блестяще задуманной, более чем наполовину исполненной, но дошедшей до нас в весьма клочковатом виде романной трилогии: «Старина», «Пролог» и «Книга Эрато» (1865–1870). Ее более или менее подробный анализ смотрите в другой моей монографии, вышедшей десятью

годами после первой.¹ К сожалению, тогда я еще не понимал так отчетливо, как сегодня, всей «надмирной» простоты этой политической концепции Чернышевского, столь органичной для него, — «марксистские шоры» мешали. Но теперь, после падения эпохи «мировых» идеологий, совершенно очевидно, что философско-историческая концепция Чернышевского, предложенная им еще в 60-х годах XIX столетия, была и остается фундаментальной научной доктриной, ставящей Чернышевского на голову выше современной ему марксистской утопии, под знаком которой прошли последующие полтора столетия *реальной* истории человечества (и мы сегодня пожинаем горькие плоды «марксистско-ленинского» исторического «прогресса»). Не пора ли, наконец, услышать предостережения и рекомендации этого величайшего политического мыслителя Нового времени?..

Возвращаясь к «Что делать?», скажу, что *обыкновенные* «новые» герои Чернышевского здесь суть как раз люди, в силу своей образованности осознавшие именно «эволюционную» — не волюнтаристскую сущность подлинного общественного прогресса и желающие, по мере сил каждого, способствовать практическому «просвещению» трудящихся людей в деле понятного им и сознательно ими принимаемого улучшения их жизни. Такими, по Чернышевскому, должны быть вообще всегда «порядочные люди» из образованных сословий. «*Особенные*» же люди (Рахметовы) рождаются только из их среды и исключительно

¹ Руденко Ю. К. Чернышевский-романист и литературные традиции. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 107–114.

в силу исторически сложившейся «ненормальности» существующего положения вещей. Они действительно должны готовить себя к деятельности «*профессиональных* революционеров», но отнюдь не западнического «революционно-демократического» формата. Они убежденные *альтруисты*, сознательно отказывающиеся от каких бы то ни было *личных* интересов и потребностей ради *подвижнического* служения отдельным людям и целым народам, лишь бы «нужды» тех и других были «реальными», а не «фантастическими». Это тот идеал *истинного* «всечеловека» — «*народного заступника*», по точной формуле Некрасова, — который должен же, согласно Чернышевскому, когда-нибудь появиться в истории человечества! Так почему бы ему не родиться *здесь* — в России, и *теперь* — когда ее многострадальный народ подведен поколениями властвующих «злых кукол» к пропасти «новой пугачевщины», готовой охватить неслыханным кровавым пожаром ее бескрайние просторы?.. Впрочем, «новая пугачевщина» — это уже из другого, более позднего и более «трезвого» по мысли романа Чернышевского. А читателя, который захочет детальнее ознакомиться с проблемой «революционаризма» Чернышевского, отсылаю к моему специальному исследованию на эту тему.²

*Май — август 2018 года,
Санкт-Петербург*

² Руденко Ю. К. Об одной ленинской цитате «из Чернышевского» / История и культура: [Альманах]. Вып. 11 (11): Статьи. Исследования. Сообщения. СПб., 2013. С. 101–129 (СПбГУ. Исторический ф-т. Каф. истории западноевропейской и русской культуры).

ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о месте Н. Г. Чернышевского-писателя в истории развития русского критического реализма остается во многих отношениях неразработанным и темным. Отчасти это объясняется тем, что, наряду с бесспорным признанием общественно-исторической значимости такого крупного литературного явления, как роман «Что делать?», в критике и литературоведении художественное творчество Чернышевского оценивалось и порой оценивается до сих пор как эстетически неубедительное и недостаточное.³ Но главное, конечно, не в этом, а в том, что подавляющему большинству историков литературы указанный вопрос представляется разрешенным и ясным: Чернышевский — социалистически тенденциозный писатель, один из ранних предшественников литературы социалистического реализма, в творчестве которого критическое начало классического реализма XIX в. впервые отчетливо сочеталось с революционной романтикой утверждения идеалов будущего

- ³ Не говоря уже о литературно-критических спорах вокруг романа «Что делать?», развернувшихся сразу после его публикации, напомним о более поздних высказываниях, в известном смысле не опровергнутых до сих пор: *Плеханов Г. В.* Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 160, 178–179, 223; *Скафтымов А. П.* Роман «Что делать?»: Его идеологический состав и общественное воздействие // Чернышевский: Неизданные тексты. Статьи. Материалы. Воспоминания. Саратов, 1926. С. 119–132; *Благой Д. Д.* О цели, задачах, программе и методике преподавания литературы в IX–XI классах // Лит. в школе. 1961. № 1. С. 36. В дальнейшем ученые, специально занимающиеся творчеством Чернышевского, не придерживаются этого взгляда, по крайней мере столь определенно. Однако в данном случае важно, что он традиционно продолжает бытовать в общем мнении и проявляется косвенно, например в «оговорках» Д. Д. Благого (см. также в подборке «Обсуждаем статью Д. Д. Благого»: *Корст Н.* [Реплика] // Лит. в школе. 1961. № 3. С. 56) или в том красноречивом факте, что большинство беллетристических произведений Чернышевского остается совершенно неизвестным и недоступным широкому читателю: кроме романов «Что делать?», «Пролог» и пьесы «Мастерица варить кашу», ни одно произведение писателя ни разу не переиздавалось для массового читателя после первых публикаций в начале 1930-х годов и в Полном собрании сочинений (М, 1949. Т. XII, XIII). Обнадеживающим исключением является 3-томное издание «Избранных произведений» Н. Г. Чернышевского, предпринятое в 1978 г. ленинградским отделением издательства «Художественная литература» к 150-летию со дня рождения писателя. В 3-м томе этого издания мною по рукописям вновь опубликованы — впервые массовым тиражом и для массового читателя — повести «Алферьев» и «История одной девушки», избранные рассказы и пьеса «Драма без развязки». Об истории литературно-критических и научных оценок художественных произведений Чернышевского см.: *Руденко Ю. К.* Чернышевский-художник: Основные тенденции и итоги изучения // Рус. литература. 1978. № 3. С. 174–187.

социалистического общества.⁴ Верно схватывая общую историческую тенденцию развития литературы и указывая — тоже в самом общем виде — на связь с нею Чернышевского-романиста, исследователи слишком упрощают этот вопрос. Если в романе «Что делать?» критическое отношение к действительности соединяется с революционной романтикой утверждения социалистических идеалов, значит ли это, что Чернышевский вышел за рамки критического реализма как целостного художественного метода, имеющего свою конкретно-историческую определенность? Если да, то почему и как это произошло, а главное — что это значит, какому другому художественному методу принадлежит творчество писателя? Если же он остается писателем критического реализма, то какое место в нем занимает?

Принципы художественного метода, сохраняя свою стабильность на протяжении целой эпохи литературного развития, в творчестве каждого писателя и даже в каждом новом произведении приобретают неповторимый облик, модифицируются; в этом и состоит эволюция метода. Как проявляется в романе «Что делать?» принцип детерминизма — исходный и определяющий в системе критического реализма? Какой вид приобретают

⁴ Эта концепция подробно развернута в кн.: *Лебедев А. А. Герои Чернышевского*. М., 1962. В сжатом виде она же представлена в коллективной монографии: *Развитие реализма в русской литературе*: В 2 т. М., 1973. Т. 2. Кн. 1. С. 297 (ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР).

здесь принципы реалистической типизации действительности? На какие философско-идеологические и эстетические традиции ориентируется Чернышевский-романист в своих попытках противостоять одним тенденциям современной ему литературы и утвердить другие? Именно эти задачи требуют прежде всего конкретного исследования. Их рассмотрению и посвящена настоящая работа.

Автор прежде всего исследует самый текст романа: его стилистику, внутреннюю композицию, образную систему — и уже на основании анализа текста делает выводы о конкретной содержательности и мировоззренческой сущности выражаемой в романе общественно-идеологической позиции писателя. Именно этот круг проблем традиционно составляет предмет поэтики. Историко-литературный контекст учитывается здесь лишь по мере непосредственной необходимости при истолковании конкретных мотивов или структур текста. Но, конечно, любое художественное произведение в целом должно рассматриваться также и в более широком литературном контексте — в его взаимосвязях с близкими и отдаленными литературными традициями, отечественными и зарубежными. В данной монографии предлагается собственно имманентный анализ произведения и не рассматривается вопрос о его жанровой форме и жанровом составе. Жанровые аспекты, касающиеся уникальной художественной структуры первого романа Чернышевского, были проанализированы автором в следующей,

Введение

позднейшей монографии: Чернышевский-романист и литературные традиции (Л.: Изд-во ЛГУ, 1989). Быть может, мне удастся подготовить к переизданию также и эту мою работу, гораздо более обширную и по объему, и по масштабной значимости рассматриваемых в ней проблем.

Глава первая

**ПРОБЛЕМА ЧИТАТЕЛЯ
И ЕЕ КОНСТРУКТИВНОЕ ЗНАЧЕНИЕ
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ РОМАНА**

Несмотря на различие версий, объясняющих странную слепоту цензуры, допустившей в свое время опубликование романа «Что делать?», все они сходятся в том, что объявляют главной причиной этого случайное стечение благоприятных для судьбы романа обстоятельств.⁵ Факты, приводимые В. Е. Евгеньевым-Максимовым, на наш взгляд, убедительно опровергают версию о «недосмотре» цензоров, но и он ограничивается лишь выяснением «счастливой» для романа внутриправительственной и внутриведомственной конъюнктуры. И если прав исследователь, что цензоры достаточно отчетливо видели «радикальность» тенденции романа Чернышевского, а пропуская его в печать, заигрывали с левыми кругами общества, то все же нужно со всей определенностью сказать, что это могло случиться только при

⁵ См.: Лемке М. К. Политические процессы в России 60-х годов. М., 1923; Евгеньев-Максимов В. Е. Роман «Что делать?» в «Современнике» // Н. Г. Чернышевский: Труды научной сессии к пятидесятилетию со дня смерти. Л., 1941.

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 и в своей тенденциозности, по их глубокому убеждению, такой антихудожественный, мог лишь дискредитировать и автора, и направление, и, наконец, журнал в глазах любого образованного человека.⁶ Так же оценила роман вся охранительная и либеральная пресса. Опровергая в нем каждую частность, отвергая его как целое, критика единодушно согласилась с самохарактеристикой писателя, данной им прямо в тексте романа: «У меня нет ни тени художественного таланта».⁷ А между тем роман с течением времени, несмотря на полное изъятие из обращения тех номеров «Современника», где был единственный раз опубликован (1863. № 3–5, март — май), не только не утрачивал популярности в среде всё новых и новых поколений молодежи, но продолжал распространяться в многочисленных рукописных копиях. Факт беспримерной

⁷ Чернышевский Н. Г. Что делать?: Из рассказов о новых людях. Л.: Наука, 1975. С. 14. (Литературные памятники). — Здесь и далее текст романа цитируется по этому изданию с указанием в скобках страниц. Во всех цитатах все выделение — мои; авторские выделение оговариваются.

⁶ Роман проходил двойную цензуру — жандармскую (III Отделения Его Императорского Величества Канцелярии) и общую. И ту и другую Чернышевский обошел простейшим и в то же время вернейшим способом. Он, как и положено, выдавал к цензурованию только ту часть текста, которая должна печататься в очередном номере журнала. Хотя текст романа, известный нам в качестве окончательного, дописывался по ходу его публикации, но Чернышевский, совершенно очевидно, распределил его так, что во фрагментах, проходивших цензуру порознь с промежутком в один месяц и читавшихся как в жандармском управлении, так и в общей цензуре разными (ввиду весенне-летнего отпускного сезона) лицами, к тому же не обязанными сверять читаемое сегодня с ранее опубликованным, не находили «крамолы» в отдельно взятых 1-й и 2-й главах (№ 3, майский), 3-й главе (№ 4, июньский) и 4–5-й главах (№ 5, июльский). Скандал разразился осенью, когда обнаружился невиданный читательский ажиотаж вокруг романа и когда весь роман, прочитанный высшими государственными чиновниками, вызвал их негодование своей *откровенной* и вызывающей «неблагонадежностью». Руководству цензурного ведомства срочно пришлось оправдываться. Как это удалось, можно прочесть в воспоминаниях цензора О. А. Пржецлавского, в свое время пропустившего в печать начало романа. Имя Чернышевского к тому времени уже десять лет как было под запретом. Мемуарист его и не называет, а самый факт публикации описывает как некий курьез, намеренно искажая факты, уж ему-то известные лучше всех. В частности, он пишет: «Я имел довольно дела с моими питомцами: “День”, а особенно “Современник” требовали неусыпного наблюдения... («Современник» в момент публикации мемуаров уже девять лет как не существовал! — Ю. Р.). В последнем, в мое время, появился наделавший столько шума роман: “Что делать?” Он был напечатан *по странному недоразумению*. **Первая часть**, появившаяся в одном из номеров “Современника”, **не заключала ничего предосудительного**. Между тем сочинитель, по какому-то политическому делу, был заключен в Петропавловскую крепость... (Сказано так, что читатель должен подумать, *будто роман был начат публикацией еще до ареста* автора! Тогда как именно Пржецлавский цензуровал ту самую ‘первую часть’ романа, в которой он-то и не нашел ‘ничего предосудительного’, причем он прекрасно помнил, что автор к тому времени **уже восемь месяцев**

как был арестован!) ...«Следствие по этому делу производил статс-секретарь у принятия прошений, князь Голицын»... (Понимай, читатель: заурядное следствие, заурядное дело!.. А между тем граф А. Ф. Голицын уже с 1860 г. был председателем Следственной комиссии по делу о закрытых воскресных школах, а с 16 мая 1862 г. и до своей смерти в 1864 г. — председателем *Следственной комиссии по расследованию дела о революционной пропаганде!* Чернышевского арестовали 7 июля 1862 г., а 9 июля и. о. Шефа III Отделения А. Л. Потапов в секретном письме *именно к нему* за № 1642 сообщал о произведенном аресте и мотивах его. Голицын вел «дело» Чернышевского как председатель Следственной комиссии, а не как «статс-секретарь у принятия прошений» [о «деле» в данном случае без кавычек говорить нельзя ввиду его *умышленной фальсификации*, во все перипетии которой был непосредственно посвящен *лично* Александр II!] и вел его весьма «верноподданнически», то есть *послушно* исполняя все инструкции шефа жандармов) ...«Автор обратился к нему с просьбою дозволить ему докончить роман, за который он получил от редакции деньги вперед. Князь согласился, и рукописи двух последних частей поступили на рассмотрение к нему. Так как они, вероятно, цензурованы были только в политическом отношении, то статс-секретарь, не найдя в них ничего политического, пропустил их... Цензор же, рассматривавший «Современник» после пропуска рукописи князем Голицыным, не смел уже останавливать печатание ее»... (*Сознательно лживая интерпретация фактов!*) ...«Таким образом проскользнуло в русскую литературу это произведение» (*Пржецлавский О. А. Воспоминания: Цензура: 1830–1865 // Русская старина: Ежемесячное историческое издание. 1875. Т. XII. Сентябрь. С. 154*). *Подлинные* документы, касающиеся политической обстановки в стране, предшествовавшей аресту Чернышевского, самого ареста, содержания Чернышевского в крепости, отсутствия каких бы то ни было *юридических* оснований для возбуждения «дела», изготовления *подлогов*, на основании которых Чернышевский был в мае 1864 г. лишен «всех прав состояния», осужден на 7 лет каторги с последующим проживанием «на поселении» (что означало *бессрочную ссылку*, которая, как оказалось впоследствии, обернулась 11-летним *одиночным заключением в специально для него оборудованном* Вилюйском остроге на севере Якутии) — см.: Дело Чернышевского: Сб. документов / Общая ред. М. Н. Чернышевской; подготовка текста, вводная статья и комментарии И. В. Пороха. Саратов: Приволжск. кн. изд-во, 1968. VIII; 680 с.

популярности произведения, столь безоговорочно объявленного критикой «нехудожественным», уже сам по себе начинал нуждаться в объяснении. С момента публикации и на протяжении полувека после выхода романа в свет критики находили этому объяснение или в напряженности моральной проповеди, пронизывающей роман, или в искусительной для молодого читателя притягательности «рационально-упрощенных» идеалов, или в «сладости» всего запретного и недозволенного.⁸ Даже Г. В. Плеханов констатировал этот факт всего лишь как «парадоксальный».⁹

⁸ См., напр.: *Косица Н.* [Страхов Н. Н.] 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* [Глинка А. С.] По поводу нового издания романа Чернышевского «Что делать?» // Вопросы жизни. 1905. № 6.

⁹ *Плеханов Г. В.* Избр. филос. произв.: В 5 т. М., 1958. Т. 4. С. 160, 178–179, 223. В конце 1950-х гг. стало известно противоположное по смыслу, но высказанное в частном разговоре, однако весьма показательное тогдашнее суждение В. И. Ленина о романе Чернышевского (оно относится к началу 1904 г.): «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? <...> Роман Чернышевского <...> сложен, полон мыслей <...> я просидел над ним не несколько дней, а недель. Только тогда я понял глубину. Это вещь, которая дает заряд на всю жизнь. Такого влияния бездарные произведения не имеют» (см.: *Рюриков Б. С.* Ленин о Чернышевском и его романе «Что делать?»: Из книги Н. Валентинова «Встречи с В. И. Лениным» [Н. У., 1953] // Вопросы литературы. 1957. № 8; цит. по: Н. Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. Саратовское кн. изд-во, 1958. Т. 1. С. 8. — Курсив автора мемуаров).

Очевидно, *действительную* причину отрицания художественной ценности романа Чернышевского нужно искать в *самом произведении*, точнее — в принципе, определяющем его художественную конструкцию. Она задумана и выполнена писателем в расчете на ***размежевание реальной читательской аудитории в процессе эстетического восприятия романа.*** Один и тот же текст одновременно должен был раздражать художественный вкус одних и отвечать запросам, уровню понятий и жизненным потребностям других. Так что, охаявая ненавистное произведение, антагонисты Чернышевского послушно следовали дорожкой, им самим, как художником, лукаво подсказанной. Цензоры вступили на нее лишь несколько раньше — так сказать, по долгу службы.

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

Начнем с названия романа. Вообще название произведения (а в законченных и в большей части незаконченных *повествовательных* произведениях оно есть *всегда*) выполняет сразу несколько смыслообразующих и структурообразующих функций. Прежде всего, оно *открывает* собою текст, при этом само *собственно текстом* еще не является. Поэтому в *масштабном* отношении название *равновелико* и *равнозначно* всему последующему тексту и, следовательно, играет *особую* роль — служит своего рода *подсказкой* читателю, *заранее* формирует определенные читательские *ожидания*. Это происходит за счет того, что «подсказки», содержащиеся в названиях, хотя и весьма разнообразны, но всегда *направляют* и *корректируют* восприятие читателем произведения по мере развертки его текста и в итоге *фокусируют* в себе всё индивидуально неповторимое богатство его

структурных характеристик и смысловых нюансов.¹⁰

Первый роман Чернышевского имеет открыто **проблемное** название. Но современниками как раз *такая* и *эта* проблема в названии романа была воспринята совсем иначе, чем в свое время прозвучало для читателей очень похожее по форме проблемное название романа Искандера-Герцена «*Кто виноват?*». При публикации

¹⁰ Так, одни названия могут указывать на главного героя, общая его *имя* («Кандид», «Евгений Онегин», «Рудин», «Обломов», «Нана», «Ионыч», «Жан Кристоф»); другие представляют собой более или менее заостренную *авторскую оценку* героя («Герой нашего времени», «Идиот», «Подросток», «Душечка», «Очарованная душа»); третьи — *центральный сюжетный и/или тематический мотив* («Женитьба», «Ревизор», «Мертвые души», «Пиковая дама», «Тысяча душ», «Деньги», «Скрипка Ротшильда», «Дуэль»); четвертые подчеркивают *социальный* аспект темы («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Отверженные»); пятые указывают (открыто или прикровенно) на *жанровую форму* произведения, обычно в сочетании с каким-либо из вышеперечисленных аспектов («История Тома Джонса Найденыша», «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, эсквайра», «Путешествие из Петербурга в Москву», «Исповедь сына века», «Записки сумасшедшего», «Записки из подполья», «Похождения бравого солдата Швейка»); иные — подсказывают ведущую *сюжетную* коллизию произведения или *пространственно-временной* либо *символический* континуум, таящий в себе некий *конфликт* («Красное и черное», «Накануне», «Отцы и дети», «Трудное время», «Война и мир», «Педагогическая поэма»); наконец, есть и такие, которые прямо обозначают *центральную проблему* произведения («Кто виноват?», «Обыкновенная история», «Много ли человеку земли надо?», «Как закалялась сталь»).

в «Отечественных записках» 1846 г. 1-я часть романа была подписана «И—», 2-я — «И-р»,¹¹ и только в отдельном издании романа 1847 г. литературный псевдоним писателя был впервые обозначен полностью: «Искандер». Это было имя писателя-дебютанта, *ранее читателю неизвестного*.

Совсем иначе обстояло дело с Чернышевским и его романом. В «Современнике» роман был подписан **хорошо известным читателю именем**: «Н. Чернышевский». Более того, ко времени появления романа в печати это имя гремело по всей России — как имя самого знаменитого, самого язвительно-ироничного, самого беспрекословно авторитетного в молодежной среде (и не в ней одной) публициста социалистического толка, энциклопедически образованного, неизменно побивающего всех и всяких своих оппонентов и неуязвимого для самой строгой, самой въедливой официальной цензуры. В широких общественных кругах столицы (и не только столицы) еще в 1859–1862-м годах возникло и с тех пор стойко держалось убеждение в том, что именно он является настолько же негласным, глубоко конспирированным руководителем революционного подполья в России,¹² насколько его гласным руководителем в это же время стал «лондонский изгнанник», издатель «Колокола» Герцен.

¹¹ [Без имени] Кто виноват? [Комментарий] // Герцен А. И. Полн. собр. соч.: В 30 т. М.: АН СССР, 1955. Т. 4. / Подготовка тома и редакция В. А. Путинцева. С. 320.

¹² Богатый фактический материал см.: Порох И. В. Процесс Чернышевского и общественность России // Дело Чернышевского. Саратов, 1968. С. 1–68 (по данному вопросу С. 9–25).

Конечно, *романа* от Чернышевского — весьма знаменитого, но все же исключительно *публициста*, да к тому же ныне еще и *политического узника* Петропавловской крепости — никто не ожидал. Тем более *пикантным* выглядело появление его романа! И не просто пикантным, но и *многочисленным!*.. Во-первых, он — *несмотря ни на что* — вновь *дает о себе знать*. А во-вторых — *как* он это делает! Он обещает ответ на тревожащий всех и не задаваемый никем вслух вопрос: ***что делать?*** И от кого же, как не от Чернышевского, можно было бы и ждать этого ответа *сейчас*, когда общество уже второй год бурлит политическими страстями?

Что делать, когда «крестьянский вопрос» наконец разрешился — но как угрожающе неопределенно! По Манифесту от 19 февраля 1861 года политическая кульминация его итогов еще только *должна* решиться летом текущего, 1863 года! Пройдет ли всё тихо-мирно — или разразится «новая пугачевщина»?¹³

¹³ Термин, очень точно и ёмко выражающий и страхи, и ожидания именно этого времени, к тому же принадлежащий самому Чернышевскому, но... не Чернышевскому 1857–1863 годов, а Чернышевскому — каторжному заключенному на Александровском заводе под Читой, автору написанного там между 1867 и 1870 годами романа «Пролог», остававшегося неизвестным русскому читателю вплоть до 1906 года, когда предвиденная им за полвека до того «пугачевщина» уже пылала в России в полную силу... Очень вероятно, что термин и в конце 50-х — начале 60-х годов имел *устное* хождение, но *письменных* свидетельств этого мы не имеем.

«Тихо-мирно» — значит попытки крестьян бунтовать будут в зародыше смяты военной силой ко всему приготовившегося правительства. И *что делать* тогда всем — крестьянам; помещикам, лишенным крестьян и без них способных только недоуменно разводиться руками, как «русский человек на rendez-vous», и вопрошать: «Как же так вдруг?»;¹⁴ молодым радикалам-«базаровцам», чей кумир еще год назад, перед тем как упокоиться на тихом сельском погосте, трагически недоумевал, зачем жить, если из него все равно только «лопух расти будет»;¹⁵ наконец, самому правительству, которое вынуждено было отменой крепостного права поколебать собственные вековые устои?

А к «новой пугачевщине» вообще никто не был готов, и *что делать тогда?* — оставалось вопросом вопросов. Тот *единственный* человек, который, в случае *такого* поворота событий, один только мог бы возглавить новое правительство и руководить дальнейшим ходом

¹⁴ Ситуация, в обобщенном виде гениально смоделированная Чернышевским еще в статье 1858 г. «Русский человек на rendez-vous», написанной по поводу повести И. С. Тургенева «Ася» и выразившей, помимо глубоко верной и тончайше выверенной литературно-критической оценки самой повести, еще и глубоко провидческую политическую рекомендацию, не услышанную, как и всегда, сильными мира сего, побивающими камнями предостерегающих и обличающих их пророков...

¹⁵ Слова Базарова из романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1862).

событий,¹⁶ был предусмотрительно спрятан в главной тюрьме Империи, и теперь все — и притихшее «общество», и затаившееся правительство — замерли в ожидании итогов решающего судьбу страны лета 1863 года.¹⁷

И когда вдруг, в разгар этих тревожных ожиданий, сквозь шумную неразбериху последних полутора лет, с волной политических арестов, писательских протестов и студенческих волнений, увенчавшихся зловещим отблеском петербургских пожаров,¹⁸ из Алексеевского равелина — да

¹⁶ Именно таким видится всем — и его политическим сторонникам, и врагам — журналист Волгин, alter ego самого Чернышевского, выведенный им в романе «Пролог» (1867–1870), действие которого разворачивается на фоне подготовки крестьянской реформы. Действие романа происходит весной — осенью 1857 года, и в событиях романа писатель сжал всю эпоху мая 1855 — мая 1861 годов, давая понять, что Манифест 19 февраля 1861 г. явился не чем иным, как точной реализацией императорских рескриптов ноября 1857 г. Чернышевский конца 1860-х годов показал уже отошедшую в историю эпоху «надежд и ожиданий» такой, какой он увидел и распознал ее еще в то время. Очевидно, что и крепостнические, и радикально-революционные общественные силы, и сами правительственные круги начала 60-х годов именно в Чернышевском видели ту единственную политическую фигуру, которая возглавит революционную Россию, если в ней действительно произойдет революционный взрыв.

¹⁷ Согласно Манифесту 19 февраля 1861 г., летом 1863 г. крестьяне переставали быть «временно обязанными» своим помещикам и обретали статус юридически свободных граждан Империи, все еще продолжающей преобразовываться «великими реформами» Александра II.

¹⁸ Фактические подробности см. в указанной статье И. В. Пороха.

еще с разрешения цензуры! — в только что ожившем после 8-месячной приостановки «Современнике» раздается всем хорошо знакомый голос (которого одни уповали никогда больше не услышать и который другие, считавшие арест Чернышевского «недоразумением», с удовлетворением приветствовали), — особенно важно *читать между строк*! Потому что на сей раз он предлагает не очередную статью с рассудительными выкладками аргументов и спокойной иронией в адрес прекраснородушных либеральных «надежд». Нет! но — «роман»!.. И какой «роман»! Одно *начало* чего стоит!.. Мнимый «беллетрист» сам себя аттестует не имеющим «ни капли художественного таланта»!..

П р и с м о т р и м с я (только пристальнее, чем критики прошлого) к весьма «странной» *вступительной прелюдии* к роману.

Согласно объяснению, настоятельно внушаемому самим писателем в конце этой прелюдии, единственное назначение столь *ёрнического* начала повествования, не принятого в *серьезной* литературе (каковой уже *стала* к этому времени *высокая* русская романистика), состоит в том, чтобы *‘завлечь’* читателя *‘эффектностью манеры’*, поскольку-де он рассказывает *‘еще первую свою повесть’* и публика *‘еще не приобрела себе суждения, одарен ли автор художественным талантом’*, а *его подпись* *‘еще не заманила бы’* ее (!). Автор сожалеет, что *‘простодушная наивность’* публики *‘принудила (его) унизиться до этой пошлости’* (13). Каков бы ни был настоящий смысл такого шага романиста (его нам предстоит раскрыть), слова о *‘пошлости’* *‘эффектных’* сцен верны. И так как эта *‘пошлость’* была *заранее* запрограммирована романистом, его повествование

с самого начала должно было получить *пародийный* характер.¹⁹

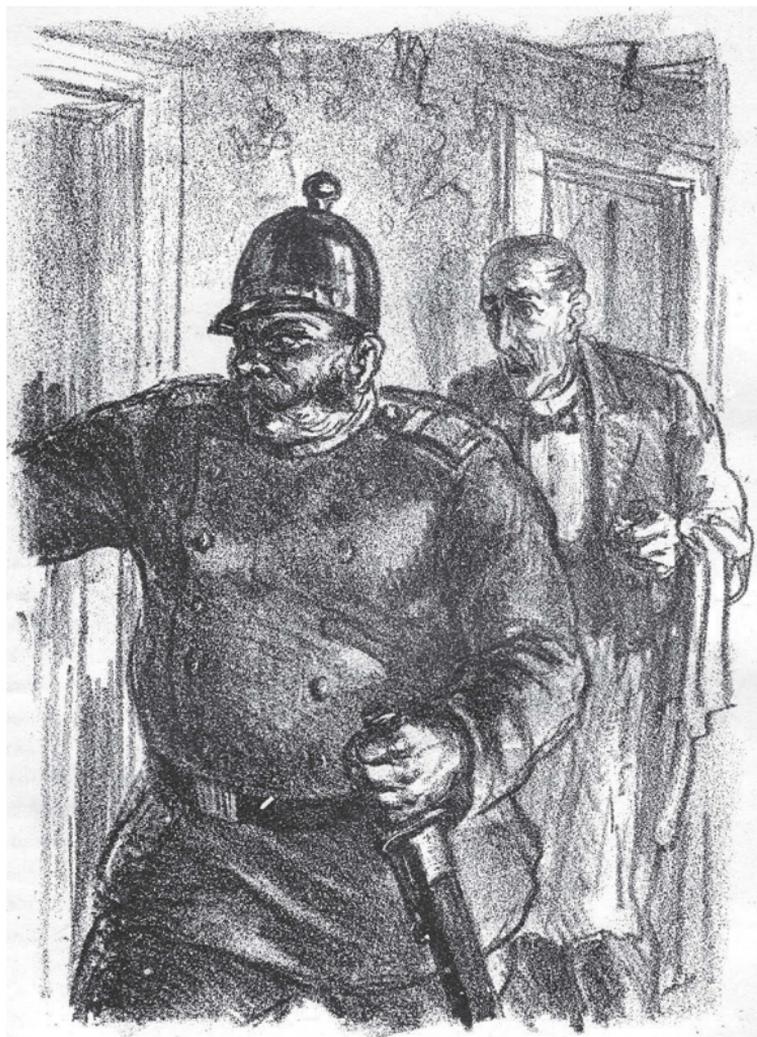
Рассказ о ‘господине с чемоданом’, приехавшем ‘в одну из больших петербургских гостиниц у станции Московской железной дороги’, не ощущается читателем как нечто «вырванное» откуда-то из середины сюжета. Напротив, повествование, начинающееся с некоего загадочного события, — обычный сюжетный ход в низовой «авантюрной» беллетристике. Уже сам по себе этот ход есть не что иное, как пародия на «авантюрную» повествовательную стилистику.²⁰ Но... ведь этой

¹⁹ Ср. в черновой редакции: «Нужно ли подбирать эффекты, когда из тысяч людей, которых я наблюдал <...> не встречал я ни одного, в жизни которого не было очень сильных мучений, у которых у всех один источник: *пошлость и глупость твоих понятий*, моя добрая публика; к чему тут эффектность, когда в жизни каждого <...> человека есть трагедия не хуже *ратклифовских ужасов или дюмазовских неимоверностей* <...>» (356).

²⁰ Об этом упоминалось вскользь в одной из работ: «<...> начинается роман загадочно — сценой таинственного исчезновения одного из героев. Такое авантюрное начало было свойственно западным романистам — Евгению Сю, Александру Дюма, известным в то время в России» (*Белицкий В. М. Художественные особенности романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и его значение // Ученые записки Шуйского гос. пед. ин-та. Вып. III. Шуя, 1956. С. 234*). Надо добавить, что наряду с названными знаменитостями стоял в то время также Поль Феваль, а в среде массового низового читателя были чрезвычайно популярными многочисленные авторы лубочных авантюрно-приключенческих романов вроде продукции Фаддея Булгарина.

пародийности можно и не заметить! Причем *разными* читателями по *разным* причинам!..

И действительно, сначала элементы пародийности едва приметны. Их можно различить пока, пожалуй, лишь в юмористической псевдотаинственности тона: приезжий господин, распорядившись насчет ужина и утра, «запер дверь номера и, *пошумев* ножом и вилкою, *пошумев* чайным прибором, скоро *притих*, — **видно**, *заснул*» (7). Внимание читателя должно раздвоиться между рассказом о событии и чувством собственного превосходства над гостиничной прислугой, не придавшей значения привычным мелочам. Действительно, кто же не ‘шумит’ ножом и вилкою или чайным прибором во время еды? Однако зачем понадобилось *автору* обращать на это внимание читателя? Может быть, ‘приезжий господин’ не *зря* сперва ‘шумит’ — *как будто* ест, потом затихает — *как будто* спит? И какое странное слово выбирает рассказчик — ‘*притих*’... Но *так ли* это? Зачем нужно, чтобы деловито шмыгающая по коридору прислуга подумала, что он ‘заснул’?.. И точно, наутро выясняется, что постоялец таинственно исчез!.. Лубочность столь очевидно юмористически-пародийной «завязки» несомненно «авантюрного» сюжета усиливается, когда вскрываемый по распоряжению приглашенного полицейского пристава «молчащий» номер оказывается пустым, а на столе обнаруживается записка, на которой «крупными буквами» (7) написано исчезнувшим постояльцем нечто неудобопонятное. Эти ‘крупные буквы’ мотивированы двояко. С одной стороны, они должны были бы обязательно привлечь внимание неграмотной



Часам к 10 утра пришел полицейский чиновник...

гостиничной прислуги, чтобы она ненароком не посчитала эту бумажку мусором, если бы почему-либо сама открыла номер, не придав значения отсутствию постояльца (чего, однако, не случилось!). С другой стороны, эта деталь должна мелькнуть даже в глазах читателя, который будет не читать, а только бегло перелистывать роман!..

Далее. Рассказ полицейского чиновника о происшедшем ночью на Литейном мосту странном самоубийстве дается повествователем не прямо — его собственными словами, а *пересказывается* им самим, и в этом-то пересказе вдруг появляются совершенно чуждые лексике полицейского чиновника и его слушателей «консерваторы» и «прогрессисты» (8)... Но ведь это прямиком из словаря знаменитого политического обозревателя «Современника»,²¹ которому трудновато имитировать (как это положено *всякому* уважающему себя беллетристу!) речь своего персонажа — *этому*, с позволения сказать, «автору» гораздо привычнее говорить свойственным лично ему языком!..

Именно так (или почти так) должна была воспринять многочисленная литературная и окололитературная братия (кроме, разумеется, сторонников писателя) *это* и *такое* начало столь неожиданного для всех *беллетристического* (ха-ха!) опуса замолкнувшего было в глухих казематах Петропавловки, вчера еще столь победительного универсала-публициста.

²¹ С января 1859 г. Чернышевский открыл в «Современнике» новый ежемесячный отдел «Политика», который единолично вел вплоть до января 1862 г. (см.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. VI, VIII).

А между тем в 'пошлые', с точки зрения литературных знатоков и судий, 'эффекты' начальной главки романа им не мешало бы вдуматься и повнимательнее, и поосмотрительнее!.. Впрочем, как раз *эти* 'пошлость' и 'эффектность' основательно мешали тогдашним критикам-«знатокам» всех направлений и читателям-«эстетам» понять *подлинный* смысл этого *слишком* «неосмотрительно-легковесного», *слишком* «неудачно самоуверенного» начала.

Как всегда было, есть и будет в истории искусства, всё истинно новаторское, тем более новаторски-гениальное оказывается «неправильным», «нелепым», «оскорбляющим вкус», «легковесным», а то и попросту «бездарным». Чернышевский, романист-дебютант, не просто с первого же маху угодил в эту быстро обновляющуюся компанию, но умудрился застрянуть в ней вот уже на полтора века, и невесть когда еще его оттуда вынесет!

Так в чем же дело? Как его угораздило столь надолго задержаться в «бездарных»?

А дело вот в чем. Чернышевский — *впервые в истории не то что русской, но и всей мировой литературы* — предложил художественный текст **беспрецедентно** «диалогичный» (пользуясь известным термином М. М. Бахтина), поскольку адресован он не *одному* противнику-респонденту (что подразумевается бахтинским «диалогизмом»), а сразу *трем* респондентам, из которых только один, наиболее очевидный и *открыто* задираемый автором-рассказчиком (что как раз не «диалогично» в бахтинском понимании) является его *противником*.

Расчет романиста таков. **Три** разные группы читателей *принципиально по-разному* должны воспринять начальные главки романа, а в дальнейшем воспринимать и весь его текст, поскольку различными будут для каждой из этих групп и степень проникновения в смысл произведения, и характер его понимания.

Одни читатели, — любители «поэтичности» и «изящества» слога, «тонких» и «возвышенных» чувств в романических героях, — оказываются оскорбленными в своих понятиях об эстетических достоинствах и недостатках художественного произведения и воспримут 'пошлость', 'эффектность' начальной стилистики романа (хотя бы и с претензией на пародийность) как следствие бездарности писателя и его дурного вкуса.

Другие читатели, — те, что «не доросли» до эстетических суждений, — воспримут тот же текст как занимательное чтение. Они не почувствуют и не распознают пародийности в повествовании

рассказчика. Ни авантюрная «таинственность», ни как чёртик из шкатулки выпрыгивающие «консерваторы» и «прогрессисты» не покоробят их неразвитого вкуса. Напротив, эти «ученые» слова способны именно здесь и теперь вызвать у них особый интерес: сами слова встречались им в газетных фельетонах, но смысл их оставался тёмным — они указывали лишь на благонадежность или неблагонадежность хвалимых либо порицаемых людей, а тут смысл этих слов, отнесенных к единичному житейскому случаю, неожиданно обретает конкретность, ясность и простоту.

И лишь *третий* разряд читателей, весьма немногочисленный, за оболочкой пародируемой авантюренности *увидит* следы *действительных* намерений писателя, *почувствует*, еще не догадываясь, в чем тут дело, его *художественный замысел*. Эти читатели одни поймут, что начальный рассказ — *умышленная* и, скорее всего, *мнимая* пародия и что *серьезное* зерно его скрывается в тех элементах текста, в которых термины из арсенала политической публицистики, юмористически переключенные в область досужих толков обывателей, теряют казенно-официальную одиозность и складываются в рассказ о политических понятиях и их житейском содержании.

Такое понимание романа с самого начала доступно исключительно читателям образованным и в то же время достаточно расположенным к автору, чтобы не спешить раздражаться его «нехудожественными» приемами, а ждать, когда в произведении начнет раскрываться идейная

и художественная целесообразность этих приемов. Очевидно, что таких читателей в общественной реальности 1863 года было немного и что в тогдашней накаленной идейно-политической обстановке ими могли стать только ближайшие единомышленники писателя — люди одинаковых с ним убеждений и общественных устремлений, и то далеко не все. Всякие другие читатели — а они составляли подавляющую массу читающей публики — должны были воспринимать начало романа или *эстетически раздражаясь* его «нехудожественностью», или *простодушно не замечая* ее. Это четкое размежевание всей массы реальных читателей романа на тонкую прослойку единомышленников автора и две большие группы, каждая из которых понимает смысл произведения по-своему и обязательно искаженно, является *преднамеренным* со стороны романиста, следовательно — превращается им в *принцип*, организующий художественную структуру произведения в целом.

Две следующие вступительные главки романа окончательно подтверждают эту мысль.

В «Первом следствии дурацкого дела» продолжается рассказ о событиях, связанных с выстрелом на мосту. Мелодраматичность ситуации, броская эскизность сюжетного движения поддерживают ранее возникшую атмосферу пародийности. Однако здесь появляется и нечто новое. Оно входит в роман вместе с «французской песенкой, бойкой, смелой» (9), которую (по-французски же!) напевает молодая дама, сидящая за *шитьем*. Несколько строк французского оригинала ошеломляют образованного читателя: ведь это «*Ça ira!*», *гимн Великой французской революции* (до появления «Марсельезы»), хотя в свое время и легкая, непритязательная площадная шансонетка... Но, Боже, что́ следует далее! — Романист предлагает читателю, не владеющему французским, подробный (в четыре строфы!) *прозаический* (!!!) ее *перевод*. Их-то — и саму французскую «песенку», и ее псевдо-«перевод» — собственно, и обыгрывает писатель.²²

Читатель, и до того крайне эстетически шокированный, возмущен вновь, причем опять с неожиданной стороны, и на сей раз гораздо более сильно и основательно. Во-первых, дама за шитьем напевает... французскую *революционную* шансонетку!.. Во-вторых, стихотворный текст «переводится» романистом... *прозой!*.. В-третьих, этот, с позволения сказать, «перевод» явно составлен из лозунгов *современных* (!!) и к тому же *социалистических* (!!!) доктрин. Наконец, всё это и порознь, и тем более вместе совершенно неуместно

²² С. А. Рейсер, комментатор романа в цитируемом издании «Литературных памятников», справедливо указывает, что прозаический текст песни у Чернышевского является псевдопереводом и сочинен самим романистом, более того — даже французские цитаты, возможно, тоже не что иное, как псевдоцитаты, потому что «приводимых <...> в романе слов нет ни в одном варианте» подлинной песни (836–837). Последнее утверждение нуждается в дополнительной проверке. С. А. Рейсер говорит несколько неопределенно: «Песня известна в нескольких более или менее схожих редакциях», — и отсылает к «основному тексту» в Grand Larousse. Т. III. Р. 87 (836). Иначе писал об этом А. Ольшевский, ранее комментировавший песню «Ça ira!»: «Вариантов этой песни было более 60 <...>. Эта песня, вернее — ее припев, при постоянно обновляемом содержании, на долгое время вошла в революционный репертуар и исполнялась на всевозможных торжествах. Она играла роль национальной гимна, пока не была вытеснена Марсельезой» (Песни Первой французской революции. М.; Л.: Academia, 1934. С. 706). Таким образом, не исключена возможность, что французские цитаты в тексте романа «Что делать?» все-таки восходят к какому-нибудь из действительно существовавших вариантов песни, однако эта возможность маловероятна.

и нелепо... в *романе!*²³ Писатель, окончательно решит такой читатель, потерял (если вообще имел!) последние остатки элементарного художественного такта.

Читателю простодушно-заинтересованному, слыхом не слыхавшему о «требованиях» так называемой «художественности», вообще не придет в голову мысль о каких-то там «бестактностях». В русских словах французской песенки он не без удивления (а быть может, и с благодарностью к автору) встретит *правду* собственных житейских размышлений и заинтересуется в особенности мыслями, которые ему еще не приходили на ум. Понравится ему и молодая дама, и ее друг, в которых он успеет уловить отсутствие какого бы то ни было барства.

И снова лишь читатель-единомышленник поймет сознательную *цель* писателя, увидит, что его усилия как раз направлены к тому, чтобы внушить читателям различного общественного опыта, различных уровней культуры и противоположных социальных устремлений взаимоисключающие эстетические впечатления.

Наконец, заключительная, третья вступительная главка к роману. Ее название совсем уж

²³ Действительно, какой же писатель, даже из начинающих, не знает, что приводимые в художественном тексте иноязычные стихи, если уж надо их переводить, следует подавать тоже в стихах!.. Конечно, один только Чернышевский, славящийся своей беспримерной «наглостью» и, конечно, абсолютно беспомощный в деле версификации, мог позволить себе такое!

неожиданно и нелепо — «Предисловие». «Предисловия» всегда *предшествуют* повествованию, а тут оно стоит уже *после* того, как в романе, похоже, обозначилась его завязка! Писатель, что, *забыл* озаботиться им в свое время, а теперь *забыл* (или, может быть, не *захотел? поленился?*) переставить его на положенное ему место?.. Или это — продолжение его шутовства, и ему еще не наскучило ёрничать?.. Или, может быть, предшествующая ему пародия на авантюрную историю и нужна-то была для того только, чтобы дать повод и послужить материалом для этого, не на своем месте возникшего «Предисловия»?

Действительно, «Предисловие» в «Что делать?» продолжает всё ту же пародийную арлекинаду. Начинается оно с того, что писатель исповедуется перед «публикой». Он признаётся, что «унизился» до пошлости и публику «унизил», решившись на «обыкновенную хитрость романистов» (12). Он сам себя оценивает как художника. Он формулирует свою задачу и объясняет ею «наглый» (14) 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 всё 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» (13–14).

Итак, ‘уловки’ и ‘эффектность’ были сознательно избранным *приемом* и больше невозможны. Однако *способ* их раскрытия читателю таков, что сохраняет в силе всё 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’ (14).

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

Зато *бедные, полубразованные* 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 посредством романа — литературный *mauvais ton* (им не известно, что это). Непосредственное чувство подсказывает им, что 'наглость' романиста — не более как игра, и, следовательно, ему виднее. Они еще не знают, что теперь у них не остается выбора — идти ли вслед за писателем, усваивая *все* его 'уроки', или быть выброшенными вон из романа, который чем далее, тем меньше будет становиться для них 'занимательным'. Но это так: для незаинтересовавшегося, «постороннего» читателя роман перестает быть интересным и очень скоро становится — просто непонятым.

Только разделяющий позицию писателя читатель понимает, что 'автор' первых главок, обнаруживающий себя в «Предисловии», и настоящий романист — далеко не одно и то же лицо. 'Автор', выступающий здесь 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 масса читателей в процессе восприятия произведения стала расслаиваться, образуя несколько определенно различимых групп.

Первую 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 и, следовательно, не ощущая, не предвидя *глубокой целесообразности* его художественных приемов, они оказываются не в состоянии следить за ходом мысли романиста и будут постоянно ошибаться насчет его действительных намерений.

Вторую группу составляют читатели, которые вслед за поющей дамой из романа готовы повторить: «Мы бедны <...> но мы рабочие люди, у нас здоровые руки. Мы темны, но мы не глупы и хотим света. Будем учиться — знание освободит нас; будем трудиться — труд обогатит нас <...>»

и т. д. (9). Их восприятие романа *непосредственно*. Они не сознают его конструкции, не разбираются в его художественных принципах, но именно на них ориентирована просветительская и общественно-политическая тенденциозность романа.

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 всё свое невежество, они способны обрести ее по мере чтения романа. Другим она *чужда*, интуитивно *враждебна*, и потому желательно, чтобы они подольше просто не догадывались о *настоящей* причине такого своего восприятия романа. Следовательно, 'наглый' тон писателя одновременно выполняет *две противоположные функции*: одних он *вводит* в суть идей романа, других — *отводит* от нее.

Но есть читатели, для которых 'истина' писателя не тайна и не откровение, а мирозерцание, объединяющее всех 'добрых и сильных, честных и умеющих' (14) современных людей. Писателя заботит то же, что и их. Поэтому его роман открыт для них во всех своих «секретах», недомолвках, намеках и мистификациях. Эти читатели *конгениальны* автору, поскольку содержание романа для них, как и для автора, не существует вне его структуры.

Читатель (1) раздраженный и враждебный, читатель (2) простодушный и ведомый и, наконец, (3) 'читатель-друг' — таковы *три варианта восприятия романа*, которые сознательно формирует писатель, придавая своему произведению рассмотренные выше форму и стиль.

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

Это действительно происходит уже 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 (12).

‘Читательница’ / ‘я’ / ‘читатель’ — вот как внутри романа конкретизированы отношения писателя с читательской аудиторией.²⁴

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

²⁴ Разницу между ‘читательницей’ и ‘читателем’ писатель подчеркнет еще не раз. Так, в VIII разделе III главы мысль, высказанная в «Предисловии», повторяется почти дословно, но с существенными разъяснениями и дополнениями: «<...> я объясняюсь только с читателем: читательница слишком умна, чтобы надоедать своей догадливостью, потому я с нею не объясняюсь, говорю это раз навсегда; есть и между читателями немало людей неглупых: с этими читателями я тоже не объясняюсь; но *большинство* читателей, в том числе *почти все литераторы и литературщики*, люди пронизательные, с которыми мне всегда приятно беседовать <...>» (146). Вариации той же мысли мы встречаем в «Отступлении о синих чулках» (IV глава, XIII раздел) и в начале VIII раздела V главы.

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’* духовно-нравственной истории человечества, поставлена в центр повествования; в том, что вся проблематика романа, от проблемы первого поцелуя до проблемы насущного преобразования современного общественно-экономического строя, проведена романистом сквозь сердце женщины.

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

Совсем другие функции несет в произведении 'читатель'. Он противостоит 'читательнице' как *мужчина* — *женщине*, как господин положения, давно не соответствующий этой роли, но все еще самодовольно уверенный в «естественности» своего права быть им. Рассказчик иронически высмеивает эту претензию, но цель его насмешек глубже. «<...> Ведь у мужчины мыслительная способность и от природы сильнее, да и развита гораздо больше, чем у женщины» (12), — иронически замечает рассказчик, обнажая образ мысли 'читателя' и тем самым дискредитируя его одновременно и как *читателя*, и как *мужчину*, и как *обывателя*. Говоря о 'мыслительной способности', рассказчик указывает в облике 'читателя' на *главную мишень* авторских издевательств и разоблачений, а по отношению к роману в целом — на *основное поле боя*, так сказать, на территорию, в пределах которой будет разворачиваться противоборство всемогущего Разума и всепроникающего Предвзвещения.

Определяющая черта 'читателя' — его назойливая '*проницательность*'. Для рассказчика она — *синоним глупости*. А между тем догадки 'проницательного читателя' по ходу действия романа и не глупы, и не нелепы сами по себе. Он правильно угадывает ход событий. И примечательно, что все свои соображения о них высказывает «своевременно», то есть 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 ‘проницательного 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*. Но придирка, за которой прячется *намек* на некий остающийся до времени в тени *резон*. По мере накопления таких придинок 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 начнется новый роман <...>» (146); еще через некоторое время он будет говорить «в *восторге от своей догадливости*»: «Я уж давно видел, что <застрелился> Лопухов» (200). Враждебна рассказчику не проницательность ‘читателя’ как таковая — в своих издевках над ‘проницательным читателем’ романист рассчитывает на действительную проницательность реального читателя, — а его *болтливость*. «Ну, знаешь так и знай; что ж орать на весь город?» (243), — бросает он ему в конце концов.

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

При этой определенности общественно-политической характеристики фигура ‘читателя’ получает также и точный социальный *адрес*. «Проницательный сорт читателей» — это «большинство записных литературных судей», это «просвещенные и благородные романисты, журналисты и другие поучатели нашей публики» (77, 73). А когда дело доходит до полной откровенности, рассказчик предлагает и его «портрет»: ‘проницательный читатель’ «с бессмысленною аффектациею самодовольно толкует о литературных или ученых вещах, в которых ни бельмеса не смыслит, и толкует не потому, что в самом деле заинтересован ими, а для того, чтобы пощеголять своим

умом (которого ему не случилось получить от природы), своими возвышенными стремлениями (которых в нем столько же, как в стуле, на котором он сидит) и своею образованностью (которой в нем столько же, как в попугае)» (268). И, наконец, последний штрих, особенно прозрачный и значительный: «...какую длинную бороду ты ни отпускай»... (обращается рассказчик к 'читателю') ...«или как тщательно ни выбривай ее», твоя «грубая образина или прилизанная фигура» (268–270) не смогут больше никого обмануть.

Если до сих пор образ 'проницательного читателя' концентрировал в себе черты и признаки благонамеренно-охранительной общественной позиции в целом, то теперь его «портрет» конкретизируется, и главной мишенью сатирических сарказмов и идеологических разоблачений оказываются 'литературные судьи и другие поучатели нашей публики'. Поскольку это «портрет» *идеологический*, указание рассказчика на 'длинную бороду', якобы сознательно 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, уточняет ту социально-психологическую разновидность типа «проницательного читателя», с которой рассказчик имеет дело. '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» (230) и одинаково враждебен рассказчику и его 'читателю-другу'. Романист утверждает социально-идеологическую близость славянофильского и западнического течений в русском либерализме.²⁵

'Проницательный читатель' представляет в тексте романа только одну категорию, или группу,

²⁵ В научной литературе образ «проницательного читателя» трактуется неоднозначно, и это обусловлено, конечно, разнообразием и разноплановостью функций данного образа в художественном контексте романа. Так, А. В. Луначарский указывал, что в «проницательном читателе» персонифицированы качества вообще враждебного автору читателя (см.: *Луначарский А. В. Статьи о Чернышевском*. М., 1958. С. 69, 93). Так же трактуется смысл образа и А. С. Рейсером в комментариях к цитируемому научному изданию романа (761–762). Ряд исследователей указывает на антилиберальную идеологическую и политическую нацеленность образа (*Громов Н. И. Особенный человек // Литература в школе*. 1948. № 5. С. 4; *Верховский Г. О романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?»*. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1959. С. 58; *Лебедев А. Герои Чернышевского*. М.: Советский писатель, 1962. С. 83–84; *Пинаев М. Т. Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?»*. М.: Учпедгиз, 1963. С. 20). Той же точки зрения придерживается, по-видимому, и Н. Н. Наумова, однако главное внимание в своей работе она уделяет вопросу о неоднозначности образа «проницательного читателя» (*Наумова Н. Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»* Л.: Худож. литература, 1972. С. 78–82 (Массовая историко-литературная б-ка)).

его реальных читателей, но этого достаточно, чтобы воздействовать необходимым образом 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 жизни общества и в самих людях. Поскольку признаком 'реальности' является 'движение', а главным элементом 'движения' в области общественных отношений выступает 'труд' (124), постольку просветительское острие 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' (73, 74). По мере разоблачения в романе этой 'чепухи' такой читатель должен приобретать двойкий опыт: усваивать не-'чепуховые' понятия, а главное — наглядно видеть, *кто* и *зачем* ему внушает 'чепуху', *кого* устраивает 'дикая путаница понятий' в головах трудящихся людей, какова, следовательно, *классовая природа* тех мнений и понятий, которые ему казались до сих пор «своими». Эгоистический, корыстный интерес господствующих классов представлен в образе 'проницательного читателя' как 'глупость'. Но разоблачение ее 'фантастической' (иначе говоря,

паразитической) природы воспитывает в трудящемся человеке *политическое самосознание*.

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

Образ «автора» неизбежно и обязательно складывается в сознании читателя, поскольку этот последний — и именно в качестве *читателя* — вступает в духовный контакт не с реальным лицом, создавшим конкретный художественный текст, а с его литературным *отражением* в данном тексте.

И происходит это совершенно независимо от того, собирался ли реальный автор как-либо вводить «свой» образ в произведение, или, напротив, старался быть максимально «объективным». В целостной структуре произведения его эмпирическая личность, всегда неповторимо индивидуальная, запечатлевается в любом случае. Но как раз в силу этого обстоятельства писатель, как правило, сам сознательно строит свой «образ» в произведении.²⁶

²⁶ Выражение «образ автора», как и выражаемое им понятие, заметно вульгаризировалось с тех пор, как вошло в практику школьного преподавания литературы. Между тем

Если писатель исключает «себя» из повествовательной структуры своего произведения, то читательское представление о нем как об авторе складывается произвольно.

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», более или менее такой же, как у действительного автора, — от этого не изменяется суть дела. Структурное значение образа «автора» определяется той функцией, которую он выполняет в рамках данного произведения. И этот «автор» ни в коем случае не может и не должен быть отождествляем

образ автора при восприятии читателем любого литературного текста и реальный, эмпирический автор, написавший (в беллетристике — создавший) этот текст — совершенно не идентичны, и, собственно, отсюда вытекает проблема принципиальной нетождественности автора — создателя текста, и «автора», ограниченного рамками любого данного языкового текста. Впервые осознал эту проблему и проанализировал ее даже не на художественных, а на дневниковых и эпистолярных текстах Б. М. Эйхенбаум в рамках так называемого «формального метода», еще не пользуясь употребительными ныне терминами (см.: Эйхенбаум Борис. Молодой Толстой. Пб.; Берлин: Изд-во З. И. Гржебина, 1922). Проблему же авторства и «образа автора» в литературе выдвинул акад. В. В. Виноградов (см.: Виноградов В. В. 1. О языке художественной литературы. М.: Гослитиздат, 1959; 2. Проблема авторства и теория стилей. М.: Гослитиздат, 1961).

с эмпирической личностью реального творца произведения.

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

С самого начала своего «появления» на страницах романа Чернышевский 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 (12–13).

Необходимо разобраться в этой логике. «Унижена» ли публика «тем, как (писатель) начал повесть»? Да, несомненно. Насколько правильна дилемма насчет «пособий», в которых якобы нуждается читатель? Как посмотреть; с позиции автора, который «очень плохо думает о публике», дилемма правильна. Действительно ли подпись Чернышевского «еще не заманила бы» читателя? Формально говоря, как романист он новичок, и следовательно, не заманила бы. Казалось бы, все

верно. Но Чернышевский знает, что отношение 'публики' к его роману будет определяться не формальными соображениями, что русского читателя 'заманивать' для чтения его романа в «Современнике» не нужно: для этого как раз хватало его *имени*... К чему тогда глубокомысленное объяснение? В нем был бы смысл, если бы 'пошлая' эффектность первых сцен романа действительно служила указанной автором цели. Но, *дважды* говоря о своем 'имени', он заставляет догадаться о *мистификации*. Ее конкретная отгадка впереди — когда на месте кульминационного, но мелодраматического эпизода любовно-бытовой сюжетной линии окажется патетический образ Рахметова — идейно-кульминационное ядро всего романа.

Но та же самая мистификация одновременно служит и другой, ближайшей цели: писатель *заставляет вспомнить свое имя* (уже скомпрометированное арестом и находящееся под угрозой запрета) и наделяет им героя-рассказчика. Оно привносит в роман обширный, многообразно содержательный и остро злободневный реминисцентный план — актуализирует не поддающийся учету комплекс живых читательских представлений, ассоциирующихся с именем «Чернышевский». Два разнородных ряда фактов формировали этот комплекс. С одной стороны, Чернышевский — блестящий автор многочисленных статей и книг, охватывающих области истории литературы, литературной критики, эстетики, философии, истории, политики, политической

экономии; с другой стороны, Чернышевский — «мальчишка», «свистун», скандалист, brouillon. В контекст романа вписывается и тот и этот Чернышевский. 'Наглость' в обращении романиста с публикой и безапелляционность его тона в полемике с 'проницательным читателем' предполагают — в качестве обязательного дополнения и противовеса — предшествующее творчество публициста. Отделившаяся от подлинного автора романа маска теряет нарочитую характерность, перестает быть маской-амплуа, заимствует портретные черты живого человека, обогащается его повадками, деталями его конкретного характера и его личной судьбы.

Под этим знаком разворачивается в романе самохарактеристика рассказчика. «У меня нет ни тени художественного таланта. Я даже и языком-то владею плохо», — заявляет он. И говорит, конечно, резче, чем думал до сих пор на этот счет даже 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» (14).

В этих словах в нерасчленном единстве выступают черты «шутовские» и «учительные». С помощью игры слов ставится глубокая проблема. Рассказчик раскрывается перед читателем в своем втором, профессиональном облике, и это его главный облик в романе, хотя впоследствии он и приобретает некоторые традиционные черты рассказчика-«наблюдателя».²⁷

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

В результате складывается парадоксальная ситуация, которую рассказчик-'автор', конечно,

²⁷ 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» (265). Описывая Рахметова, он пересказывает «свой» разговор с ним, указывает, что знал других людей того же типа: «<...> я встретил до сих пор только восемь образцов этой породы (в том числе двух женщин) <...>. Над теми из них, с которыми я был близок, я смеялся, когда бывал с ними наедине...» (202), и т. д.

сознавать не может, — она действительна лишь с точки зрения реального писателя. Романист, с одной стороны, добивается *иллюзии достоверности* — «подлинности» описываемых им событий и лиц, иллюзии, без которой роман не мог бы вообще состояться; но, с другой стороны, он — *в то же время и по отношению к тому же материалу* — эту иллюзию *разрушает*, акцентируя внимание читателя на чисто конструктивных, «технических» элементах формы.²⁸

Содержательный смысл этого парадокса совершенно ясен: опираясь на специфический характер эстетических отношений искусства к действительности, который заключается в том, что искусство отражает действительность, а эстетические формы, следовательно, отражают многообразные —

²⁸ Это так называемое «обнажение приема», творцом которого считается Стерн. Однако уже Филдинг выступал с продуманной системой авторских размышлений о своих художественных принципах и позициях, системой, которая была достаточно развита, чтобы ввести писателя — как мистифицированного и мистифицирующего «автора» — в структуру произведения, но в то же время достаточно специализирована, чтобы не имитировать «присутствия» этого «автора» внутри собственно сюжетного действия романа. В русской литературе предшественниками Чернышевского являются Пушкин и Гоголь. В «Что делать?» синтезированы все ранее возникшие формы «обнажения приема»: продуманность системы эстетических отступлений «Тома Джонса Найденыша»; «наивность» и «беспомощность» рассказчика «Тристрама Шенди»; мистифицирующее лукавство «Домика в Коломне» и «учительная» серьезность полемики с читателем в последней главе I тома «Мертвых душ».

отнюдь не «эстетические» — отношения действительных людей к проблемам их действительной общественной реальности, учитывая в то же время цензурную «невинность» эстетических вопросов, Чернышевский использует образ полемизирующего с ‘проницательным читателем’ рассказчика для того, чтобы обратить сознательное внимание читателя романа на весь сложный комплекс его философско-идеологической проблематики.

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

Вопрос о «художественности» романа, настойчиво обсуждаемый внутри его текста, является одним из важнейших *художественных принципов*, организующих роман как целое. Проблема «художественности» берется в ее диалектической относительности. Критерий, вытекающий из *нормативности* «требований» художественности, осмеивается, демонстрируется *подвижность, качественная изменчивость* критериев художественности, различных применительно даже к отдельно взятым произведениям. Целостное сюжетное действие романа Чернышевского конструируется в соответствии с господствовавшими в его литературную эпоху эстетическими канонами, но в то же

время сами они становятся предметом обсуждения. Это, в свою очередь, позволяет писателю в отдельных случаях нарушать некоторые из них, намеренно создавая впечатление «нехудожественности» своего произведения. Однако *рассуждения* его о принципах «художественности» тут же вскрывают *преднамеренность* подобных нарушений, их целесообразность, их соответствие другим, гораздо более принципиальным эстетическим закономерностям. Роман как целое оказывается явлением, вполне художественно полноценным, только критерии его художественности не совпадают с критериями, справедливыми для той эстетической системы, которую нарушает писатель.²⁹

Уже из этого видно, что «учительность» романа «Что делать?» — не просто свойство его идеологического содержания, не тенденция, *привносимая*

²⁹ Эта художественно-эстетическая ситуация будет теоретически осмыслена в отечественном литературоведении гораздо позже, на рубеже 1910–1920-х годов, зачинателями «формальной школы». Так, в самых ранних своих работах Б. М. Эйхенбаум писал: «Новое в искусстве выступает, как таковое <...> на фоне действующего в данное время художественного канона»; «произведение искусства создается и воспринимается (поскольку восприятие остается в плоскости искусства) <...> на фоне <...> привычных методов художественного изображения» (Эйхенбаум Б. 1) Творчество Л. Н. Толстого // *Толстой Л. Н. Детство. Отрочество. Юность*. Пб., 1922. С. 10; 2) Молодой Толстой. Петербург; Берлин, 1922. С. 99). Сформулированная здесь закономерность литературного процесса в «Что делать?» проявилась, может быть, наиболее демонстративно — по крайней мере, в русской литературе ее «гоголевского периода».

писателем в произведение из внехудожественных идеологических сфер и искажающая его художественный организм. Она функционирует *внутри* данного романа как один из его фундаментальных структурообразующих художественных принципов. Однако ее художественная природа проявляется в романе еще и в том, что она выступает как *исключительная черта особого персонажа*.

«Учительность» есть позиция и в то же время определяющее свойство индивидуального характера рассказчика. Он не старается завуалировать себя в повествовательной манере. Поэтому интонационно-стилистические формы ее приобретают в романе самостоятельное значение. Важнейшая из этих форм — ирония. Она пронизывает полностью повествование о «пошлых людях», их психологии, расчетах, мыслях и поступках. Она постоянно сопутствует также и рассказу о «новых людях». Благодаря этому ирония перестает быть только средством осмеяния, приемом, оттеняющим серьезность проповедуемого положительно 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. Всё, что страшится смеха, должно быть изжито; всё, что не разрушается смехом, им очищается и обретает подлинную ценность. Поэтому патетика не противостоит иронии в романе, а продолжает ее там, где ироническое осмеяние выполнило

свою задачу. Она используется только применительно к «новым людям» и только для оценки типа, а не отдельных лиц. Она звучит в повествовании о будущем, освободившемся от неразумия и социальной несправедливости. Ирония и пафос в таком их соотношении являются универсальным методом критической переоценки всех социальных, идеологических, моральных и прочих ценностей. Они рассчитаны на доверительную близость рассказчика к реальному читателю, на понимание последним такого отношения к миру, на воспитание у него вкуса к такому взгляду на действительность. Лишь в этом случае возможна переоценка ценностей, способная очистить головы людей от 'чепухи', вооружить их 'истиной' и уже в самой реальности изменить 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 в нем какое бы то ни было художественное достоинство.

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

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

Глава вторая

**ПРИНЦИПЫ
КОМПОЗИЦИИ И СЮЖЕТСЛОЖЕНИЯ**

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

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

Однако образ рассказчика, как мы видели, выделен в романе Чернышевского отнюдь не только

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

Хотя романическое повествование и выступает в «Что делать?» как повод и тематический источник для философско-публицистических отступлений рассказчика, однако система этих отступлений в известном смысле подчиняет себе сам романический сюжет, делая его одним из аргументов в пользу проповедуемой рассказчиком 'истины' — наряду с другими аргументами, такими как факты всемирной истории или психологические свойства людей. Содержание романа в узком смысле, то есть «романа героев», выступает для реального читателя одновременно и как самостоятельный художественный мир, образная модель действительности в целом, и как часть самой этой действительности, один из ее «случаев», к которому каждый читатель может подобрать аналогичные примеры, известные ему, но неизвестные автору. Тем самым романное содержание произведения

как бы «размыкается» — для того чтобы многообразно и многократно вступать в прямой контакт с реальным миром реального читателя. Собственно романное содержание произведения включается в его публицистический контекст как составная часть. Однако введение в текст романа фигуры ‘проницательного читателя’ придает всей авторской проповеди диалогическую внутреннюю форму, которая вновь структурно замыкает публицистический контекст романа в границах художественного целого.

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

Однако человеческий мир, мир социальной действительности, мир бытовых конфликтов

и тупиков, мир освященного традицией насилия и борьбы с насилием, освящаемой критическим сознанием рвущейся к свободе человеческой личности — этот мир сохраняет в романе всю свою подлинность и жизненную достоверность. И мистериальный диалог идей служит лишь объяснению этого единственно реального мира, является лишь средством распутывания ‘дикой путаницы понятий’, ‘чепухи в голове у людей’ (13–14), с тем чтобы по прочтении романа реальные, живые его читатели смогли по-новому увидеть свою действительную жизнь, понять ее действительные конфликты и приступить к их разрешению с ясным сознанием своих действительных общественных целей.

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

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

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

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

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

Таким образом, композиционное значение главы отчетливо раздваивается: в системе сюжетного действия романа она выступает как его экспозиция, в собственных же границах она несет самостоятельный сюжет. Художественный эффект этой двойственности оригинален. Один и тот же повествовательный материал вызывает



*...высокая стройная девушка,
довольно смуглая, с черными волосами...*



*Осматривая собравшихся гостей, Лопухов увидел,
что в кавалерах нет недостатка...*

два противоположных и даже исключаящих друг друга впечатления: с одной стороны, впечатление того, что действие романа еще не началось, а с другой стороны — не менее очевидное впечатление того, что оно уже достигло кульминационного накала.

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

Так же как и в I главе, мы видим здесь композиционную двусмысленность: наряду с сюжетно-композиционной завершенностью внутреннего действия главы оно как целое отчетливо воспринимается в качестве следующего — второго — момента общей композиции романа. Встреча и брак

Лопухова и Верочки *«развязывают»* событийный узел экспозиции романа и в то же время *«завязывают»* действие романа в целом.

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

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

Принцип сюжетно-композиционной завершенности, который отчетливо виден в построении двух первых глав романа, подчеркивая в нем событийно-авантюрный рисунок его сюжета, поддерживает интерес читателя к внешнему ходу событий. Но рассказчик предпринимает сознательные шаги к тому, чтобы внешнее, событийное

течение действия ощущалось читателем именно как внешнее, не единственно возможное, не категорически обязательное. Достигается это тем, что скорость развития действия на двух его уровнях резко различна.

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

Во II главе положение меняется. Встретились два 'порядочных человека' — и начинается бурное качественное изменение духовного состояния героини. 'День рождения' — так сама она назвала этот радостный для нее духовный катаклизм. Но если начало процесса есть сдвиг тем более резкий, чем меньше он представлялся возможным накануне, то самый процесс дальнейшего движения героини от 'дня рождения' к 'освобождению из подвала' течет равномерно и не соотносится прямо с внешними событиями ее жизни на этом отрезке времени. Действительно, уяснение ею вопроса о любви и страсти укрепляет ее в прежнем отношении к Сторешникову, но не меняет этого отношения, и раньше достаточно определенного; усвоение ею 'теории расчета выгод' идет своим ходом, независимо от надежд на возможность пойти в гувернантки и тем более вне зависимости

от возникшего в ней чувства любви к Лопухову. За то время, в течение которого внутреннее действие романа проходит лишь первую фазу (от знакомства героев до их брака), его внешнее действие успевает пробежать второй событийно-конфликтный цикл.

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

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



Она вскочила, побежала навстречу...



*...лобила высунувшуюся на шум Марту,
бросилась опять к шкафчику...*

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

Особенный сюжет III главы строится на основе того самого любовного треугольника, который был представлен рассказчиком на первых страницах романа как чуть ли не главный его сюжет. Внутренний сюжет III главы, как и два предыдущих, тоже замкнут композиционно. Экспозиционный рассказ об устройстве домашнего быта молодых Лопуховых, создании мастерской, этого 'первого в России опыта социалистической кооперации', и ее постепенном становлении почти

незаметно для читателя сменяется рассказом о происшествии, которое дало толчок развитию нового драматического цикла событий. Летний пикник работниц мастерской с участием Лопухова и Рахметова (еще не названного по имени); болезнь Лопухова; приглашение Кирсанова к больному; экспозиционное по смыслу отступление о тайной страсти Кирсанова к Вере Павловне и о его первой, к тому времени уже давнишней и вполне удавшейся попытке отстраниться от Лопуховых, чтобы не выдать себя, не потревожить счастья любимой женщины; встреча Кирсанова с Настей Крюковой, приведшая к возобновлению интенсивного, ежедневного общения с Лопуховыми, в особенности с Верой Павловной; последовавшая в результате этого перемена в 'характере дня' Веры Павловны; вторая и тоже удачная попытка Кирсанова отступить; третий сон Веры Павловны и попытка супругов сблизиться; догадка Лопухова о любви Кирсанова к Вере Павловне и психологических основаниях ее сна; 'теоретический разговор' Лопухова с Кирсановым; безотчетные самонаблюдения Веры Павловны и осознание ею своей новой любви; цепь событий, приведших к необходимости для Лопухова имитировать самоубийство; наконец, 'успокоительное' (по точному слову Рахметова) разрешение этой 'дикой' истории через посредничество Рахметова — таков психологический и событийный рисунок еще одного законченного сюжета от завязки до кульминации и благополучной развязки.

Если этот сюжет сравнить с предыдущими, то можно отметить некоторую разницу между ними. Две первые главы романа, если их брать обособленно, по жанру своему напоминают *бытовые повести* достаточно широко распространенного в русской литературе типа. III глава, поскольку в ней отсутствует социально-*бытовая* характерность в описании среды и исключительное внимание уделяется психологической разработке традиционно-любовной коллизии, напоминает другой распространенный и в русской, но главным образом в новейшей французской литературе жанровый тип — психологический роман с развернутой социально-утопической проблематикой.³⁰

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

После того как героиня по привычке «дышать чистым воздухом», «совершенно отвыкла от тяжелой атмосферы хитрых слов, из которых каждое произносится по корыстному расчету, от слушания мошеннических мыслей, низких планов»

³⁰ Достаточно вспомнить имена Жорж Санд и Эжена Сю.

(122), новым шагом ее на пути своей духовной эмансипации стала возникшая в ней *потребность общественно-полезной деятельности*, потребность — согласно одному из коренных принципов мировоззрения «новых людей» — естественная, 'натуральная'. Замечательно для общей идеологической концепции романа, что именно эта потребность, в сущности подавляемая господствующим общественным строем, *первой* пробуждается в человеке при нормальных, здоровых условиях его духовного самочувствия и что именно она, появляясь, свидетельствует, что в полку «новых людей» прибыло. Удовлетворением этой потребности Веры Павловны в романе является устройство ею мастерской на социалистических началах. Лишь *после этого* — и *на этой базе* — преобразается и заявляет о себе *другая коренная* и тоже 'натуральная' потребность человека — *потребность полноты и гармонии личной жизни*.

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



Мастерская Веры Павловны устроилась.



*Кирсанов только что разлегся было сибаритски с сигарою
читать для отдыха...*

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

навсегда исключает возможность драм (вот откуда идет идиличность, бессюжетность теперешнего рассказа о героине), но развития как такового не замыкает.

Чувство неудовлетворенности, недовольства продолжает бродить в душе Веры Павловны: «И какой странный характер стал заметен в этом чувстве, когда стал выясняться его характер: будто это не она, Вера Павловна Кирсанова, лично чувствует недовольство, а будто в ней отражается недовольство тысяч и миллионов; и будто не лично собою она недовольна, а будто недовольны в ней собою эти тысячи и миллионы. <...> Теперь она постоянно с мужем, они всё думают вместе, и мысль о нем примешана ко всем ее мыслям. Это много помогло ей разгадать свое чувство. <...> Она стала замечать, что когда приходит ей недовольство, оно всегда сопровождается сравнением, оно в том и состоит, что она сравнивает себя и мужа, — и вот блеснуло перед ее мыслью настоящее слово: “разница, обидная разница”. Теперь ей понятно» (256). ‘Обидная разница’ состоит в том, что до сих пор у Веры Павловны не было в жизни такого *дела*, «от которого нельзя отказаться, которого нельзя отложить» (260). Ей «нужно *личное* дело, *необходимое* дело, от которого зависела бы собственная жизнь» (261). Рассказчику (а вместе с ним настоящему автору) трудно дается формулирование этого нового оттенка своей идеи; отсюда подробный анализ примеров и ситуаций, многоречивое сопоставление нового желания Веры Павловны с тем, чем она

уже несколько лет занимается и что, с нашей точки зрения, по праву может назваться «необходимым делом».

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

Достижение Верой Павловной этой степени развития означает конец процесса становления ее личности. Однако роман на этом не кончается.

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

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



Переписка продолжалась еще три-четыре месяца...



Бюмонт стал очень часто бывать у Полозовых.

Кати Полозовой и Бьюмонта возвращает читателя к смыслу коллизии Вера Павловна — Лопухов — Кирсанов и, продолжая линию бытописательства, использует приемы психологического анализа третьей и четвертой глав.

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

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

стало легче, сблизиться проще, а с другой стороны, их взгляды на жизнь и главные ее проблемы проникли в общественную среду и воздействуют на нее все глубже и все радикальнее.

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

Сначала так и кажется: рассказ об устройстве двух неразлучных семейств — Кирсановых и Бьюмонтов — воспринимается читателем как простой *эпилог*. Но этот эпилог заканчивается разделом, представляющим собой новый большой самостоятельный эпизод. И кроме того, последние полстранички почему-то вообще оказываются выделенными в особую, VI главу.

Что всё это значит?

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

Существуют две версии в истолковании образа ‘дамы в трауре’. Одни исследователи считают, что ‘дама в трауре’ — это спасенная Рахметовым ‘вдова лет 19’ (212), ставшая с тех пор тоже ‘особенным человеком’.³¹ Другие доказывают, что образ ‘дамы в трауре’ намекает на Ольгу Сократовну Чернышевскую и что, следовательно, героем ее рассказа является сам Чернышевский — узник Петропавловской крепости.³² Первые ссылаются

³¹ См.: *Стеклов Ю. М.* Н. Г. Чернышевский: Его жизнь и деятельность: В 2 т. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 132; *Бродский Н. Л., Сидоров Н. П.* Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1933. С. 203; *Богословский Н. В.* Чернышевский. М., 1955. С. 451–454.

³² См.: История русской литературы XIX века: В 5 т. / Под ред. Д. Н. Овсяннико-Куликовского. М., 1910. Т. 3. С. 51; *Кирпотин В. Я.* Классики. М., 1938. С. 228–230; *Ритман М. И.* Н. Г. Чернышевский — писатель-революционер / Учен. зап. Алма-Атинского гос. пед. ин-та им. Абая. Алма-Ата, 1941. Т. 2. С. 90–91; *Бухштаб Б. Я.* 1) Записка Н. Г. Чернышевского о романе «Что делать?» М., 1953. Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 12. Вып. 2. С. 158–169; 2) К вопросу о сюжете романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1956. Изв. АН СССР. ОЛЯ. Т. 15. Вып. 5. С. 444–456; *Водовозов Н. В.* Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М.: Знание, 1953. С. 25–29; *Пинаев М. Т.* Комментарий к роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?». М., 1963. С. 166. В более поздней монографии М. Т. Пинаев, имея в виду лишь одну частность, связанную в VI главе с ‘дамой в трауре’, без каких-либо библиографических отсылок обобщает: «Все исследователи романа “Что делать?” сходятся на том, что песни, исполняемые “дамой в трауре” (особенно шотландский романс-баллада Вальтера Скотта “Разбойники”), служат художественным иносказанием сцены объяснения Чернышевского со своей невестой» (*Пинаев М. Т.* Н. Г. Чернышевский: Художественное творчество: Пособие для студентов. М., 1984. С. 25).

на «Заметку для А. Н. Пыпина и Н. А. Некрасова», помеченную Чернышевским тем же днем, что и окончание романа, и приложенную к последней части рукописи романа при посылке ее в редакцию «Современника»,³³ вторые — на текст романа, находя близкое соответствие между ‘дамой в трауре’ и ее рассказом о своей любви и характером О. С. Чернышевской, а также историей ее сближения с Н. Г. Чернышевским, документально зафиксированной им в саратовском «Дневнике моих отношений с тою, которая теперь составляет мое счастье» 1853 г.³⁴

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

³³ Текст ее см.: (744).

³⁴ См.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1939. Т. I. С. 414, 418–419.

«отрывочность» и «загадочность», и напротив, оказывается затрудненным для понимания тогда, когда путем той или иной конкретной расшифровки имен разрушается его «загадочность» и выполняется «отрывочность».

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

‘Дама в трауре’ и ее компания — ‘новые лица’ в другом отношении, чем Катя Полозова и Бьюмонт. Те же или такие же лица упоминались в романе неоднократно: они или похожие на них составляли кружок Кирсанова, из которого вышел Рахметов; ничем не отличалась от них и та молодежь, с которой любил беседовать Лопухов и которая находила «полезными для себя разговоры с Дмитрием Сергеичем», считая его «одной из лучших голов в Петербурге» (141). В сущности, ‘дама в трауре’ одна остается загадочной и таинственной для читателя, но благодаря именно этой ее загадочности и таинственности читатель и ее

ощущает как не совсем незнакомую себе. Отношение к ней молодежи, да и самих Кирсановых и Бьюмонтов, удивительно напоминает отношение окружающих к Рахметову, а черты недосказанности, эскизности в ее обрисовке лишь усиливают сходство этих героев друг с другом.

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

Вся эта группа 'новых лиц' романа в своей совокупности несет, таким образом, только одну и при этом не новую для романа тему, неожиданно по-новому вдруг зазвучавшую здесь для читателя. Это — тема рахметовского 'дела'. Раньше — при

обрисовке фигуры ‘особенного человека’ среди ‘новых людей’ — не досказанная, не выявленная в качестве обязательного и необходимого условия успешного разрешения всех современных вопросов, всех наболевших проблем, эта тема теперь, в финале романа, решительно отодвигает куда-то в небытие все прочие его темы, всю предыдущую его проблематику и выступает как исключительная, всеобъемлющая, единственная.

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

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

люди» (233), предупреждает о необходимости для них уже сейчас, пока еще не стало поздно, решить для себя, с кем они окажутся тогда — с обывателями (типа «г-жи Б.») или с *ополченцами* рахметовской «партии». ³⁵

Главные герои романа впервые поставлены в условия новых, не существовавших до сих пор общественно-политических обстоятельств — в условия революционной ситуации. ³⁶ Испытание человека этими условиями — не только редкое испытание, но и такое испытание, которого люди не могут создать своей волей, по своему желанию, и потому это испытание является для них высшим и по своим результатам безапелляционным. В условиях революционной ситуации все ‘порядочные люди’ — и ‘орлы’, и ‘не орлы’ — получают одинаковое право и одинаковую обязанность стать на сторону доведенного до «новой пугачевщины» народа, а не остаться сторонними наблюдателями (что будет равносильно предательству), и их готовность выполнить эту волю истории и тем самым подтвердить свою человеческую ‘порядочность’ является для них последней проверкой и раскрывает в их духовном облике последнее, высшее из всех возможных в человеке, нравственное качество. «Новые люди» из числа ‘обыкновенных’

³⁵ Подробнее см. разбор эпизода в Приложении.

³⁶ Термин более поздний, но не без оснований прижившийся в исторической науке. Во всяком случае, общественно-политическая обстановка, существовавшая в России между летом 1859-го и летом 1863 г., весьма точно соответствует научному смыслу этого термина.

героев романа выдерживают и это, окончательное испытание, поднимаются и на эту, последнюю ступень своего духовного становления.

В заключительном, XXIII разделе V главы начало обещает стать *эпилогом* счастливо завершившегося сюжетного действия романа, но в ходе 'зимнего пикника нынешнего года', по мере того как сквозь систему намеков вырисовывается мрачная судьба *некоего политического узника*, и притом, похоже, выдающейся исторической личности (по ком и носит свой 'траур' безымянная 'дама', пользующаяся более чем почтительным авторитетом у состоящей при ней 'молодежи'), сначала —

<...> дамы (Вера Павловна и Катерина Васильевна. — Ю. Р.) раз пять-шесть переглядывались между собою с *тяжелою встревоженностью*. Раза два Вера Павловна *украдкой* шепнула мужу: «Саша, что если это случится со мною?» Кирсанов в первый раз не нашелся, *что сказать*; во второй раз нашелся: «Нет, Верочка, с тобою *этого* не может случиться». <...> И Катерина Васильевна раза два *украдкой* шепнула мужу: «со мною *этого* не может быть, Чарли?» В первый раз Бьюмонт *только улыбнулся, не весело и не успокоительно*; во второй *тоже нашелся*: «*по всей вероятности, не может; по всей вероятности*» (338);

а затем, посреди зажигательного экзальтированно-оптимистического песенного монолога 'дамы в трауре' обе они шепчут мужьям (причем *только этот абзац* — *единственный* во всем тексте романа — маркирован *круглыми скобками с отступом* дальше обычного абзаца и *уменьшенным шрифтом*,

словно необходимая вставная *авторская* ремарка в драматической сцене):

— *Забудь, что я тебе говорила, Саша, слушай ее!* — шепчет одна и жмет руку.

— *Зачем я не говорила тебе этого? Теперь буду говорить — шепчет другая.* (343)

Таким образом, только в сцене пикника завершается *внутренняя* линия развития действия романа. И с этим связано вычленение последнего момента заключительного эпизода романа в особую главу. «Перемена декораций» — это как бы *эпilog эпилога*. Общественная ситуация весны 1863 г. была *тревожной реальностью* для романиста и его читателей. Ее грозная перспектива — взрыв «новой пугачевщины» наступающим летом. Желательный исход *такого* поворота событий — *обуздание* стихии бунта вставшими во главе его «народными заступниками» (*Рахметовыми* и их соратниками — достаточно многочисленными *действительно* 'порядочными людьми') и перерешение «крестьянского вопроса», *уже* решенного Манифестом 19 февраля 1861 г. в *пользу помещиков*, — перерешение его в *пользу крестьянского мира*, с *немедленным прекращением гражданской смуты* новыми, чрезвычайными декретами *нового* правительства *новой* России, когда государство *само и немедленно* выкупит у помещиков *всю* землю (со всеми угодьями и лесами) и передаст ее *полностью* в *бесспорную* собственность крестьянским общинам с рассрочкой выкупа ее уже у государства на

20 лет. Именно при таком — радикальном, но обоюдовыгодном и для помещиков (сохраняющих *сейчас и в будущем* свои *нынешние* доходы), и для крестьян (становящихся *полноправными* распорядителями на *своей* земле) — перераспределении земельной собственности в стране оба главных сословия получают удовлетворение своих самых насущных желаний, а над Россией перестает нависать дамокловым мечом перспектива *западной* «язвы пролетариата»!..³⁷ Призывом идти на борьбу заканчивается V глава. И пауза между этим концом и «Переменной декораций» вбирает в себя всё это — и сегодняшнюю напряженность, и завтрашнюю борьбу, и послезавтрашнюю победу. Но завтра и послезавтра, внушает рассказчик читателю, должны совершиться не на страницах романа, а в жизни... Лишь после этого и роман может иметь продолжение, на которое намекает глава «Перемена декораций». Она вновь переводит события из сферы действительности в сферу художественного повествования и обрывает всё на полуслове.

³⁷ Именно такой — *оптимальный* — вариант запоздавшего на целое столетие решения «крестьянского вопроса» был безусловно просчитан самим Чернышевским — как итог полуторагодового интенсивного критического анализа всех правительственных, инициативно-помещичьих и прекраснородушно-либеральных «проектов» отмены крепостного права — в отделе «Устройство быта помещичьих крестьян» в статье «№ VI. Труден ли выкуп земли?» (Современник. 1859. № I; см.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. V. С. 539–570).

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

Если утверждение взаимозависимости и взаимообусловленности духовного облика человека и общественной среды является традиционным для литературы критического реализма, и в романе «Что делать?» удовлетворительно выражается такими сравнительно «простыми» художественными средствами, как принцип построения системы образов, сцепление сюжетных коллизий и их итоговых результатов, характер и содержание

внутренней эволюции центральных героев романа, то в изображении относительной автономности процесса становления человеческой личности в условиях полной социальной детерминированности этого процесса литература критического реализма опыта не имела.

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

Другое дело, насколько осознается самим человеком этот процесс, совершающийся в его собственной душе. Свою едва ли не главную задачу Чернышевский-романист видел именно в том, чтобы разбудить в читателе *сознательный* интерес к мотивам и классовой природе всякой общественной позиции. Этого нельзя было сделать, не показав возможности для человека *выбора* его позиции. А если задача состояла еще и в том, чтобы показать, каким должен быть *правильный* выбор, то этого нельзя было достигнуть, только

показывая на каком-либо конкретном примере или сумме примеров, в чем состоит «правильный» путь, — тогда роман неизбежно должен был бы превратиться в описание казуса, частного случая.

Между тем в *романе* изображение жизненного пути героя может быть убедительным только тогда, когда этот путь представляется единственно возможным при данных обстоятельствах, когда он понят как необходимое следствие взаимодействия характера героя и окружающей общественной среды. Вот почему Чернышевский идет на усложнение повествовательной структуры своего романа. Принцип социально-исторической детерминации человека, его идеологии и житейской практики он проводит через обе линии действия романа — и в изображении внешнего сюжетного развития событий, и в изображении процесса духовного становления человека как ‘нового’ героя ‘теперешнего времени’. Эти две линии развития действия романа соотнесены друг с другом, но не тождественны. Они не только разнокачественны, но и *разномасштабны*. Именно этого впечатления разномасштабности, *необязательного* совпадения двух сторон жизни — *духовных* устремлений личности и конкретного *поведения* человека в тех или иных конкретных житейских обстоятельствах — достаточно, чтобы читатель получил также впечатление того, что сама социальная детерминация человека осуществляется не без участия свободной воли человека, что жизнь не только предлагает, но что она просто

не может не предлагать ему *альтернативного* выбора, что человек в своем поведении хотя и обусловлен средой и в этом смысле не свободен, но зато сам является необходимым и активным компонентом среды и потому может свободно выбирать свою позицию и в соответствии с ней — действовать.

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

обсуждения в критике и публицистике, влияет на характер творческих поисков всех крупнейших писателей в русской литературе второй половины XIX в., и прежде всего Достоевского, Щедрина, Л. Толстого и Чехова.

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

Глава третья

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СМЫСЛ
ОЦЕНОЧНЫХ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ГЕРОЕВ**

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

вставок мотивируется чисто идеологическими задачами.³⁸ Тем более это справедливо там, где, как

³⁸ Один из ярких примеров этого — роман Л. Н. Толстого «Война и мир». Разветвленная система философско-исторических эссе писателя, вводимых им в текст произведения, имеет логику и стиль научного трактата, лишь внешним образом — по теме — связанного с художественным повествованием. Но содержание этого «трактата» *само по себе* и то же самое содержание, выступающее *в контексте всего романа* — как *часть его целостного содержания*, — *принципиально не совпадают*. Рассуждения писателя, взятые вне контекста романа, могут казаться убедительными или неубедительными в зависимости от нашего отношения к философско-историческому мировоззрению Толстого-мыслителя. Но эти же рассуждения, *включенные* в контекст романа, неизбежно начинают соотноситься с общей картиной действительности, воссоздаваемой в романе, и приобретают иное значение. Критерий научной ценности и логической убедительности рассуждений теряет в контексте романа свою категоричность и заменяется критерием *внутрироманной целесообразности*. Философско-исторические рассуждения Толстого в «Войне и мире» оставляют в читателе впечатление *абсолютной* убедительности, каждый раз потрясают его как откровение, несмотря на то, что ни в эпоху появления романа, ни теперь они *сами по себе* не принимались и не принимаются подавляющим большинством читателей безусловно. В этом парадоксе отражается противоположность между *относительностью научной ценности идей* и *абсолютностью их художественной значимости*, коль скоро эти же идеи включаются в структуру художественного произведения. Философско-исторические идеи, развернутые в тексте романа «Война и мир», *придают ему эпопейный масштаб*, становятся *жанрообразующим* компонентом, который в свою очередь находит соответствие в других общеструктурных характеристиках произведения, таких как композиция, система образов, принципы типизации человеческих характеров. Без авторских рассуждений роман «Война и мир» был бы произведением не только *иного звучания* и несколько *иного содержания*, но и *иного масштаба, иной глубины, иной структуры*.

в «Что делать?», наличие проповеди функционально мотивировано «характером» художественно конструируемого 'автора'. Авторская проповедь не просто *подключается* к романическому содержанию произведения и тем самым меняет структуру содержания этого произведения как целого — здесь она *прямо подчиняется* художественному контексту и в нем *перерождается*: ее рационально-логическое содержание, органически вплетаясь в художественный контекст романа, начинает трансформироваться за счет этого контекста и частично — но существенно — обновляется в ходе повествования. Логическая структура того или иного конкретного утверждения или определения сохраняется, но *понятийное наполнение* их становится *контекстуальным*.³⁹

³⁹ См. выше, в I главе, анализ главки «Дурак», в которой даются контекстуальные определения понятий «прогрессист», «консерватор» и др. Аналогичный смысл имеет в VII разделе II главы романа упоминание имен и рассуждение рассказчика о Луи-Филиппе, Меттернихе и Наполеоне I (см.: 172–173). Оно является комическим комментарием к поведению Марьи Алексеевны. Но в то же время происходит нечто прямо противоположное: житейской ситуацией, в которой оказалась Марья Алексеевна, и ее поведением комментируются действия реальных исторических лиц со столь звонкими именами и соответствующие политические события. Следующий затем вывод о психологических особенностях 'честных людей' и 'плутов' (65) в равной мере прилагается и к Марье Алексеевне, и к названным выше историческим лицам, и вообще ко всем, кто может быть квалифицирован как 'плут', но уже только в том значении этого слова (точнее — *оценки*, выражаемой этим словом), которое на

Такой трансформации подвергаются все излюбленные рассказчиком слова типа 'обыкновенный', 'особенный', 'веселье', 'радость', 'счастье' (с вариациями) и некоторые другие. Нейтральные, с достаточно стершимися эмоциональными значениями, они сначала бросаются в глаза читателю навязчивостью их употребления, но вскоре становится ясно, что в ходе повествования вокруг этих слов создается особая эмоциональная и идеологическая атмосфера, так что значение слов переосмысливается, и в контексте романа их действительное смысловое наполнение оказывается не только идеологически актуальным, но и просто несоизмеримым с их исходным лексическим значением. Важнее всего при этом то обстоятельство, что эффект такого переосмысления достигается *художественными* средствами.

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

глазах читателя сформировалось в тексте романа. Этот принцип действует в романе широко и повсеместно. Так, даже проповедь 'теории расчета выгод', обычно отождествляемая с построениями Чернышевского-публициста (например, в статье «Антропологический принцип в философии»), не тождественна этим последним, поскольку, входя в контекст романа, существенно отличается от них не только по тону и характеру доказательств, но и по итоговому содержанию, в том числе научно-теоретическому.

Уже в первой фразе I главы романа, с которой начинается «серьезное», а не пародийное повествование, каким был предшествующий этой главе вступительный эпизод, мы читаем:

Воспитание Веры Павловны было *очень обыкновенное*. Жизнь ее до знакомства с медицинским студентом Лопуховым представляла *кое-что замечательное*, но не *особенное*. А в поступках ее уже и тогда было *кое-что особенное* (15).

Здесь четко обозначен *тематический угол зрения*, которым определится в дальнейшем *отбор повествовательного материала*. Но указание на тему и критерий отбора материала дано рассказчиком так, что обращает на себя внимание прежде всего *логическая градация оценочных слов* ('обыкновенное' — 'замечательное' — 'особенное') в соединении с *предметными сферами*, освещаемыми этими словами (слово 'обыкновенное' прилагается к *воспитанию* героини; слово 'замечательное' — к ее *жизни*; слово 'особенное' — к ее *поступкам*). Сама градация ясна и точна, тогда как смысловые

границы оценочных слов, составляющих градацию, остаются не уточненными и не вполне ясными для читателя. Ему как бы предлагается некоторая оценка, но не раскрывается ее конкретный смысл. Однако именно эта оценка вызывает читательский интерес, хотя читатель еще не отдает себе отчета в том, что это уже интерес к предлагаемой романистом *системе осмысления фактов*, а не только традиционное ожидание художественных впечатлений. Таким образом, указанная логическая градация с самого начала претендует на роль классификационного и оценочного *критерия* не только по отношению к материалу I главы, но и по отношению к роману в целом.

В дальнейшем тексте романа интенсивность употребления рассказчиком слов 'обыкновенный' и 'особенный' в их нейтральных лексических значениях и в их оценочной функции примерно одинакова. Но при использовании этих слов как оценок рассказчик постоянно изменяет объем их оценочных значений, опираясь на антонимическую противоположность их же лексических значений и подставляя вместо одной оценки противоположную. Такая «игра» была бы нарочитой, если бы не совершалась на фоне заметного для читателя использования данных слов также и в значениях, совпадающих с языковой нормой.⁴⁰

⁴⁰ Нормой мы называем такой случай употребления слова, когда его лексико-стилистическое значение нейтрально, а целесообразность употребления ясна из контекста данной фразы или данной ситуации. Например: «Сторешников чаще и чаще начал думать: а что, как я в самом деле возьму

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

да женюсь на ней? С ним произошел случай, очень *обыкновенный* в жизни не только людей несамостоятельных в его роде, а даже и людей с независимым характером» (гл. I, разд. VII — 36); «Он (Лопухов. — Ю. Р.) отправился на свои *обыкновенные* занятия» (гл. III, разд. VII — 144); «Подыскивались и *особенные* случаи получать деньги» (гл. I, разд. I — 16); «Они (девушки. — Ю. Р.) <...> согласились, что Вера Павловна отказывается от *особенной* доли прибыли не из самолюбия, а потому, что так нужно по сущности дела» (гл. III, разд. IV — 133).

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

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

Лопухов спрашивает Верочку на вечере в день ее рождения:

«Кого вы больше всех любите? — я говорю не про эту любовь, — но из родных, из подруг?» Она отвечает ему: «Кажется, никого *особенно*. <...> Но нет, недавно мне встретилась одна очень странная женщина. <...> мы виделись по совершенно *особенному* случаю <...>» (гл. II, разд. IV — 58).

‘Странная женщина’ и ‘особенный случай’ остаются в данном разговоре нераскрытыми для Лопухова, но не для читателя: о Жюли и обстоятельствах

знакомства с нею Верочки рассказывалось в I главе; поэтому ‘особенный случай’ здесь — напоминание читателю о ранее прочитанном.

Во время другого разговора с Лопуховым Верочка так отвечает на его удивленный вопрос о том, откуда она набралась мыслей об устройстве семейного быта, совпадающих, по мнению Лопухова, с последними выводами науки по этому вопросу:

Ах, мой милый, да разве трудно до этого додуматься? Ведь я видала семейную жизнь, — я говорю не про свою семью: она такая *особенная*, — но ведь у меня есть же подружки, я же бывала в их семействах; боже мой, сколько неприятностей между мужьями и женами <...> (гл. II, разд. XVIII — 95–96).

Почему семья Розальских названа здесь ‘особенной’? Ее порядки, отношения между супругами, между родителями и детьми, источники и средства ее материального существования изображались рассказчиком все время как очень обыкновенные, а в речи Верочки все это выглядит вдруг ‘особенным’. За этим словом в данном случае стоит и наивность героини, и та специфическая точка зрения, с которой в разговоре Веры с Лопуховым рассматривается вопрос. И оба эти аспекта подчеркиваются именно тем, что взаимоотношения Марьи Алексеевны и Павла Константиновича вдруг получают неожиданное освещение как необычные, нехарактерные, ‘особенные’. И они действительно не характерны для супругов, которые любят друг друга, а ведь именно любовь признается Лопуховым и Верой — с точки зрения разделяемой ими

теории — как предварительное и необходимое условие семьи. Но чтобы этот смысловой комплекс возник в сознании читателя, ему необходимо разом вспомнить все то, что до сих пор ему было рассказано о ‘жизни Веры Павловны в родительском семействе’.

Наконец, значительно позже, в IV главе романа, Вера Павловна так говорит по поводу своего решения заняться медициной:

Конечно, пробивать новую дорогу тяжело.
Но мое положение в этом деле *особенно* выгодно
(разд. X — 264).

Лексическое значение слова ‘особенно’ в контексте данного высказывания вполне обычно. И все-таки за ним стоит напоминание того, что было раньше сказано читателю о «новых людях», их принципах, их отношениях друг к другу. Конечно, ‘особенно *выгодно*’ в положении Веры Павловны то, что она свободна от материальных забот, что муж ее не будет возражать против ее занятий медициной, что сам он медик и она может рассчитывать не только на его консультации или руководство, но и на его готовность допустить ее в свою клинику. Это — контекст ситуации. Но сама эта ситуация не является результатом счастливого, но случайного стечения обстоятельств. Поэтому ‘особенно *выгодно*’ для Веры Павловны также и то, что ее желание — с точки зрения «новых людей» — ‘исторический случай’ и, следовательно, оно будет не только воспринято всеми ими с благожелательностью, но будет защищаться с тем

энтузиазмом и активностью, на которые только они одни способны в современном обществе.

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

— <...> Ты должен бывать у нас. Что тут *особенного*? Ведь мы же с тобою приятели. Что *особенного* в моей просьбе? (гл. III, разд. XXII — 185), —

говорит Лопухов в начале своего ‘теоретического разговора’ с Кирсановым, давая ему понять цель своего визита. Затем, когда Кирсанов его понял, он повторяет ту же мысль, с той же интонацией, но с характерной заменой ранее подчеркнутого слова синонимом:

— Нет, я ничего не понимаю, Александр. Я не знаю, о чем ты толкуешь. Тебе угодно видеть какой-то *удивительный* смысл в простой просьбе твоего приятеля <...> (186).

Сначала, как мы видим, слово ‘особенный’ употреблено дважды и тем самым акцентировано, вследствие чего оказывается акцентированным и подтекст, заключающийся в содержании просьбы Лопухова. А само слово указывает на нечто, противоположное своему прямому смыслу. Во второй раз Лопухов избегает употребления этого слова, заменяя его синонимом. Благодаря этому выявленный ранее подтекст закрыт, вычеркнут из разговора, и ‘теоретический разговор’ получает возможность продолжаться на необходимом «отвлеченном» уровне.

Другой пример:

Лопухов успел написать и отдать Маше записку к Кирсанову на случай, если он придет. «Александр, не входи теперь, и не приезжай до времени, *особенного* ничего нет и не будет, только надобно отдохнуть». Надобно отдохнуть, и нет ничего *особенного*, — хорошо сочетание слов (гл. III, разд. XXIV — 193).

Слово ‘особенное’ используется здесь рассказчиком для того, чтобы задержать внимание читателя на фабульной ситуации, и повторное его употребление — в авторской реплике — намекает как раз на *необыкновенность* случившегося, вопреки прямому утверждению записки Лопухова.

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

Имеются случаи *смыслового* акцентирования слов. Например:

Он целый вечер не сводил с нее глаз, и ей ни разу не подумалось в этот вечер, что он делает над собой усилие, чтобы быть нежным, и этот вечер был одним из самых радостных в ее жизни, по крайней мере до сих пор; через несколько лет после того, как я рассказываю вам о ней, у ней будет много таких целых дней, месяцев, годов: это будет, когда подрастут ее дети и она будет видеть их людьми, достойными счастья и счастливыми. Эта радость выше всех других личных радостей; что во всякой другой личной радости редкая, мимолетная высота, то в ней

обыкновенный уровень каждого обыкновенного дня. Но это еще в будущем для нее (гл. III, разд. XX — 181).

Слово акцентировано двояко: во-первых, тем, что оно употребляется дважды; во-вторых, тем, что оно помещается в высшей точке логического и речевого периода. Поэтому всё высказывание, в котором многообразно варьируются мотивы ‘радости’ и ‘счастья’, становится корректирующей дефиницией по отношению к слову ‘обыкновенный’.

Акцент может создаваться также путем *синонимического уточнения* или *усиления*. Например:

<...> когда он уехал в Москву, я видела, что он задумал что-то *особенное*. <...> Я предчувствовала, что готовится что-то *решительное, крутое* (гл. IV, разд. II — 247).

Или:

Вы спаслись только благодаря *особенному, редкому* случаю, что дело попало в руки такого человека, как Александр. <...> вы сами сказали, что это *исключительный* случай. Правило не то (гл. V, разд. XVIII — 327–328).

Последние примеры любопытны тем, что они могут быть также отнесены по своему типу к примерам первой группы. Оба они находятся в последних главах романа, когда характер ‘новых людей’ и смысл их поступков и принципов уже вполне разъяснены читателю. Поэтому простого ряда синонимов оказывается, с одной стороны,

достаточно, чтобы вызвать в сознании читателя весь образно-идеологический комплекс, связанный с пониманием и оценкой действий того или иного героя из 'новых', а с другой стороны, это в то же время и необходимо, чтобы открылось действительное содержание каждого из этих высказываний.

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

Было в мастерской еще несколько историй, не таких уголовных, но тоже невеселых: истории *обыкновенные*, те, от которых девушкам бывают длинные слезы, а молодым или пожилым людям — недолгое, но приятное развлечение. Вера Павловна знала, что при нынешних понятиях и обстоятельствах эти истории неизбежны <...> все-таки каждая из этих *обыкновенных* историй приносила Вере Павловне много огорчения <...>

Но гораздо больше — о, гораздо больше! — было радости. Да всё было радость, кроме огорчений; а ведь огорчения были только *отдельными*, да и *редкими* случаями. <...> Светел и весел был весь *обыденный* ход дела, постоянно радовал Веру Павловну. А если и бывали иногда в нем тяжелые нарушения от огорчений, за них вознаграждали и *особенные* радостные случаи, которые встречались чаще огорчений <...> (гл. III, разд. IV — 138).

Это случай скрытого, непрямого употребления логической градации. Слова, обозначающие крайние члены градации, здесь налицо, но они не соотнесены в пределах данного высказывания непосредственно друг с другом. Сначала говорится об историях ‘невеселых’, но ‘неизбежных’ ‘при нынешних понятиях и обстоятельствах’; именно они называются ‘обыкновенными’. Это — *содержательная* их оценка. Вслед за тем в эту оценку вносится поправка: ‘обыкновенные истории’ оказываются ‘только отдельными, да и редкими случаями’, то есть рассказчик от содержательной оценки переходит к оценке *количественной*. Такой переход является одновременно переходом к средней ступени логической градации: ‘обыкновенные истории’ выглядят уже как ‘отдельные’, ‘редкие’, то есть, согласно авторской оценочной формуле, *замечательные* случаи. После этого происходит новый содержательный скачок: мысль рассказчика смещается, и на логическом уровне ‘обыкновенного’ оказывается — ‘радость’: «Светел и весел был весь обыденный ход дела, постоянно *радовал* Веру Павловну». Слово ‘обыденный’ в данном контексте тождественно слову ‘обыкновенный’ и даже напоминает его по своему звуковому составу. После этого уточняется само градуирование — вниз и вверх от среднего уровня: вниз от ‘обыденного хода дела’ — ‘тяжелые нарушения от огорчений’; вверх — ‘особенные радостные случаи’. Но в самом начале высказывания то, что теперь называется ‘тяжелыми нарушениями

от огорчений’, было названо ‘обыкновенными историями’. Таким образом, все три уровня градации налицо, хотя их лексическое оформление в данном случае неполно: слово ‘замечательный’ отсутствует, и вообще градуирование не вполне совпадает с первоначальной схемой в ее простом виде. Это происходит в результате смыслового корректирования самого понятия ‘обыкновенный’, которое вбирает в себя такие определения, как ‘радость’, ‘веселье’, ‘свет’. Именно этим обстоятельством объясняется смещение лексических рядов по сравнению с исходными логическими рядами и отсутствие слова ‘замечательный’ для обозначения среднего ряда градации.

Два других случая представляют собою примеры употребления трехчленной градации в *усиленном* и *ослабленном* виде.

Случай усиленной градации:

Однажды — это было уже под конец лета — девушки собрались, *по обыкновению*, в воскресенье на загородную прогулку. Летом они почти каждый праздник ездили на лодках, на Острова. Вера Павловна *обыкновенно* ездила с ними, в этот раз поехал и Дмитрий Сергеич, вот почему прогулка и была *замечательна*: его спутничество было *редкостью*, и в то лето он ехал еще только во второй раз. Мастерская, узнав об этом, осталась очень довольна: Вера Павловна будет *еще веселее обыкновенного*, и надобно ждать, что прогулка будет *особенно, особенно* одушевлена (гл. III, разд. VI — 142).

Здесь налицо все три члена градации; каждый из них удвоен — или непосредственно, или синонимически, а сама градация, таким образом, приобретает синтаксически и эмоционально усиленный вид.

Случай ослабленной градации:

В самом деле, Кирсанов уже больше двух лет почти вовсе не бывал у Лопуховых. Читатель не замечал его имени между их *обыкновенными* гостями, да и между *редкими* посетителями он давно стал *самым редким* (гл. III, разд. VII — 146).

Здесь два последних члена градации заменены синонимами, благодаря чему она и выступает в ослабленном виде.

Оба этих случая показывают, что в тексте романа логическая градация употребляется не только при наличии того идеологического содержания, ради которого она появилась в романе, но и сама по себе. Рассказчик повторяет в них не самую оценочно-понятийную формулу, а как бы только логическую конструкцию, лежащую в ее основе.

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

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

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

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

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

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

что все люди будут порядочные люди. Тогда будет очень хорошо.

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

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

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

Далее. Противопоставление ‘прежде’ — ‘теперь’, несмотря на всю свою самостоятельную значимость, не замкнуто в себе, а разомкнуто в сторону будущего. Время не только меняет общественную ситуацию, но и убыстряет общественное развитие. ‘Теперь’ не просто противоположно ‘прежде’ —

в нем это 'прежде' *отрицается*, но еще не *отменяется*. 'Прежде' и 'теперь' *сосуществуют*: отрицание старого порядка вещей начато, и это принципиально ново, но задача состоит в том, чтобы этот порядок был вытеснен без остатка, а это может случиться лишь 'со временем', когда 'все люди будут порядочные люди'. 'Тогда будет очень хорошо', — завершает рассказчик свою мысль. Развитие идет не только от 'прежде' — через 'теперь' — к 'тогда', но и от 'очень плохо' — к 'очень хорошо'. Исследование ситуации, существующей независимо от нашего желания, и наше желание, совпадающее с объективной тенденцией развития и тем самым убыстряющее его, накладываются друг на друга, совпадают друг с другом и в лице рассказчика выступают перед читателем как определенная общественная позиция.

Слово 'обыкновенный' встречается в этом контексте дважды. Первый раз оно несет в себе примету 'прежних времен', когда 'женщина, которая сама-то по себе и хороша, но примирилась с пошлостью', была 'обыкновенной хорошей дамой'. Второй раз слово 'обыкновенный', хотя и употреблено одиноко, восстанавливает всю логическую конструкцию трехчленной формулы: 'прежде' — случаи встречи между собою 'порядочных людей' были *особенными* (необыкновенными, маловероятными); 'теперь' — они уже закономерны, но все еще *замечательны* (редки, неповсеместны); 'со временем' — они станут 'обыкновенными' (нормальными, незамечательными). Формула оказывается повторенной и, следовательно, заново

предпосылается повествованию, но в новом качестве: впервые она *«играет»* — в ней обнаруживается способность оцениваемые в ее рамках факты действительности ориентировать в координатах исторического времени.

Именно с этого момента в тексте романа окончательно устанавливается роль трехчленной понятийной конструкции ‘обыкновенное’ — ‘замечательное’ — ‘особенное’ во всех ее функциях: и как *критерия*, определяющего *отбор* повествовательного материала на протяжении всего романа; и как некоей *логической «сетки»*, определяющей *границы и формы оценочных суждений* рассказчика в ходе повествования; и как *художественного принципа*, определяющего тот неповторимый *курс*, в котором представляются читателю все изображаемые в романе лица, события, факты, а также проблемы и их решения.

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

Верочка называется здесь ‘обыкновенной девушкой’ дважды, и это не простой повтор слова — это повтор *оценки*: так характеризует ее сначала Лопухов в своем размышлении, и затем его определение подхватывает и подтверждает уже от себя рассказчик. *Обыкновенность* героини объясняется — указан противоположный случай: *необыкновенной* была бы ‘бездушная девушка, холодно выходящая по расчету за человека, которого

презирает'. Таким образом, *обыкновенность* Верочки оказывается *первой* и, следовательно, *важнейшей* ее характеристикой. Да и само слово, использованное для этой характеристики, становится в романе весомее, ибо вторично употребляется рассказчиком как оценочное по отношению к центральной героине романа, причем если в первый раз лишь для характеристики ее *воспитания*, то теперь — для характеристики ее *личности*.

В следующем разделе главы читатель встречается уже целый словесный каскад, варьирующийся вокруг этого слова. Подспудно здесь возникает еще раз та же оценка героини и тоже удвоенная благодаря повтору:

«Как это *странно*, — думает Верочка: ведь я сама все это передумала, перечувствовала, что он (Лопухов. — Ю. Р.) говорит и о бедных, и о женщинах, и о том, как надобно любить, — откуда я это взяла? Или это было в книгах, которые я читала? Нет, там не то: там всё это или с сомнениями, или с такими оговорками, и всё это как будто что-то *необыкновенное, невероятное*. Как будто мечты, которые хороши, да только не сбудутся! А мне казалось, что это *просто, проще всего*, что это *самое обыкновенное, без чего нельзя быть, что это верно все так будет, что это вернее всего!* <...> Да разве они этого не говорят? Нет, им только жалко, а они думают, что в самом деле так и останется, как теперь, — немного лучше будет, а все так же. А того они не говорят, что я думала. Если бы они *это*⁴¹ говорили,

⁴¹ Курсив Н. Г. Чернышевского.

я бы знала, что умные и добрые люди так думают; а то ведь мне все казалось, что это только я так думаю, *потому что я глупенькая девочка*, что кроме меня, глупенькой, никто так не думает, никто этого в самом деле не ждет. <...>»

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

‘Странное’ / ‘необыкновенное’ / ‘невероятное’ / ‘восхитительное’ / ‘удивительное’ — таков один синонимический ряд, варьирующийся вокруг понятия ‘*особенное*’. ‘Не странное’ / ‘простое’ / ‘проще всего’ / ‘самое обыкновенное’ — таков второй синонимический ряд, варьирующийся вокруг понятия ‘*обыкновенное*’. Оба ряда разветвлены, насыщены смысловыми и стилистическими нюансами. Два крайних понятия логической градации благодаря взаимному проникновению этих синонимических рядов отчетливо присутствуют в тексте, и присутствуют в тактичной, ненавязчивой, не академически сухой словесной оболочке. Тем самым создается лексическое поле, в котором простая понятийная конструкция обогащается

добавочными смысловыми оттенками. Не случайно, что этот факт совпадает с моментом возникновения в романе темы ‘мыслей’ — темы поисков правильного мировоззрения, темы тождества передовой общественной науки и жизненного мироощущения «простого» человека: любимая идея рассказчика совмещается в своем проявлении с одним из узловых этапов в развитии его оценочной конструкции.

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

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

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

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

Описание истории устройства Верой Павловной швейной мастерской, чему посвящен весь IV раздел III главы, содержит в себе этот многократно повторяющийся последний член оценочной авторской формулы:

Мастерская Веры Павловны устроилась. Основания были просты, вначале даже так просто, что нечего о них и говорить. Вера Павловна не сказала своим трем первым швеям ровно ничего кроме того, что даст им плату несколько, немного побольше той, какую швеи получают в магазинах; *дело не представляло ничего особенного*. <...> Эти три девушки нашли еще трех или четырех, выбрали их с тою осмотрительностью, о которой просила Вера Павловна; в этих условиях выбора тоже не было *ничего возбуждающего подозрение, то есть ничего особенного*: молодая

и скромная женщина желает, чтобы работницы в мастерской были девушки прямодушного, доброго характера, рассудительные, уживчивые, *что же тут особенного?* <...> Вера Павловна сама познакомилась с этими выбранными, хорошо познакомилась, прежде чем сказала, что принимает их, это естественно; это тоже рекомендует ее как женщину основательную, и только. *Думать тут не над чем, не доверять нечему.* <...>

Вера Павловна постоянно была в мастерской, и уже они успели узнать ее очень близко как женщину расчетливую, осмотрительную, рассудительную, при всей ее доброте, так что она заслужила полное доверие. *Особенного тут ничего не было и не предвиделось* <...>» (130).

Многочисленное приглашение рассказчика согласиться с тем, что в 'простых основаниях' мастерской не было 'ничего особенного', вызывает у читателя недоумение и заставляет размышлять, причем в нужном автору направлении. Кто станет в 'простых основаниях' мастерской искать что-либо 'подозрительное'? Вероятно, это девушки-швей не могли увидеть в предприятии Веры Павловны 'ничего особенного', а на самом деле это не так? И почему 'ничего особенного' значит 'ничего возбуждающего подозрение'? Читателю в действительности предлагается ожидать и 'особенное', и даже 'подозрительное'.

Описание мастерской еще не началось, но мысль о *политическом значении* предприятия Веры Павловны и, следовательно, намек на *политический подтекст* всего этого мотива уже

введены в текст романа. Так начинает готовиться почва для игры специфическим значением слова ‘особенный’ в дальнейшем — при характеристике Рахметова.

Дальше в том же разделе, после того как Вера Павловна приступила к осуществлению своего плана и попыталась объяснить девушкам свое желание не присваивать прибыль себе, а делить ее между самими работницами, говорится:

Долгие разговоры были возбуждены этими *необыкновенными словами*. Но доверие было уже приобретено Верою Павловною; да и говорила она просто, не заходя далеко вперед, не *рисую никаких особенно заманчивых перспектив*, которые после минутного восторга рождают недоверие. Потому девушки не сочли ее помешанною, а только и было нужно, чтобы не сочли помешанною. Дело пошло понемногу (133).

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

В продолжение этого описания истории мастерской оба слова, являющиеся крайними членами

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

Характеристика «новых людей» как типа оценочно организована рассказчиком вокруг понятия ‘особенный’:

Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа, типа до того разнящегося от привычных тебе, пронизательный читатель, что его *общими особенностями* закрываются личные разности в нем (148).

Вот как говорится о будущем «новых людей»:

<...> *тогда уж не будет этого отдельного типа*, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался *особенным типом*, а не *общую природу всех людей?* (149).

Наконец, в IX разделе, где продолжается характеристика, сказано:

Но все это они представляют себе как-то посвоему: и нравственность и комфорт, и чувственность и добро понимают они *на особый лад*,

и все на один лад, и не только все на один лад, но и все это как-то на один лад, так что... и т. д. (150).

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

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

В XI разделе III главы рассказывается о страсти Кирсанова к Вере Павловне и его первой попытке ее подавить:

Разговор шел, *как обыкновенно*, — повеству-ет рассказчик, — без всяких церемоний; Кирсанов болтал больше всех, но вдруг замолчал. <...>

Через несколько времени, *раньше обыкновенного*, он встал и ушел, простившись, как всегда, просто <...>.

Прошло еще два дня; не зайти к Лопуховым четыре дня сряду было делом *необыкновенным* для Кирсанова» (151–152).

И вдруг эта *необыкновенность* его поведения становится разительной; текст начинает пестреть неожиданным: «стал *дураком* и *пошляком*»; «выходило как-то *дрянно*»; «начал нести <...> *пошлую чепуху*»; «уж несколько дней до своего явного *опошления* он был *странен*»; «из-под маски порядочного человека высовывалось несколько дней такое длинное ослиное ухо» и т. д. (153).

До сих пор противоположность понятий ‘обыкновенный’ — ‘особенный’ была однозначной. И вот теперь, когда второе слово этой понятийной группы приобрело для читателя новый смысл, возникший в художественном контексте романа, происходит аналогичное уточнение смысла первого слова. Читатель видит здесь, что значит в романе ‘необыкновенное’, когда оно не то же самое, что ‘особенное’: это — ‘пошломое’ в окружающей «новых людей» реальной действительности. Именно теперь мир «новых людей» в романе

окончательно отделяется и противопоставляется 'допотопному' миру 'пошлых' людей.⁴² Лексическое значение слова 'обыкновенный', так же как это произошло несколько раньше со словом 'особенный', расширяется, и конкретное значение этого слова в тексте романа отныне включает в себя также моральную и социальную характеристику круга его «новых» героев. Это означает, что *понятийная оценочная градация, продолжая сохранять свою логическую форму*, существенно изменила свое содержание: являвшаяся вначале простым соотношением понятий, она *стала теперь художественно-образным соотношением оценочных рядов, содержание которых определяется уже не столько общеязыковой нормой, сколько контекстом самого романа.*

Читателю начинает открываться авторский «урок», и для стиля романа весьма характерно, что он открывается лишь в том объеме, в каком он читателем в данный момент уже усвоен. Действительно, реальные человеческие отношения, известные читателю помимо романа — из собственного жизненного опыта, — воспринимаются и,

⁴² Тот же лексический круг еще раз возникнет в тексте, когда Лопухов, наконец, догадается о страсти Кирсанова к Вере Павловне и станет пересматривать детали его прошлого поведения: «<...> в тогдашних глупых выходках Кирсанова не было ничего такого, что не было бы известно Лопухову за *очень обыкновенную* принадлежность нынешних нравов; не редкость было и то, что человек, имеющий порядочные убеждения, поддается пошлости, происходящей от нынешних нравов» (гл. III, разд. XXI — 183).

следовательно, оцениваются им как 'обыкновенные'. С этой точки зрения такие герои романа, как Вера Павловна, Лопухов и Кирсанов, являются безусловно людьми 'необыкновенными', 'особенными'. И сам рассказчик как будто так же понимает их: ведь говорит же он, что это люди 'на особый лад'. Однако по своей собственной мерке — все они люди 'обыкновенные'. То, что с точки зрения 'допотопных людей' является 'особенным', настойчиво пропагандируется рассказчиком как заурядное, незамечательное, 'обыкновенное'. Но тем самым пропагандируется принципиально другая точка зрения — точка зрения 'порядочных людей'. С другой стороны, естественно, что раз изображаемые лица и их поступки подчеркнута оцениваются как 'обыкновенные', внутри этого круга фактов и с точки зрения самих 'порядочных людей' должны существовать явления 'особенные'. Что это за явления и в чем будет заключаться их 'особенность' по сравнению с *этого рода* 'обыкновенностью', читателю пока не видно, не известно. Но почва подготовлена, оценочное «силовое поле» создано: «новые люди» — 'обыкновенные' ли, или 'особенные' — все отграничены не только нравственно и социально, но — с величайшей осторожностью и как бы мимоходом — также и политически в современной романисту социальной среде.

До самых последних разделов III главы повествование в романе продолжается на этом уровне. Но вот, наконец, возникает в романе фигура ‘особенного человека’, находящаяся *на месте кульминации* центральной повествовательной сюжетной линии романа и сама являющаяся *идейной кульминацией* всего произведения.

Переломным является уже название XXIX раздела III главы — «*Особенный человек*». Читателю знакомы ‘новые люди’, ‘порядочные люди’. Те из них, с которыми рассказчик знакомил его наиболее подробно, все оказывались ‘обыкновенными’ в своем кругу людьми. Поэтому теперь читатель встречается с новым, до сих пор не фигурировавшим в романе понятием. Оно едино, нерасчленимо, хотя и выражено двумя словами. Читатель об этом легко догадывается, потому что специфический смысл оценочного слова ‘обыкновенный’, примененного к ‘новым людям’, достаточно прояснился для него. Еще не читая самой характеристики нового героя романа, он уже

понимает, что это будет какой-то другой по сравнению с героями, знакомыми ему, тип «нового человека», причем тип более высокий — ведь такова субординация оценочных определений ‘обыкновенный’ и ‘особенный’.

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

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

Исходная точка характеристики Рахметова — *‘обыкновенный добрый и честный юноша’* (205; ср. с первой характеристикой Верочки — ‘обыкновенная девушка’); высшая точка — *‘особенный человек’*, ‘экземпляр *очень редкой* породы’, *‘цвет лучших людей’* (214–215). Между этими полярными состояниями героя находится вся его эволюция, весь процесс его самовоспитания и развития, все основные параметры его личности. Однако смысл определения ‘особенный человек’

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

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

Система конкретных деталей и зашифрованных в них намеков ведет читателя к пониманию

этой необходимой и уже достаточной «особенности» ‘особенного человека’. Она заключается в том, что главное ‘личное дело’ Рахметова — это *‘ничье в особенности дело’* (208) и, следовательно, дело *всеобщее, всенародное*. Именно такой смысл постепенно проясняется из пестрого контекста авторских сведений о Рахметове.

‘Общим делом’, ‘ничьим в особенности делом’, при этом ‘капитальным делом’ и потому только — ‘личным делом’ Рахметова является дело *обязательного, своевременного и повсеместного* участия в крупных политических, военных и социальных катаклизмах, которые либо *прямо инициированы* народными «низами», восстающими против деспотизма властей, или иноземного гнета, или «собственных» угнетателей, либо же оказываются в эти катаклизмы *вовлеченными*. Чернышевский намеренно пишет об этом *обиняками, параболически*, приводя *будничные* примеры, но так, что из их как бы случайной суммы проступает *громадная масштабность принципиальной жизненной позиции героя* — «народного заступника» (по позднему слову Некрасова). Образной связкой, спаивающей воедино все рахметовские «экстравагантности», выступает его знаменитое императивное ‘нужно’, под которое подпадают и такие личные «ненужности», как еда в столицах и яблок и апельсинов, а в провинции только яблок (206), как ‘нелепое’ спанье на гвоздях (211–212), как столь же «героический» отказ от любви и ‘личного счастья’ (212–213), как категорическое

пренебрежение всей современной русской литературой, после того как капитально прочитан Гоголь (она-де только 'испорченный Гоголь' — 207–208) и т. п. Сюда же подпадают и не вовсе экстравагантные его поступки, такие, как 'распоряжение' своей долей родового наследства, 'рассорившее' его со всей родней (203); как содержание на свои личные средства 'стипендиатов' в Казанском и Московском университетах (203–204, 211); как его внезапные таинственные 'исчезновения', отзывающиеся 'неверными' (а быть может, верными?) 'слухами' о его «познавательных» странствиях по южнославянским и балканским землям, по северной и южной Германии, Швейцарии, Франции, Северо-Американским штатам; наконец, как ожидаемое скорое (!) появление его в России (см.: 213–214)...

Таким образом, *целостный* контекст характеристики 'особенного человека' позволяет рассказчику завершить ее патетически восторженным панегириком, с риторическими повторами-анафорами, с лексической синонимией и антонимией, с поступенчатым повышением интонации, с заключительной градацией-гиперболой:

Мало их, но ими расцветает жизнь всех; без них она заглохла бы, прокисла бы; мало их, но они дают всем людям дышать; без них люди задохнулись бы. Велика масса честных и добрых людей, а таких людей мало; но они в ней — теин в чаю, букет в благородном вине; от них ее сила и аромат; это цвет лучших людей, это двигатели двигателей, это соль соли земли (215).

В этих поэтических метафорах суммирована целая концепция, ядром которой явилась в романе фигура Рахметова, — концепция⁴³ единства интересов человека, общества и поступательного исторического прогресса человечества.

⁴³ Финальное усиление (путем повтора-удвоения: «соль соли земли») евангельской оценки, данной Иисусом своим избранным ученикам, будущим апостолам: «*Вы есте соль земли*» (Мф. V: 13), — характерное для Чернышевского *просветительно-материалистическое* (в религиозно-православном отношении — *кощунственно-атеистическое*) переосмысление *Христовой истины* в свете «научной» *теории прогресса*, который — в понимании и трактовке именно и только Чернышевского — состоял как раз в поступательном историческом движении человечества к осуществлению в реальной действительности ничего другого, как *евангельски понимаемого* идеала всеобщего братского единства людей труда в их противостоянии паразитическому частнособственническому строю жизни в ее историческом прошлом и настоящем. Народовольческая, а затем и большевистская трактовка Рахметова как «профессионального революционера» *кардинально* противоречит *действительному* отношению Чернышевского к *революциям* вообще и *революционаризму* в частности. Он был *демократом*, но в *этимологически точном* смысле этого слова, и считал *всякую* революцию, хотя они все и всегда совершаются *народными низами*, не чем иным, как *народным бедствием*, поскольку «низы» *никогда* не пользуются ее плодами — их *всегда* присваивают себе новые дорвавшиеся до власти «верхи». *Истинный* общественный прогресс, по Чернышевскому, совершается неуклонно, но очень медленно и лишь постольку, поскольку трудящиеся «низы» усваивают в своем повседневном быту и применяют в своей трудовой практике новые достижения *научного* прогресса (философско-мировоззренческого, гуманитарного, технического, технологического).

Революции же *только разрушают* ранее достигнутое, неотвратно отбрасывая жизнь народа в целом на десятилетия, а то и столетия назад. Так что Чернышевского вернее было бы назвать *антиреволюционным* демократом. «Революционным» демократом (как, впрочем, и социалистом) он был только в том смысле, что полагал **неотвратимой нравственной обязанностью** каждого действительно *порядочного* человека *обязательно* примыкать к народу в любых его, *даже самых кровавых*, возмущениях и бунтах, с тем чтобы, по возможности, исход событий был для народа если не «прибыльным», то хотя бы *наименее «бедственным»*. К бунтам и революциям, буквально кричал Чернышевский во всей своей публицистике (другое дело, что крик его — *в наказание за богоотступничество* — остался пророчеством Кассандры, никем не понятым или, еще хуже, понятым превратно), толкают народ *глупость* и *своекорыстие* властных и привилегированных «верхов». Именно эта идея, в публицистике зачастую высказывавшаяся «эзоповым языком», в «Что делать?» (а затем в «Прологе», 1867–1870 — с еще более трезво аргументированными оценками уже завершившейся «эпохи реформ» и с еще более точным прогнозом надвигающихся на Россию революционных потрясений) получает *развернутое* выражение. Аргументацию в пользу именно такого понимания позиции Чернышевского — публициста и романиста, см. в моей статье: *Руденко Ю. К. Об одной ленинской цитате «из Чернышевского» // История и культура. Вып. 11(11): Статьи. Исследования. Сообщения. СПб., 2013. С. 101–129 (СПбГУ. Исторический ф-т. Каф. западноевропейской и русской культуры).*

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

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

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

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

и расшифровать для себя этот смысл. Первоначально *свободное*, словосочетание ‘особенный человек’ превращается в процессе характеристики в *несвободное*; простая сумма логических объемов двух понятий переплавляется в новое, качественно отличное от нее и внутренне цельное понятие-образ. Оно продолжает оставаться *понятием*, поскольку сохраняет свою рациональную форму; но в действительности оно является *художественным образом*, потому что в качестве единственно реального содержания этого понятия выступает в романе сама фигура конкретного героя. *Логическое* содержание, которое могло бы быть эквивалентным данному понятию-образу, оказывается *фиктивным*, не *выразимым* в слове. Оно не *проговаривается* в тексте романа не потому, что *умалчивается* рассказчиком-автором, а потому, что не *имеет лексического эквивалента* в самом языке. Если оно все-таки находит себе выражение в романе, то это именно *художественно-образное* выражение. Его *адекватное* осмысление может сформироваться только в результате самостоятельного *читательского сотворчества*.

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

Подведем некоторые итоги. В первой же фразе I главы романа наше внимание привлекли два слова, определяющие собой, как это постепенно станет выясняться в тексте, основной смысловой ракурс всего дальнейшего повествования. Уже при первом их употреблении мы отметили некоторую самостоятельную значительность их смысла, который с точки зрения своего логического наполнения казался рационально-четким, но в действительности оказывался неуловимо-зыбким. Мы проанализировали случаи последующего употребления в романе этих слов. Выяснилось, что автор сознательно и целеустремленно «играет» ими, наделяя такими оттенками значений, которые возникают только в контексте его повествования, и, опираясь на систему этих — «своих» — оттенков, привносит в роман некоторое идеологическое содержание, раскрывающееся для читателя, но не высказываемое прямо. Пользуясь данными романистом ориентирами, читатель свободно входит внутрь идеологического здания романа; игнорируя эти ориентиры,

не придавая им необходимого значения, он рискует выйти из рамок произведения и вынести суждение, далекое от подлинного содержания романа или вовсе чуждое ему.

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

Второй, и важнейший, итог предшествующего анализа заключается в том, что мы имеем возможность видеть, *как* Чернышевский уходит от прямолинейного формулирования своей идеи и *чего* он достигает при этом как художник. Он начинает с простой логической градации, способствующей четкости отбора повествовательного материала;

затем он с некоторой нарочитостью употребляет эти же слова, как правило, тогда, когда описывает тех своих героев, которые являются центральными в его повествовании, — эти слова употребляются как характерные и в то же время наиболее общие оценочные определения ‘новых людей’; по мере разъяснения их отличительных черт — отличительных по сравнению с миром ‘пошлых людей’ — употребление этих слов выясняется как намеренно-тенденциозное со стороны рассказчика, и определения ‘обыкновенный’ и ‘особенный’ все более конкретизируются в ходе характеристики центральных действующих лиц романа; одновременно исподволь готовится и самый главный из оттенков, входящих в понятие ‘нового’ человека, — оттенок социально-политический, — пока он не становится главенствующим в характеристике Рахметова. Так от простого логического определения, представляющего собой не более чем слово в нейтральном лексическом значении, при помощи достаточно разветвленной системы частных приемов, писатель приходит к титаническому образу, свободно вмещающемуся, однако, в рамки того же самого слова, но эти рамки теперь полностью созданы в ходе повествования и существуют только в контексте романа.

В известном смысле Чернышевский идет здесь «антихудожественным» путем, то есть противоречит обычной художественной практике. Традиционно художник апеллирует к воображению читателя, к его способности сопереживания; он *пластически* лепит образ героя, и если добивается еще и понятийного обобщения, то обобщающее

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

Глава четвертая

ПРИНЦИПЫ ТИПИЗАЦИИ

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

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

Чернышевский-писатель, при всем своеобразии его художественной манеры, бесспорно, принадлежит русскому критическому реализму. Это означает, между прочим, также и то, что развернутые им в «Что делать?» принципы типизации действительности вообще и человеческого характера в частности являются не чем иным, как оригинальным вариантом способа типизации, общего для всей литературы критического реализма. В основе этого способа типизации лежит принцип детерминизма, который объясняет характер человека и его жизненную судьбу обстоятельствами социально-исторической и культурно-национальной среды, в той или иной степени подчеркивая также взаимозависимость между человеком и средой. В произведениях критического реализма ни сюжет, ни тема, ни жанр не определяют принципов изображения человека, тогда как во всей предшествующей литературе образ человека всегда в большей или меньшей степени зависел от этих или других более общих категорий художественного текста. Напротив, новая концепция человека и вытекающие из нее принципы типизации при изображении человеческого характера оказывают здесь свое структурообразующее влияние на все прочие компоненты произведения.

Реалистически понятый *тип* представляет собою такой индивидуально-неповторимый характер, в котором типический, обобщенный смысл

имеют все его черты и свойства, то есть *индивидуальное и типическое совмещаются* в диалектическом единстве, выступая *одновременно и как особенное, и как общее*. Именно в этом отношении способ типизации в художественном методе зрелого критического реализма отличается, с одной стороны, от способа типизации, свойственного просветительскому роману XVIII в., а с другой стороны, от ранних форм типизации, встречающихся в самом критическом реализме на первых этапах его формирования в литературе XIX в.

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

и личности, и среды, и их взаимодействия, которое принципиально отделяет его от художественного метода литературы Просвещения.

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

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

Своеобразие Чернышевского-романиста заключается не только в том, что он разрабатывает в «Что делать?» индивидуальный вариант способа типизации, общего для всей литературы критического реализма и опирающегося на принцип

детерминизма. Своеобразие заключается еще и в том, что писатель разворачивает в своем романе некую *систему принципов типизации, последовательно сменяющих друг друга и лишь в своей совокупности выражающих авторскую концепцию человека и авторскую оценку действительности.* Эта система принципов типизации соотносится с особенностями выстраиваемой в романе *системы образов*, так что противопоставление ‘пошлым людям’ ‘новых людей’ и ‘обыкновенным новым людям’ — ‘особенного (нового) человека’ сопровождается качественным различием в способах художественной характеристики героев, принадлежащих этим трем категориям.

Все герои 'допотопного мира' типизированы в романе индивидуально, хотя и с разной степенью детализации и полноты.⁴⁴ Чернышевский применяет здесь *оригинальные приемы* типизации, но *принцип* типизации, из которого он исходит и который он разрабатывает, — это общий для литературы критического реализма принцип конкретно-исторической характеристики личности человека как социально детерминированной во всех своих психологических, нравственных и мировоззренческих проявлениях. При этом все герои

⁴⁴ Иногда они группируются в нечто вроде образных комплексов, так что тот или иной герой только в данном «сращении» приобретает художественную выразительность и завершенность. Таковы Павел Константинович рядом с Марьей Алексеевной, Серж рядом с Жюли. Некоторые из таких героев, не имеющие подобной, идеологически более самостоятельной и выписанной более выпукло пары, остаются схематичными и бледными фигурами, несмотря даже на некоторую важность их роли в сюжете романа. Таков, например, Жан Соловцов. Но большинство лиц этой группы не только выписаны, но и осмыслены индивидуализированно.

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

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

Для примера рассмотрим образ Анны Петровны Сторешниковой.

Читатель узнаёт о ней с первых же слов рассказа о «жизни Веры Павловны в родительском семействе»: она — «дама видная» и, после смерти мужа, «хозяйка дому» (15). Затем о ней упоминается в VII разделе I главы — в размышлениях Сторешникова о возможности жениться на Верочке: «<...> мать <...> конечно, станет противиться женитьбе — мать в этом случае представительница

света <...>» (37). После этого Анна Петровна вводится в действие. Узнав о предложении, сделанном сыном дочери управляющего, она «тоном гневного страдания» говорит ему: «<...> быть может, по-твоему также принято: сыновьям хороших фамилий жениться бог знает на ком, а матерям соглашаться на это?» (40). Ход этого разговора рассказчик прерывает для собственного комментария:

Перед Марьей Алексеевной, Жюли, Верочкою Михаил Иваныч пасовал, но ведь они были женщины с умом и характером; а тут по части ума бой был ровный, и если по характеру был небольшой перевес на стороне матери, то у сына была под ногами надежная почва; он до сих пор боялся матери по привычке, но они оба твердо помнили, что ведь по-настоящему-то хозяйка-то не хозяйка, а хозяинова мать, не больше, что хозяйкин сын не хозяйкин сын, а хозяин (40).

Весь этот пассаж, как видим, — не комментарий в собственном смысле слова, а напоминание читателю о материальных отношениях между сыном и матерью, являющихся подоплекой всего их поведения. Разговор матери с сыном кончается обмороком Анны Петровны, который она, «видя, что сын ушел <...> прекратила» (40). Вслед за этим приводится разговор Анны Петровны с Павлом Константиновичем, отцом Верочки, в ходе которого для читателя окончательно устанавливается нравственный и социальный облик Анны Петровны.

Мне давно было известно, — выговаривает она своему управляющему, — что Мишель вольнется за вашей дочерью. Я не мешала этому,

потому что молодому человеку нельзя же жить без развлечений. Я снисходительна к шалостям молодых людей. Но я не потерплю унижения своей фамилии. Как ваша дочь осмелилась забрать себе в голову такие виды? (41).

Замечательна здесь эта невинная, безмятежная убежденность в своем праве на 'снисходительность' за чужой счет! Недаром эту же формулу как высший моральный постулат своего жизненного кодекса Анна Петровна повторит, завершая свой разговор с Павлом Константиновичем (42). Второй разговор с сыном (после того как ей удастся раньше него узнать, что он получил отказ на свое предложение) она ведет с выражением «презрительного торжества» (42), наслаждаясь возможностью безнаказанно оскорблять сына и его избранницу.

Окончательно дорисовывается образ Анны Петровны в ходе второго разговора с Павлом Константиновичем, когда тот является к ней с повинной после полного крушения всех планов Марьи Алексеевны:

Справедливость слов Павла Константиныча (будто он специально подстроил брак дочери со студентом. — Ю. Р.) была так осязательна, что хозяйка поверила бы им, если б он и не обладал даром убедительной благоговейности изложения. А убедительность этого дара была так велика, что хозяйка простила бы Павла Константиныча, если б и не было осязательных доказательств, что он постоянно действовал против жены и нарочно свел Верочку с Лопуховым, чтобы отвратить неблагоприятную женитьбу

Михаила Иваныча <...> Как было не убедиться и не помиловать Павла Константиныча? А главное — великая, неожиданная радость! Радость смягчает сердце. Хозяйка начала свою отпустительную речь очень длинным пояснением гнущности мыслей и поступков Марьи Алексевны и сначала требовала, чтобы Павел Константиныч прогнал жену от себя; но он умолял, да и она сама сказала это больше для блезиру, чем для дела; наконец резолюция вышла такая»... и т. д. (108–109).

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

В дальнейшем имя Анны Петровны появляется в тексте романа еще только раз — в эпизоде второго сна Веры Павловны (гл. III), где о ней вспоминает «невеста своих женихов, сестра своих сестер»:

<...> злые бывают разные: одним нужно, чтобы на свете становилось хуже, другим, тоже злым, чтобы становилось лучше: так нужно для их пользы. <...> Если бы твоя мать была Анна Петровна, разве ты училась бы так, чтобы ты стала образованная, узнала добро, полюбила его? Нет, тебя бы не допустили узнать что-нибудь хорошее, тебя бы сделали куклой, — так? Такой матери нужна дочь-кукла, потому что она сама кукла и все играет с куклами в куклы. А твоя мать человек дурной, но все-таки человек <...> (128–129).

Смысл образа Анны Петровны здесь сконцентрирован до размеров оценочно-образной формулы — ‘злая кукла’, но сама эта формула отнюдь не претендует на то, чтобы растворить весь образ в себе. Образ существует в романе не ради этой формулы и не исчерпывается ею. Формула возникает, когда образ уже полностью очерчен, и возникает в контексте особой темы романа, которая не имеет прямого отношения ни к Анне Петровне, ни к Марье Алексеевне (тоже здесь упоминаемой), а соотносится с вопросом о «правильном» мировоззрении, реалистически объясняющем окружающую жизнь и выводящем принципы должного, желаемого общественного устройства из существующих порядков и отношений.

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

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

Таковы, например, Сторешников и Полозов. Рассказчик создает характеры объемные, выявляет в них не только то, что они есть или чем они стали в жизни, но и то, что в них осталось или остается неразвившимся. Материал, который рассказчик дает читателю при характеристике этих героев, не просто складывается в образ данного определенного характера, функционирующего в данных обстоятельствах жизни так, а не иначе, но свидетельствует также и об иных возможностях данного характера. Так, за теми изменениями, которые стали происходить в Сторешникове под влиянием Верочки (45–46), угадываются возможности человечности и душевной мягкости, которых вовсе нет в Сторешникове, и не будет, и не может быть, но которые, однако, могли в нем

развиться, если бы его развитие с самого начала протекало не в атмосфере ‘фантастических’ интересов ‘игры с куклами в куклы’, а в атмосфере высокой духовности и ‘реальных’ житейских и общественных интересов. Точно так же крах капиталистической карьеры Полозова выявил в нем здоровое ядро характера, крепость ума, широту взгляда на жизнь, то есть все то, что, будучи иначе направленным и организованным, могло бы сделать из этого человека незаурядного общественного деятеля.

В человеческом характере не столько подчеркнута его индивидуальная замкнутость, единичность, константность, сколько выявлена множественность его реально возможных вариантов, из которых только один — обусловленный конкретной общественной средой — осуществляется в действительности. И это не только Сторешников или Полозов; это и Серж, и Жюли, и Марья Алексеевна. Такая манера обрисовки характеров героев вытекает, конечно, из общей концепции человека, охватывающей весь материал романа. Но сейчас важно подчеркнуть, что при изображении ‘допотопных’ героев такая манера их обрисовки придает характерам этих героев необходимую реалистическую объемность и глубину, нейтрализует опасность превращения образов героев в прямолинейные «иллюстрации» к авторским тезисам, особенно в романе, структура которого является откровенно «учительной». Нужно добавить еще, что если в своей общей гуманистической

концепции романист опирается на чрезвычайно широкий, не поддающийся учету круг философских и научных идей, начиная от Бэкона и Спинозы и кончая «антропологическими» построениями современных ему естествоиспытателей и философов, среди которых он и сам был отнюдь не только учеником, то, высвечивая нереализованную человечность в 'пошлом' человеке, он является прямым учеником и ближайшим последователем Гоголя.⁴⁵

⁴⁵ Ср.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 74–112.

Группа героев ‘допотопного’ мира не выступает в романе как монолитная, спаянная изнутри сила. Она потому и запечатлевает в себе образ современного романисту общества, что в ней царит всеобщий антагонизм интересов, господствует сложная иерархия зависимости и подневольности — не только материальной, но и духовной и нравственной: Розальские зависят от Анны Петровны, Павел Константинович является марионеткой при Марье Алексеевне, Сторешников тянется за Жаном, Жан стремится проникнуть в круг Сержа и Жюли, дом оказывается истинным регулятором отношений между сыном и матерью, бесчисленные Матрены вынуждены продаваться Марьям Алексеевнам по гораздо более низкой цене ввиду своего вечно подбитого любовниками глаза и т. д. В этой среде процветает хищничество — хищничество по праву (Анна Петровна) и хищничество по нужде (Марья Алексеевна), совершается бесконечная цепь актов принуждения, ломания других и самоломания, страдания

от унижений и освященного общественной моралью насильничества. Вот почему каждый герой этой группы составляет отдельный тип, со своим характером и своей социальной биографией. В них выражается единство данного общественного строя, но это — единство разрозненных, противостоящих друг другу единиц.

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

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

Проповедуемое в романе моральное учение, поскольку выражает устремления самых «прогрессивных» (в специфическом, разработанном самим Чернышевским смысле этого слова) общественных групп своего времени, находится в стадии становления и поэтому не может нести и не несет на себе отпечатка классовой ограниченности. А самое главное — художественная оценка ‘пошлых людей’ в романе не является непосредственным следствием суда над ними с позиций проповедуемой здесь морали. Напротив, принципы этой морали таковы, что, с ее точки зрения, моральный суд над человеком со стороны кого бы то ни было, кроме самого этого человека, недопустим, недействителен, эфемерен. Позиция морального суда заменена в романе позицией «научного» объяснения человеческого характера и его общественного облика, в чем мы могли убедиться при рассмотрении образа Анны Петровны Сторешниковой. Авторское отношение к ‘пошлому’ человеку в «Что делать?», так же как и во всей предшествующей литературе критического реализма, выражается посредством демонстрации несоответствия этого человека гуманистическому идеалу вообще, а не какому-либо данному идеалу. Иными словами, это отношение проявляется в изображении детерминированности человека социальной средой и в критическом отрицании этой среды как бесчеловечной и обесчеловечивающей.

Принцип художественного освещения слов и мнений человека в их зависимости от его дел

и поступков также последовательно проводится в романе. Проблема соотношения «теории» и «практики» в общей концепции человеческого характера была для автора «Что делать?» давней художественной проблемой, глубоко и оригинально проанализированной им — и именно средствами художественного анализа — еще в юношеской повести конца 40-х годов, которая так и была озаглавлена — «Теория и практика». Уже тогда он добился нового решения этой проблемы, которое заключалось в том, что ‘теория’ (самосознание, самооценка человека) и ‘практика’ (поведение человека), вообще говоря, всегда соответствуют друг другу в каждом человеке, но все дело в их качестве и характере их взаимодействия. Если ‘теория’ (т. е. мировоззрение человека во всех его аспектах) трезва, то она строго контролирует ‘практику’ (поведение человека) и является верховным ее руководителем, вовсе не претендуя на эту роль во что бы то ни стало. Если же ‘теория’ иллюзорна, романтична, опирается не на фактическое положение вещей, а на привносимые в действительность «от себя» идеалы и представления, то хотя она и претендует на роль верховного и беспелляционного судьи и руководителя ‘практики’, тем не менее этой роли она не может выполнить и действительно не выполняет, а занимается и по самой сути дела может заниматься только одним — *оправданием* ‘практики’ (определяемой в действительности совсем другими факторами) с целью самоуспокоительного «доказательства» своей верховности. В этом заключена

*всеобщая суть реального и логического соотношения между самосознанием и поведением человека, суть, в которой последовательно отражен принцип детерминированности человека обществом и историей.*⁴⁶ Этот взгляд, противоположный, с одной стороны, ренессансному (но отнюдь не православно-христианскому!) учению о свободной воле, а с другой стороны, наивному представлению о прямолинейном соответствии «теоретического» самосознания человека его житейской «практике», лежит в основе и той концепции человека, которая развивается в романе «Что делать?».

⁴⁶ Подробнее об этом см. в моей статье: Н. Г. Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов // Руденко Ю. К. Художественная культура: Вопросы истории и теории. СПб.: Наука, 2006. С. 116–155 (Первоначально: Русская литература. 1970. № 1. С. 105–120).

Так, рассказчик любит подметить в человеке множественность одновременных намерений, особенно тогда, когда дело больно задевает этого человека. Противоречие между характером намерений и окончательным выбором, производимым человеком, показательны для всего его облика. Мы видели, как Анна Петровна изобличала перед Павлом Константиновичем «гнусность мыслей и поступков» Марьи Алексеевны «и сначала требовала, чтобы Павел Константиныч прогнал жену от себя», но потом удовлетворялась «резолюцией», которая вполне соответствует реальной власти Анны Петровны над своим управляющим (109). Совершенно аналогично ведет себя и Марья Алексеевна, когда мечтает о мести Лопухову (109–110).

Оригинальным и художественно выразительным приемом является в романе демонстрация различного наполнения реальным значением одних и тех же слов в устах разных героев или тождества их поведения при полной противоположности намерений. Так, в силу именно этого, поведение дочери оказывается недоступным пониманию матери:

Марья Алексевна решительно не знала, что и думать о Верочке. Дочь и говорила, и как будто бы поступала решительно против ее намерений. Но выходило то, что дочь победила все трудности, с которыми не могла сладить Марья Алексевна. Если судить по ходу дела, то оказывалось: Верочка хочет того же, чего и она, Марья Алексевна, только, как ученая и тонкая штука, обрабатывает свою материю другим манером. <...> Очевидно, она хитрее самой Марьи Алексевны. Когда Марья Алексевна размышляла, размышления приводили ее именно к такому взгляду. Но глаза и уши постоянно свидетельствовали против него <...> (44).

Тот же эффект достигается и в результате разговора Марьи Алексеевны с Лопуховым о его аллегорической невесте (62). Правда, здесь это скорее выглядит как курьез, недоразумение со стороны Марьи Алексеевны. Но затем, в ее размышлениях о поведении Лопухова с Верочкой (65–66), в ее «гамлетовском испытании» (67–71), в следующем за ним авторском сопоставлении Лопухова и Марьи Алексеевны (71–75) демонстрация рассказчиком различия в наполнении одних и тех же слов реальным значением со стороны различных людей, одинаковости поведения разных людей при полной противоположности их намерений перерастает в нечто гораздо большее по значению и гораздо более самостоятельное по смыслу, чем просто художественный прием освещения материала.

Наконец, отчетливое выявление в романе материальной подоплеки человеческого поведения

носит тоже принципиальный характер и дает почву для возникновения целой серии оригинальных приемов.

В 'пошлой' среде современного общества деньги — абсолютная мера ценностей, и не только материальных, но вообще всех ценностей. Так, о Марье Алексеевне говорится, что она

заказала дочери два новых платья, очень хороших — одна материя стоила: на одно платье 40 руб., на другое 52 руб., а с оборками да лентами, да фасоном оба платья обошлись 174 руб.: по крайней мере так сказала Марья Алексеевна мужу, а Верочка знала, что всех денег вышло на них меньше 100 руб., — ведь покупки тоже делались при ней, — но ведь и на 100 руб. можно сделать два очень хорошие платья. Верочка радовалась платьям <...> (17–18).

Любопытно здесь разграничение плутовства Марьи Алексеевны перед мужем и радости для Верочки: плутовство матери не задевает и не омрачает радости Верочки. Иначе выглядит подобный случай, касающийся Анны Петровны. Радуясь своей победе над сыном, она награждает Павла Константиновича:

Татьяна! — Вошла старшая горничная. — Найди мое синее бархатное пальто. Это я дарю вашей жене. Оно стоит 150 р. (85 р.), я его только 2 раза (гораздо более 20) надевала. Это я дарю вашей дочери, — Анна Петровна подала управляющему очень маленькие дамские часы, — я за них заплатила 300 р. (120 р.). Я умею награждать, и вперед не забуду» (42).

Стремление набить цену своему благородству не сулит Анне Петровне никакой реальной выгоды, но то, что это благородство оказывается фальшивым, освещает ее как нельзя более резко. А самое важное — общность приема в этих двух случаях уравнивает Марию Алексеевну и Анну Петровну в их внутреннем достоинстве, несмотря на классовое расстояние, лежащее между ними, и это равенство духовного облика и ориентации в жизни существенно роднит двух героинь из разных классовых групп, указывает на их принадлежность одному и тому же лагерю.

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

При описании 'пошлых людей' это внимание оборачивается одним из приемов их разоблачительной характеристики, но тоже не всегда разоблачительной. Материальные интересы существенны в жизни человека: третирование их есть

черта романтического отрыва от жизни и в классовом обществе сплошь и рядом оказывается формой вольного или невольного сокрытия действительных источников материального благополучия одних социальных слоев, паразитирующих за счет других. Поэтому рассказчик в романе «Что делать?», отчетливо понимающий это, чужд какой бы то ни было зависимости от романтической традиции в трактовке этой стороны жизни и отнюдь не склонен основывать разоблачительные характеристики персонажей, подлежащих разоблачению, на самом по себе факте их погруженности в материальные заботы.

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

привиделся сон, в котором тот же мотив и та же мера суждения (112).

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

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

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

Групповая замкнутость лагеря ‘пошлых людей’ отнюдь не является умозрительной схемой и строится в романе не с помощью приемов логического выделения. Процесс социального разобщения людей, показывает романист, приводит неизбежно к поляризации общественных сил, опирающихся на взаимоисключающие принципы отношения к одной и той же реальной действительности. Поэтому ‘новые люди’ противопоставлены в романе ‘пошлым людям’ как новая, особая в рамках существующего строя жизни общественная среда, которая консолидируется на основе четко выработанных принципов философско-политического мировоззрения, этики и бытового поведения. И хотя группа ‘новых людей’ количественно несоизмерима с безграничным ‘допотопным’ миром, она именно поэтому может быть

отчетливо из него выделена. Противопоставленность 'новых людей' всему укладу тогдашних общественных отношений толкала романиста к необходимости дать их прямую групповую характеристику, поскольку только с ее помощью оказывалось возможным указать ряд внеличных, надындивидуальных свойств, выделяющих каждого 'нового' героя в отдельности и всех их вместе из 'пошлой' среды 'допотопного' общества и делающих их 'новыми людьми'. *Групповая характеристика 'новых людей', таким образом, надстраивается над их индивидуальными характеристиками и подчиняет эти последние себе. Это приводит к тому, что публицистическая авторская оценка героев, принципиально неизбежная в данном произведении, становится необходимой составляющей способа типизации, конструирующего в романе образы 'новых людей'. Романист не подменяет публицистической характеристикой художественную, а совмещает, суммирует оба метода, обогащая каждый из них за счет другого.*

Рассмотрим, как соотносятся между собой приемы *образной* и *публицистической* характеристики 'новых людей'.

Тема 'новых людей' возникает в романе в связи с рассказом о судьбе 'обыкновенной молоденькой девушки', 'глупенькой девочки', 'простенькой девочки' Верочки и до появления 'медицинского студента' Лопухова раскрывается главным образом через *сюжет*. В поведении героини, в ее обычных реакциях на обыкновенные житейские

положения и ситуации, в ее решимости во что бы то ни стало отстаивать свое право лично и свободно строить собственную судьбу (кстати сказать, право, не освященное ни обычаем, ни религией, ни законами государства) видит читатель проявление «новых» принципов жизнеотношения, свойственных главным героям романа. Таким образом, заставляя читателя самостоятельно размышлять над этим, романист прежде всего выдвигает на первый план оценочный смысл самого определения — ‘*новые люди*’. Но образ Верочки — Веры Павловны на протяжении всего романа является носителем своей особой функции: именно в нем прослеживается путь *становления* личности ‘нового человека’, процесс его формирования, этапы роста. Однако этот смысловой подтекст романа не комментируется автором-рассказчиком. *Групповая* характеристика ‘новых людей’ возникает в романе только тогда, когда в его действие вводятся последовательно Лопухов, затем Кирсанов. Лишь после этого и Вера Павловна подключается к этой характеристике как человек их типа.

О Лопухове читатель до непосредственного с ним знакомства знает только, что он ‘порядочный человек’. Это хотя и оценка, но такая, которая ни в коей мере не говорит об индивидуальности героя. Затем рассказчик стремится показать Лопухова (так же, как раньше Верочку) в его поступках, мыслях и психологических реакциях. Неповторимо-индивидуальный образ героя складывается в сознании читателя *раньше*, чем рассказчик сам берется за его характеристику, хотя

и то и другое разворачивается стремительно — в двух первых небольших разделах II главы. Авторская характеристика Лопухова выглядит здесь сначала даже не как попытка рассказчика очертить с известной степенью полноты характер, биографию или предысторию важного для действия романа героя, а скорее как необходимое дополнение к детской болтовне брата Верочки Феде: «Нет, Федя не наврал на него»... и т. д. (48).

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

одна дает медику средства для достаточной жизни, и при первой возможности бросить медицину для какой-нибудь из ее вспомогательных наук — для физиологии, химии, чего-нибудь подобного» (49–50). Но разъяснение этой ‘любопытной черты’ все равно не становится еще достаточным обоснованием и объяснением того, о чем заявлено при первом упоминании о Кирсанове, — что «врозь от Кирсанова о Лопухове можно заметить только то, что надобно было бы повторить и о Кирсанове», и что «если бы их встречать только порознь, то оба они казались бы людьми одного характера» (49).

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

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

оборачивается во II главе даже его 'теория расчета выгод' с ее несколько громоздкой, но неотразимой логикой.

Оригинальным приемом, применяемым для создания образа Лопухова, оказывается отношение к нему и понимание его Марьей Алексеевной. Марья Алексеевна становится своего рода «зеркалом», благодаря которому Лопухов может быть изображен в таких своих «отражениях», которые без этого не могли бы найти себе места в подцензурном произведении. Кривизна этого «зеркала», искажая очертания, укрупняет и подчеркивает суть характера героя. Благодаря этому получает доступ на страницы романа, например, такой щекотливый вопрос, как то, какие книги давал читать Верочке Лопухов. Благодаря этому же идеализируемые, по существу, качества 'новых людей' — такие как чистота их нравственных помыслов или их мировоззренческие построения — входят в роман не прямолинейно, а художественно препарированными, ибо далеко не непосредственно несут свое содержание, а как бы отягощенные конкретными обстоятельствами бытовых и психологических ситуаций.

Этот же прием позволяет романисту художественно тактично ввести в повествование особую композиционно-структурную единицу — «сны» героини, посредством которых читателю предлагается в особом свете видение самой *новизны* 'новых' людей, а главное — аллегорически вводится в роман тема '*светлого*' будущего, к которому

неотступно идет человечество.⁴⁷ Лопухов и выступает в романе носителем и пропагандистом этого общественного идеала.⁴⁸

⁴⁷ В советское время эта тема трактовалась однозначно-прямолинейно — как «тема *революции*»; у меня в монографии, в издании 1979 г., тоже использована именно эта формула. Справедливо-сти ради следует сказать, что *такое* понимание общественно-политической позиции Чернышевского не было собственно советским (или даже более широко — марксистско-большевистским) изобретением. Оно приобрело широкое хождение еще в последние годы легальной публицистической деятельности Чернышевского-журналиста и особенно после выхода в свет его романа. В советское время оно всего лишь *укоренилось*, причем настолько прочно, что стало как бы «общим местом» — своего рода аксиомой, не требующей доказательств. С осени 1863 г. и по сию пору его одинаково придерживались и придерживаются как приверженцы, так и ниспровергатели Чернышевского. Лишь в постперестроечное время изредка стали мелькать публикации, в которых позиция Чернышевского начинает пересматриваться в сторону ее более адекватной трактовки. В качестве показательного примера отсылаю к самой, быть может, поздней такой работе (2016), весьма разноаспектной, замечательной по глубине и тонкости анализа драматургических текстов Чернышевского и созданной, как кажется, исключительно для обнародования в интернете: Хвалин А. Ю. Советские мифы русской литературы: Часть 3: Русский кашевар, или Драма жизни Н. Г. Чернышевского // Интернет-портал «Русская народная линия»: Информационно-аналитическая служба «Православие. Самодержавие. Народность».

⁴⁸ Взаимоотношения Лопухова с Верочкой во II главе невольно заставляют вспомнить внешнюю канву взаимоотношений с героиней типичных тургеневских героев, которых Добролюбов охарактеризовал меткой формулой: «Они <...> вносители новых идей <...> просветители, пропагандисты — хоть для одной женской души, да пропагандисты» (*Добролюбов Н. А. Когда же придет новый день? // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1963. С. 100*).

Рассказчику удастся нарисовать рельефный индивидуализированный характер, со своей манерой ориентироваться в окружающей обстановке, реагировать на нее и противостоять ей. Этот характер воссоздается по ходу событий, проявляется в динамике собственного поведения. С художественной точки зрения такой подход к решению задачи создания образа героя представляется необходимым и достаточным, чтобы образ оказался художественно полноценным.⁴⁹

⁴⁹ В принципе то же следует сказать и об образе Кирсанова. В противоположность Лопухову Кирсанов *сначала характеризуется рассказчиком*, и характеризуется подробно и всесторонне, и только *после этого вводится в действие романа*. Однако сам по себе этот прием нисколько не противоречит задачам индивидуализации характера героя, он часто встречается в литературе — достаточно напомнить о построении характеристики Онегина в романе Пушкина и Бельтова в романе Герцена, о роли развернутых предысторий героев в структуре романов Тургенева. Принцип построения характеристики Кирсанова в романе Чернышевского ничем существенным не отличается от этих общих закономерностей художественной организации материала в произведениях крупной эпической формы. Несмотря на то, что авторская характеристика героя предшествует здесь его показу в действии, сама она в VIII–X разделах III главы дается пластически выразительно, авторская оценка не столько формулируется, сколько выражается в ряде зарисовок различных «частных» обстоятельств жизни героя (способ изучения языков, история с Nicolas, отзывы о Кирсанове-враче студентов и служителей клиники — см. 147–148, 151). После этой характеристики в действии романа Кирсанов проявляет себя неожиданным для читателей образом, предстает как неповторимая личность, убедительно раскрывающаяся в собственном поведении и понятная без авторских комментариев

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

и подсказок (которых и нет в романе). Напомним такие художественно яркие эпизоды, как описание двух попыток Кирсанова овладеть своей страстью к Вере Павловне и скрыть это чувство от любимой женщины (см. 151–154, 169–170), «теоретический разговор» Кирсанова и Лопухова (184–189), наконец, весь эпизод «спасения» Кирсановым Кати Полозовой в V главе. Типический смысл образа Кирсанова вырастает в романе как следствие и результат такого авторского анализа художественного материала образа, который не выходит из границ этого материала и ни в коей мере не схематизирует его.

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

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

«образ» отделяется от так называемой «характеристики», художественно-типическое — от общественно-типического.

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

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

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

Кирсанова, будет повторением примет Лопухова» (146).

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

Таким образом, ‘опись примет’ — это и едкая ирония над эстетическими вкусами ‘проницательного читателя’, и обезоруживающее читателя-друга простодушное признание рассказчика

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

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

Теперь логика развернутой авторской характеристики типа *'новых людей'* оказывается в то же время и логикой объяснения природы тех художественных *'затруднений'*, которых *'не умеет'* преодолеть романист:

Все резко выдающиеся черты их — черты не индивидуумов, а типа, типа, до того разнящегося от привычных тебе, проникательный читатель, что его общими особенностями закрываются личные разности в нем. Эти люди среди других, будто среди китайцев несколько человек европейцев; которых не могут различить одного от другого китайцы . <...> Люди того типа, к которому принадлежали Лопухов и Кирсанов, кажутся одинаковы людям не того типа (148).

И далее, после конкретной характеристики их ‘общих черт’: «Эти общие черты так резки, что за ними сглаживаются все личные особенности» (149). Как видим, новый принцип типизации здесь прямо сформулирован.

Дальнейшая характеристика типа ‘новых людей’ вполне подчиняется этому принципу, окончательно его утверждая.

Рассказчик возвращается к мысли, высказанной еще в начале II главы, где речь шла о положении ‘порядочных людей’ в ‘прежние времена’ и ‘теперь’:

Недавно зародился у нас этот тип. Прежде были только отдельные личности, предвещавшие его; они были исключениями и, как исключения, чувствовали себя одинокими, бессильными и от этого бездействовали, или унывали, или экзальтировались, романтизировали, фантазировали, то есть не могли иметь главной черты этого типа, не могли иметь хладнокровной практичности, ровной и расчетливой деятельности, деятельной рассудительности. То были люди хоть и той же природы, но еще не развившейся до этого типа <...>

<...> Он рожден временем, он знамение времени <...> (149).

Если во II главе рассуждение о ‘порядочных людях’ имело конструктивное значение, так как

в нем содержалась информация о завязке действия романа, то теперь повторение этой мысли является чисто публицистической вставкой. Ее публицистичность скрашена тем, что она мотивирует необходимость другого высказывания, в целях уточнения и углубления характеристики 'новых людей', — мысли о '*главной черте этого типа*'. Но в то же время эта публицистичность и обнажена, поскольку новый тип ставится в связь с другим литературным типом, разработанным в других произведениях другими авторами, — с литературным типом «лишних людей», при этом в их собирательном осмыслении.⁵⁰

⁵⁰ Формула «лишний человек» восходит к названию повести И. С. Тургенева «Дневник лишнего человека» (1850). Впервые это словосочетание как *типическое* свойство определенного ряда героев новейшей русской литературы употребил (без какой-либо отсылки к тургеневской повести) Герцен (к тому времени уже политический эмигрант) в книге, адресованной исключительно западноевропейской аудитории и опубликованной почти одновременно на немецком и французском языках, — «О развитии революционных идей в России» (по-русски, насколько известно, автор ее даже и не писал). В современном переводе соответствующий пассаж звучит так: «Онегин — человек праздный, потому что он никогда и ничем не был занят; *это лишний человек в той среде, где он находится*, не обладая нужной силой характера, чтобы вырваться из нее. <...> Он все начинал, но ничего не доводил до конца; он тем больше размышлял, чем меньше делал <...>. Чацкий <...> это Онегин-резонер, старший его брат. *Герой нашего времени* Лермонтова — его младший брат» (Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. VII. С. 204; курсив в названии лермонтовского романа — авторский). Сопоставительный анализ героев соответствующего типологического ряда продолжен

Продолжая свою характеристику типа ‘новых людей’, рассказчик непосредственно вслед за этим высказывает новую, ранее не присутствовавшую в романе мысль:

Недавно родился этот тип и быстро расплождается. Он рожден временем, он знамение времени, и, сказать ли? — он исчезнет вместе с своим временем, недолгим временем. Его недавняя жизнь обречена быть и недолгою жизнью. Шесть лет тому назад этих людей не видели; три года тому назад презирали; <...> через несколько лет <...> к ним будут взывать: “спасите нас!” <...> еще немного лет, быть может и не лет, а месяцев, и станут их проклинать, и они будут согнаны со сцены, ошиканные, страшимые... И пройдут года, и скажут люди: “после них стало лучше; но все-таки осталось плохо”. И когда скажут это, значит пришло время возродиться

и расширен сначала Чернышевским в статье «Русский человек на rendez-vous» (1858); здесь герой повести Тургенева «Ася» (как номинальный рассказчик, не имеет имени; критик называет его иронически «наш Ромео») сопоставляется с главными героями повести «Фауст» (1856) и романа «Рудин» (1856) Тургенева, поэмы «Саша» (1855) Некрасова и Бельтова из «Кто виноват?» (1847) Герцена-Искандера (см.: *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. V. С. 158–160). Но самая подробная панорама героев этого типа (Онегин — Печорин — Тентетников [II том «Мертвых душ»] — Бельтов — Рудин — Обломов) была развернута Добролюбовым в статье «Что такое обломовщина?» (1859; см.: *Добролюбов Н. А.* Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 4. С. 320–337). Формульное обозначение литературного типа «лишнего человека» в истории русской классической литературы XIX века закрепились в школьной традиции советского времени.

этому типу, и он возродится в более многочисленных людях, в лучших формах... и опять та же история в новом виде. И так пойдет до тех пор, пока люди скажут: “ну, теперь нам хорошо”, тогда уж не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурою всех людей?» (149).⁵¹

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

Так, открывая в январе 1859 г. в «Современнике» новый ежемесячный отдел «Политика» (посвященный обзору текущих международных событий по материалам западноевропейской прессы), Чернышевский начало своего первого обзора посвятил вопросу о «характере исторического прогресса». В частности, он писал:

Прогресс совершается чрезвычайно медленно <...>; но все-таки девять десятых частей того, в чем состоит прогресс, совершается во время

⁵¹ Отточия без угловых скобок — авторские.

кратких периодов усиленной работы. История движется медленно, но все-таки почти все свое движение производит скачок за скачком, будто молоденький воробушек, еще не оперившийся для полета, еще не получивший крепости в ногах, так что после каждого скачка падает, бедняжка, и долго копошится, чтобы снова стать на ноги, и снова прыгнуть, — чтобы опять-таки упасть. Смешно, если хотите, и жалко, если хотите, смотреть на слабую птичку. Но не забудьте, что все-таки каждым прыжком она учится прыгать лучше, и не забудьте, что все-таки она растет и крепнет и со временем будет прыгать прекрасно, скачок быстро за скачком, без всякой заметной остановки между ними. А еще со временем, птичка и вовсе оперится и будет легко и плавно летать с веселою песнею. Правда и то, что, судя по нынешнему, не слишком еще скоро придет ей время летать; а все-таки придет, сомневаться тут нечего».⁵²

На сколько поколений людей, на сколько веков хватит такого прогресса? Перспектива его уходит в необозримое будущее.

То же самое и в романе. Поэтому победа ‘новых людей’ не будет еще означать достижения обществом идеала, но и поражение их не сокрушит надежд на будущее, не поколеблет идеала. И в том и в другом случае общество сделает новый шаг в своем поступательном развитии; залог этого — ‘новые люди’, их появление на общественном

⁵² Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1949. Т. VI. С. 13.

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

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

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

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

Далее, на протяжении III главы, рассказчик не добавляет к характеристике типа 'новых людей' ничего нового по сравнению с тем, что им сказано

в VIII и IX разделах, и в своем объяснении с читателем в конце главы вообще завершает характеристику типа. Для него это стало возможным только в результате сопоставления 'новых людей' с 'особенным человеком'. Однако прежде чем перейти к анализу типа 'особенного человека', нужно отметить еще одну особенность изображения 'новых людей' в романе.

Тип 'новых людей' — даже и как тип общественный — не был в действительности таким установившимся, таким однородным в своих мировоззренческих, политических, этических и просто чисто житейских принципах, каким изображает его романист. Публицистическая характеристика типа потребовала от него заострения и прояснения в каждом отдельном герое романа общих черт типа, существующего и оцениваемого не только в художественных границах романа. Отсюда — неизбежность изображения в 'новых людях' еще только реально возникающего, становящегося, колеблющегося как уже ставшего, достигшего полноты развития, качественно зрелого, то есть неизбежность для романиста перехода с позиций реалистического метода отображения действительности в область художественной утопии.⁵³

⁵³ Вопрос о романе «Что делать?» как художественной утопии подробно рассматривается в работах Л. М. Лотман (см.: *Лотман Л. М.* 1) Социальный идеал, этика и эстетика Чернышевского // *Идеи социализма в русской классической литературе*. Л.: Изд-во АН СССР, 1969. С. 184–228; 2) *Реализм русской литературы 60-х годов XIX века: Сб. статей*. Л.: Наука, 1974. С. 209–256).

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

Роман «Что делать?» в этом смысле представляется примером удачи художника. С одной

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

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

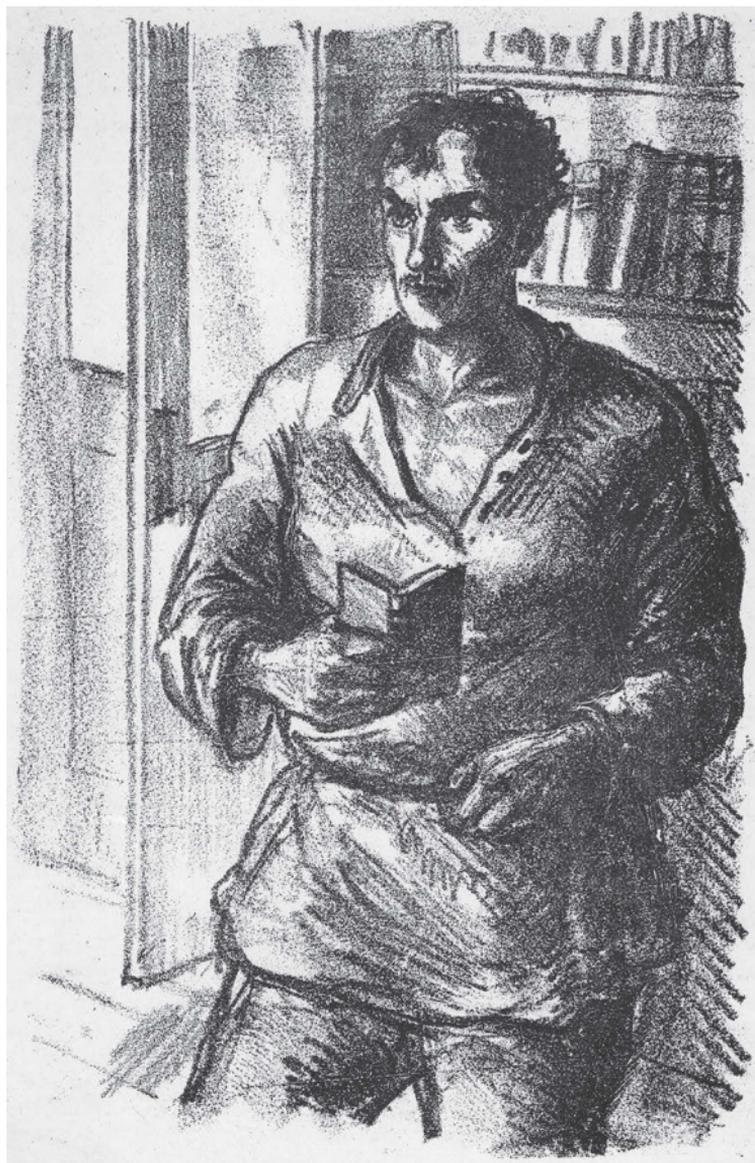
Появление в системе образов романа ‘особенного человека’ вызывает принципиальные изменения в способе типизации, как это прежде уже случилось при появлении ‘новых людей’. Это происходит потому, что ‘особенный человек’ Рахметов тоже противопоставлен ‘новым людям’, правда не как их антагонист, а как ‘высшая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

Противопоставление ‘особенного человека’ ‘обыкновенным новым людям’ структурно повторяет схему противопоставления в романе ‘новых людей’ ‘пошлым людям’. Раньше ‘новых людей’ было ‘мало’ по сравнению с массой ‘пошлых людей’; теперь ‘особенных людей’ ‘мало’ по сравнению с ‘обыкновенными порядочными людьми

нового поколения'. Раньше 'общие черты' всей группы 'новых людей' выделяли их из среды 'пошлых людей' и делали 'особым типом'; теперь 'одна черта', свойственная всем 'особенным людям', выделяет их из среды 'новых людей' и делает людьми 'одной породы'.

Однако *принципиальное* отличие способов типизации 'новых людей', с одной стороны, и 'особенного человека' — с другой, заключается в том, что *прежде* рассказчик свободно и прямо описывал 'общие черты' 'новых людей', а при характеристике 'особенного человека' он этого не делает. *Тогда* авторская характеристика 'новых людей' оказывалась необходимым публицистическим добавлением к их художественной обрисовке как конкретных персонажей романа, и это сочетание двух методов характеристики в итоге создало *особый принцип типизации* 'новых людей' в отличие от людей 'допотопного мира'. Если бы романист мог позволить себе и *теперь* прямо назвать 'одну черту' своего 'особенного человека', он остался бы в пределах этого же принципа. Но он не *может открыто и свободно указать ее*, он *вынужден ее скрывать*, и поэтому должен искать других путей и средств характеристики.

Главный *прием*, при помощи которого строится образ Рахметова, заключается в том, что *характеристика героя разворачивается в виде мозаики странностей*, каждая из которых '*смешна*', '*забавна*' (202, 215) или, на взгляд читателя, даже '*нелепа*'. Сменяя друг друга, возникая вновь, пересекаясь, прихотливо взаимодействуя,



*...подошел к полкам с книгами и начал пересматривать,
что выбрать для чтения...*

эти *‘странности’* последовательно замещают собою действительное объяснение *‘особенности’* *‘особенного человека’*, играя каждый раз *роль фиктивной мотивировки* провозглашенной с самого начала *авторской оценки*. Противоречие между *декларативностью оценки* героя как высшего положительного типа и *‘нелепостью’*, *‘забавностью’*, *‘странностью’* каждого отдельно взятого *проявления* его *‘особенности’* заставляет читателя осознать *целесообразность приема*.

Весь текст характеристики Рахметова ориентирован на *провоцирование читателя* к постановке бесчисленных *«зачем?»* и *«почему?»*. *Почему* Рахметов — *‘особенный’ человек?* Потому ли, что он сумел приобрести *‘физическое богатство’* легендарных масштабов (204)? Или потому, что для достижения этого он так целеустремленно организовал свою волю и свое поведение? А может быть потому, что ему удалось, как никому, подчинить себя *‘оригинальным принципам и в материальной, и в нравственной, и в умственной жизни’*, в которые он сам себя заковал (206)? Посадить себя на диету, *‘вести самый суровый образ жизни’* (206)? Стать *‘ригористом’* (204, 205) в чтении (201, 207–208), в общении с людьми (208–210)? Стать самоистязателем? Отречься от семейных связей, от богатства, комфорта, любви? И *зачем* ему это? Зачем ему *‘уважение и любовь простых людей’* (205)? Зачем ему свои *‘стипендиаты’* в лучших российских университетах (203, 211)? Зачем он окружает тайной свои *«дела»*, если они

‘чужие дела или ничьи в особенности дела’, ‘капитальные дела’ (208)? Авторские ответы неудовлетворительны, потому что они не есть прямые ответы на эти вопросы и вызывают новые вопросы. Ответы могут явиться читателю лишь как *отгадка*, и ключ ее задан автором тогда же, когда провозглашена оценка, — с самого начала. Этот *ключ* — в сопоставлении Рахметова с другими ‘образцами’ той же ‘породы’. Их читатель не знает, о них не говорится ничего, кроме того, что «между ними были люди мягкие и люди суровые, люди мрачные и люди веселые, люди хлопотливые и люди флегматичные, люди слезливые <...> и люди, ни от чего не перестававшие быть спокойными. Сходства не было ни в чем, кроме **одной черты** <...>» (202).

Все, что говорится о герое, оказывается достаточно случайным, **внешним по отношению к его типичности**. Этот герой — таков, другие могут быть совсем иными. Рахметов плакал, слушая Кирсанова в первый вечер их знакомства; другие, возможно, в подобной ситуации сохраняли невозмутимость или скрипели зубами. Рахметов, перекрывая нормальные возможности человеческого организма, читал по трое суток сряду и таким образом преуспел за полгода вполне сложиться в ‘особенного человека’ (205); а если не в полгода, а в год, в полтора, в два? Рахметов приобрел в простом народе славу легендарного бурлака-силача Никитушки Ломова (204, 205); а что было делать тем ‘двум женщинам’ (202), о которых рассказчик

говорит, что они тоже были ‘особенными людьми’, — не могли же и они тянуть ляжку с бурлаками! Как они завоевывали ‘уважение и любовь простых людей’? Рахметов строго расчислил для себя правила употребления ‘за своим столом’ и ‘за чужим столом’ всех видов пищи (206); не наивен ли такой способ напоминать себе о тяжелой нужде народа? Не слишком ли пародийно-банален рахметовский набор добродетелей, включающий в себя прямо-таки аскетически-монашеское воздержание от вина и женщин? И как в особенности пошло звучит в этом контексте слово ‘женщина’! Сообщаемый рассказчиком ‘эротический эпизод’ из жизни героя (212–213), правда, снимает всякое подозрение в пошлости, но так ли уж неколебимы сами его ‘правила’?.. И так далее.

По поводу ‘истории дикого сорта’ — лежания на гвоздях (211–212) — Рахметов сказал: «Неправдоподобно...» (212). Если нельзя вообще обо всех его поступках повторить: «неправдоподобно», то обо всех его ‘принципах’ вполне можно сказать: «необязательно». И романист целеустремленно добивается того, чтобы привести читателя к ясному и осмысленному пониманию этой *необязательности* всего пластического облика своего ‘особенного’ героя.

Но тем самым он достигает противоположного художественного эффекта. Все ‘забавные’ и ‘нелепые’ странности героя, дополняя и комментируя друг друга, сходясь в едином фокусе, вызывают впечатление гармонически-целостного и героически масштабного человеческого



*...будущее светло и прекрасно.
Любите его, стремитесь к нему, работайте для него,
приближайте его...*



... и она опять была за роялем и пела...

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

Оценочное определение героя как 'особенного человека' исходит еще из принципа типизации, свойственного в романе 'новым людям'. Авторская индивидуализация в характеристике 'новых людей' является 'описью примет', внешним и малосущественным дополнением к главному и существенному в них, о чем рассказчик говорит в первую очередь. Характеристика Рахметова тоже может быть еще осмыслена как 'опись примет' одного из восьми известных автору 'экземпляров очень редкой породы'. Но отсутствие рядом с Рахметовым другого 'образца' той же 'породы' для сравнения, невозможность со стороны рассказчика прямо назвать ту 'одну черту', которая составляет его 'особенность', и, следовательно, необходимость высветить ее в его индивидуальности взрывает изнутри исходный принцип типобразования. *Сумма 'странностей' героя переплавляется в образ неповторимой человеческой личности, наделенной незаурядным и исключительным по цельности характером, и в этом и состоит ее типическое достоинство.* Благодаря этому оценочное определение героя

как 'особенного человека' не только приобретает ту прозрачность политического значения, которой оно отличается в тексте романа, но и вбирает в себя жизненную трепетность неповторимой человеческой судьбы, окончательно освобождаясь от налета рациональной жёсткости, первоначально привнесённой в него его логической природой.

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

*Ленинград, 1979 —
Санкт-Петербург, 2017*

ПРИЛОЖЕНИЕ

Поскольку ярлык «революционера-демократа»,⁵⁴ с легкой руки радикал-большевика

⁵⁴ «Революционерами-демократами» стали называть себя члены Союза коммунистов, возглавленного молодыми К. Марксом и Ф. Энгельсом и распространявшего свою деятельность, главным образом пропагандистскую, на земли Северной Германии во время революционных волнений 1848–1849 годов. Сам термин, вероятнее всего, принадлежал К. Марксу. Свое конкретно-историческое значение он и имел исключительно и только в контексте тогдашних событий в Германии. Всеевропейского распространения он не получил и никогда не имел, поскольку вскоре преобразовался в понятие «социал-демократии». Русские народники всех радикальных толков, включая и признаваемых ими в качестве своих «вождей» М. А. Бакунина, А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, термина «революционер-демократ» либо не знали вовсе (что маловероятно), либо не считали его применимым к российской социально-политической действительности 1860–1870-х годов. Термин реанимировал Ленин, огульно распространив его на всех деятелей именно указанной выше эпохи, а уже в советское время к ним были причислены не только леворадикальные литературные критики и публицисты (В. Г. Белинский, Н. А. Добролюбов, М. Л. Михайлов, Д. И. Писарев, Н. В. Шелгунов), но и поэты Т. Г. Шевченко, Н. А. Некрасов,

В. И. Ленина, в советское время не просто *прилип* к имени и литературному облику Н. Г. Чернышевского как неснимаемая маска, но, можно сказать, *заместил* их собою, то ныне, после падения марксизма-ленинизма как политической идеологии, пришло время сдирать грубую штукатурку этой умышленной лжи⁵⁵ и вернуть доброе имя величайшему политическому мыслителю XIX века (а может быть, и всего Нового периода всемирной истории).

сатирик М. Е. Салтыков-Щедрин. Применительно к этим последним ярлык «революционных демократов» звучит особенно нелепо. Главная суть проблемы состоит в том, что **западный** «революционный демократизм» отстаивал **политические** лозунги *строго суверенного парламентаризма* (при сохранении монархии или *вместо* нее), тогда как идеал «ограниченной монархии» (то есть уничтожения **самодержавия** и введения **конституционной** формы правления) **в России** лелеяли *либералы* всех толков, а леворадикалы (тоже всех толков) во главу угла ставили решение вопроса **поземельной** (как тогда говорили) собственности (то есть останется ли земля помещичьей или перейдет в собственность крестьянства; сохранится или нет сельская община). Ленинская теория поступательного *нарастания* «революционного демократизма» в русском «освободительном» движении была *умышленно* умозрительной и *осознанно прозападнической*.

⁵⁵ Подробно аргументированное доказательство **диаметральной взаимоисключительности** «революционаризов» Чернышевского и Ленина и установление *истинного* содержания философско-исторической и актуальной социально-политической позиции Чернышевского см. в моей статье: Руденко Ю. К. Об одной ленинской цитате «из Чернышевского» // История и культура: [Альманах]. Вып. 11(11): Исследования. Статьи. Сообщения. СПб., 2012. С. 101–129.

Как уже было разъяснено в примечании 47 (стр. 200), тема ожидаемой скорой «революции» в романе «Что делать?» не только не стоит так прямолинейно (даже и с учетом так называемого «эзопова языка»), как это с энтузиазмом или негодованием восприняли первые читатели романа, а затем продолжали повторять все последующие критики и исследователи, но и вообще ставится романистом весьма неоднозначно.

Для того, чтобы это увидеть и понять, следует внимательно вчитаться в Первый и Четвертый ‘сны’ Веры Павловны.

Во II главе провозвестником и активным носителем впервые возникающей в романе темы неизбежно грядущего на смену нынешнему строю общественных отношений ‘светлого будущего’ выступает Лопухов, поскольку он один является здесь сюжетно значимым действующим лицом и как раз его поведение, столь комично трактуемое Марьей Алексеевной и столь радикально влияющее на духовное самочувствие Верочки, становятся художественно мотивированным поводом для начальной разработки этой темы. Его таинственная ‘невеста’, на ходу сымпровизированная им не столько даже для Верочки, сколько для вездесущих ушей Марьи Алексеевны, дарит героине настоящий, *лично* преображающий ее, а не только календарный ‘день рождения’ и сразу вслед за этим прямо персонифицируется в ее «Первом сне», где выпускает ее на свет и чистый воздух из душного ‘подвала’ и тут же одним прикосновением руки излечивает ее от ‘паралича’ (81–82).

Но эта персонификация производится самым неожиданным для читателя образом. Чернышевский здесь необычайно лаконичен и в то же время поразительно *психологически* тонок: ассоциативный ряд набегающих друг на друга и сменяющих друг друга образно-тематических метаморфоз столь же *алогичен*, как это свойственно только *реальным сновидениям*.⁵⁶ Заметим, что ‘невеста’ в «Первом сне» возникает далеко не сразу. Сначала ‘снится’ Верочке, что она —

<...> заперта в сыром, темном подвале. И *вдруг* дверь растворилась, и Верочка *очутилась* в поле, бегают, резвится <...> (81).

Немедленно затем — *безо всяких связей и переходов* — ‘снится’ ей, что она «разбита параличом» и опять же *вдруг* —

<...> говорит ей *чей-то незнакомый голос*: <...> ты теперь будешь здорова, вот только я коснусь твоей руки <...> и Верочка встала, идет, бежит, и опять на поле, и опять резвится <...> (81).

⁵⁶ Литературные «сны» в подавляющем своем большинстве этим свойством вовсе не обладают. В русской литературе можно вспомнить один только «сон» Татьяны в «Евгении Онегине», с которым «Первый сон» Верочки в «Что делать?», на первый взгляд, не имеет решительно ничего общего, кроме... кроме *конструктивно-главного*: оба этих «сна» и ситуативно-психологически, и по внутренней алогичности своих мотивно-тематических сцеплений аналогичны друг другу, как никакие больше. «Сны» Раскольникова в «Преступлении и наказании» гораздо ближе пушкинскому «сну» Татьяны по своему *конкретному* идейно-символическому значению, но не по *принципу внутреннего сцепления мотивов*.

И снова сразу далее:

А вот *идет по полю девушка*, — как странно! — и лицо, и походка *всё меняется* <...> вот она англичанка, француженка, вот она уж немка, полячка, вот стала и русская <...> как же это у ней *всё одно лицо?* <...> И выражение лица беспрестанно меняется: какая кроткая! какая сердитая! вот печальная, вот веселая <...> а всё *добрая* <...> <и> какая же она *красавица!* как ни меняется ее лицо, с *каждою переменою всё лучше* <...> Подходит к Верочке. <...> «<...> так это *ты, та Верочка, которая меня полюбила?*» — «<...> *кто же вы?*» — «*Я невеста твоего жениха.*» — «*Какого жениха?*» — «Я не знаю. <...> *у меня их много.* Ты кого-нибудь из них выбери себе в женихи, *только из них* <...>» — «*Я выбрала...*»(81)

У Верочки не во сне, как до сих пор хорошо было известно читателю, ‘жених’ один — Сторешников. Поэтому в ее вопросе: ‘*Какого жениха?*’ — читатель слышит *недоумение*, тут же, однако, преобразующееся в *предчувствие* сердечной тайны и, сразу затем, в *настоящее* осознание своего чувства к Лопухову: ‘*Я выбрала...*’⁵⁷ Но что же значит

⁵⁷ Хочу **специально** обратить внимание читателя на этот маленький — и, казалось бы, такой «аллегорический», такой «отвлеченный» — фрагмент. Сними, читатель, на секунду с глаз шоры затасканных, покрытых полуторавековой пылью и плесенью злопахательских фырканий и снисходительных сожалений по поводу «недостаточной (скудной, бледной, никакой и т. д.) художественности» романа Чернышевского. Вчитайся хотя бы только в этот фрагмент. Неужели не видишь здесь — не чувствуешь — *пульсирующего, тончайшего* психологизма?! Когда-то один только Чернышевский нашел (и только он сумел найти!)

гениально точную формулу, запечатлевшую уникально-неповторимое своеобразие психологизма Льва Толстого, — «*диалектика души*». Психологизм Чернышевского — автора «Что делать?», даже и не пытались определять — не то чтобы с той же неотразимой меткостью, но хоть *как-нибудь*. А между тем *его* психологизм *не повторяет* никого из великих и *не уступает* никому из них. Но я дерзну — нет, не «формулу» предложить, но просто обозначить одну существенную особенность его художнического психологизма: он так же текуч и переменчив в передаче мгновенных душевных состояний и настроений, как это характерно для Толстого, но без словесного их *проговаривания*; и в то же время он близок к «*поэтике жеста*», характерной для пушкинской прозы, но «жест» у Чернышевского — сугубо *лексико-грамматической* (а не лексико-предметной, словесно-пластической) природы.

По поводу «диалектики души»: мой научный руководитель, проф. Г. А. Бялый, в бытность мою аспирантом, вспомнил однажды, как Б. М. Эйхенбаум, беспредельно любивший Толстого, много и чуть ли не всю жизнь занимавшийся им, открывший в нем бездну никем до него в Толстом не увиденного и о Толстом не сказанного, категорически отрицал принадлежность Чернышевскому той неподписанной рецензии о ранних рассказах Толстого, где и было предложено определение психологизма Толстого как «диалектики души», хотя принадлежность рецензии Чернышевскому подтверждается целым рядом бесспорных источников. Эйхенбаум же ссылался только на свою «внутреннюю убежденность», которая состояла в том, что такой «сухарь»-логистик, как Чернышевский, «просто не мог» так *глубоко и тонко чувствовать Толстого!*.. До конца жизни ученый оставался непоколебим в этом своем «убеждении», которое, признаться, напоминает знаменитое чеховское: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда!» (см. «Письмо к ученому соседу», 1880). Конечно, Эйхенбаум нигде и никогда публично этого не говорил и не писал, но самый факт более чем показателен: насколько же прочно засел в *массовом* сознании *рафинированно образованной* русской интеллигенции миф о Чернышевском как о «*мозгляке*», запущенный еще в 1854–1855 гг. из лагеря Дудышкина — Авдеева — Евгении Тур, с одной стороны, и Дружинина — Анненкова — Григоровича — Тургенева, с другой!..

в устах 'невесты': 'я **не знаю** своих женихов' и 'у меня их **много**'? Ведь понятия 'невеста' и 'жених' взаимосвязаны и в своей *конкретной* взаимосвязи *единичны*! Аллегория на глазах читателя *оживает*, отсылая к отвлеченно-логическому содержанию открывающего главу авторского эссе о 'порядочных людях', и вбирает его в себя, но тут же взаимообразно и сама *оживотворяет* и ретроспективно восполняет логическую схему начального эссе новой, своеобразной *идейной* содержательностью и новой *художественно-образной* конкретикой!..

«<...> Я хочу (продолжает 'невеста своих женихов'. — Ю. Р.), чтоб мои **сестры** и женихи выбирали только друг друга...»

И снова без паузы:

«Ты была заперта в подвале? Была разбита параличом?» — «Была». <...> «Это я тебя выпустила, я тебя вылечила. Помни же, что еще *много невытущенных, много невылеченных*. Выпускай, лечи. Будешь?» — «Буду. Только *как же вас зовут?* <...> «У меня *разные имена*. Кому как надобно меня звать, такое имя я ему и сказываю. Ты меня зови **любовью к людям**. Это и есть мое **настоящее имя**. Меня *немногие* так зовут. А ты зови так (81–82).

Возможно, что среди 'разных' имен этой 'невесты своих женихов' для кого-то ею 'сказывается' и имя «революция», но *значение* этого имени совсем не то, которым станут наполнять его сперва народники-террористы, потом интернационалисты-марксисты и наконец вообще все революционеры-

социалисты, а сугубо большевики-ленинцы. Это для них всех «революция» была чаемым деянием «народа», рушащего в ходе «праведного» стихийного бунта ненавистное **русское** самодержавие (в действительности — Православное Русское Царство), *ненавистное*, в первую очередь, *Западному миру в целом* — не «социал-демократам» только, хотя именно *вслед за ними* — и доморощенным российским «неофитам», слепым кутятам из числа «молодой эмиграции», «ученикам» и «последователям» вождей II Интернационала. Чернышевский ‘революцию’ понимал **совсем не так**. Она *никогда* не представлялась ему исторической *неизбежностью*, тем более *закономерностью*. Зная *так хорошо, как никто больше*, всемирную историю народов и государств, он *первый и единственный* среди всех великих мыслителей прошлого и настоящего ясно осознал, что «революции» (если этим пышным словом не прикрываются *верхушечные* государственные перевороты) — это не что иное, как *стихийные возмущения народных низов*, но, в зависимости от их исхода, они либо остаются «бунтами» (и тогда захлебываются в собственной крови, будучи подавляемы правительственными войсками), либо стихию «низов» перехватывают и организуют (уже в собственных интересах) «левые» силы всё тех же «верхов».

Но вернемся к «Первому сну». Из контекста его очевидно, что ‘женихами’ ‘невесты’ Лопухова являются вообще все *действительно* ‘порядочные люди’, и он *в том числе*. Из того же контекста ясно также, что *главным критерием* их ‘порядочности’

является *деятельная* помощь (*не* «благотворительность»!) всем так или иначе притесняемым, угнетаемым, лишенным ‘света и чистого воздуха’, — одним словом, всем *‘бедным’*.

Как ни парадоксально может прозвучать для читателя, помнящего только штампованные клейма, припечатанные к *имени* Чернышевского, но, и в особенности если связать ее с *‘настоящим именем’* ‘невесты своих женихов’, сообщаемым ею Верочке в самом конце ‘сна’ — *‘любовь к людям’*, — всё это не отсылает ли *прямо и непосредственно* к известной *притче Иисуса*, рассказываемой Им в ответ на вопрос «*кто мой ближний?*» (Лк. 10:29–37)? Если хотя бы выборочно, хотя бы в подсознании содержать в душе Новый Завет, то и сама эта притча вспомнится лишь как «распространение» знакомой всем ветхозаветной заповеди: «люби ближнего твоего, как самого себя» (Лев. 19:18), которая неоднократно повторяется и утверждается в Евангелиях в числе двух важнейших (Мф. 22:39; Мк. 12:31; Лк. 10:27; Ин. 15:12), а св. «апостолом любви» Иоанном Богословом вообще утверждается как главная, обнимающая собою все остальные (см. еще 1 Ин. 3:11; 4:11).

Трактовка романистом *подлинной* порядочности *действительно* ‘порядочных людей’ имеет во II главе весьма оригинальную — и именно в *художественном* отношении — разработку, в которой постепенно проясняется некая лежащая в ее основе не столько даже *нравственно-ценностная*, сколько *духовно-ценностная* градация.

Вся сцена вечера в доме Розальских по случаю дня рождения Верочки построена так, что *встреча* ее с Лопуховым и *личное* знакомство молодых людей друг с другом *сначала* главным образом де-завуируют представления их друг о друге, сложившиеся на основании *детской* информации Феди, брата Верочки и ученика Лопухова-репетитора; *затем*, когда они поняли, *насколько* эти представления оказались ложными (заметим, читателю это было *заранее* хорошо известно), вся интрига повествования вращается вокруг *двусмысленного* разговора о ‘невесте’ Лопухова, *иносказательно* разъясняющего Верочке новейшие социальные теории о достижимых путях ликвидации ‘бедности’, но *буквально* воспринимаемого бдительной Марьей Алексеевной; *наконец*, когда к концу вечера разговор заходит о предстоящем постылом замужестве Верочки, он сразу принимает ‘теоретический’ оборот *учительных* (*отвлеченных* по форме) разъяснений ‘порядочного человека’ ‘простенькой девушке’ разницы между любовью ‘настоящей’ и ‘ненастоящей’, между ‘любовью-жалостью’ и ‘любовью-страстью’. Даже прощальные реплики, которыми обмениваются Верочка и Лопухов, совсем не намекают на интимно-психологический результат их новых взаимоотношений:

— <...> Я сейчас уйду отсюда. Я всё сказал, Вера Павловна.

Верочка пожала ему руку.

— До свиданья. Что ж вы не поздравите меня? Ведь нынче день моего рожденья.

Лопухов посмотрел на нее.

— Может быть... может быть! *Если вы не ошиблись, хорошо для меня»* (59).

Здесь полуигровой ранее подтекст выступает на первый план уже вполне серьезно. Кто же, будучи приглашен на день рождения, поздравляет виновницу торжества при *прощании*, да еще после ее специального *напоминания*? И кто, хоть бы и в *этой* ситуации, произносит слова поздравления с ноткой *неуверенности* и *надежды* в голосе? Что значит это двойное ‘может быть’, если речь не идет о ‘*дне рождения*’ вовсе не календарном?..

Кто из читателей может заметить на протяжении всей этой сцены рождение не просто *симпатии* молодых людей друг к другу, но *зарождение их взаимной любви*? Традиционно *любовь* в романах почти всех его разновидностей — главный стержень сюжетного действия. А Чернышевский именно в сцене, где между героями *вспыхивает любовь* (да-да! в том самом *традиционном* смысле слова!) ни словом, ни даже намеком не говорит о ней!..

Развитие любовной психологической интриги еще только *ожидает* читателя, причем немедленно вслед за окончанием предыдущей сцены. Но как медленно, а главное — как необычно-неожиданно это развитие преподносится романистом!

Пятый, следующий за ‘днем рождения’ раздел II главы начинается так:

«Как это *так скоро*, как это *так неожиданно*, — думает Верочка, одна в своей комнате, по окончании вечера, — в первый раз говорили и стали

так близки! за полчаса вовсе не знать друг друга и через час видеть, что стали *так близки!* как это *странно!*» (59).

Какой удивительный *словесный ореол* вокруг чувства, которого ‘простенькая девочка’ еще не распознала в себе и потому *неузнанное слово* не приходит ей в голову! Зато это слово знает рассказчик и, подхватывая ее мысли, разъясняет ее состояние будто бы ей, а на самом деле своему читателю (еще один обещанный в начале романа «урок»!):

Нет, *это вовсе не странно*, Верочка. <...> А вот что в *самом деле странно* <...> — *что ты так спокойна*. Ведь *думают, что любовь — тревожное чувство*. А ты заснешь так тихо, как ребенок, и не будут ни смущать, ни волновать тебя никакие сны. <...> *Это другим странно*, а ты не знаешь, что это странно, а я *знаю, что это не странно*. *Тревога в любви*, — не самая любовь, — *тревога в ней что-нибудь не так, как следует быть*, а сама она весела и беззаботна» (59).

Комментатор-рассказчик, вторгшийся в мысли засыпающей Верочки, сообщил читателю не просто, что она *уже* полюбила, но что любовь так и *должна* начинаться. Более того, продолжая засыпать, Верочка перебирает мысли, затронутые в разговоре с Лопуховым, — «и о бедных, и о женщинах, и о том, как надобно любить» (59). И когда она уже уснула, рассказчик, будто все еще мысленно разговаривает с нею, в действительности продолжает «назидать» своего читателя:

А вот что <действительно> странно <...> что есть <...> люди <которым> пожалуй, покажется странно, с **какими мыслями ты, мой друг, засыпаешь в первый вечер твоей любви**, что от мысли о себе, о своем милом, о своей любви ты перешла к мыслям, что всем людям надобно быть счастливыми и что надобно помогать этому скорее прийти. <...> Ты добрая девушка; ты не глупая девушка; но ты меня извини, я **ничего удивительного не нахожу в тебе**; может быть, половина девушек, которых я знал и знаю, а может быть, и больше <...> не хуже тебя, а иные и лучше, ты меня прости (60–61).

И самым неожиданным, самым «ударным» оказывается следующий, заключительный абзац всего V раздела этой главы, который, путем антитетического повтора последнего из выделенных выше оценочных мотивов («ничего **удивительного** не нахожу в тебе» — и притом *трижды* лексически усиленного!), возвращает собственно *романическое* повествование к его *сюжетной* сущности: Это —

«*Лопухову* кажется, что ты **удивительная** девушка, это так; но это не **удивительно**, что это ему кажется, — ведь **он полюбил тебя!** И тут нет **ничего удивительного**, что **полюбил**: тебя можно полюбить; а если **полюбил**, так ему так и должно казаться» (61).

Итак, романтическая *завязка* состоялась и в конце концов *точно названа*. Однако — *повествователем*, но никак не *самими героями*. Им не до объяснений — обстановка не позволяет. Но только ли

обстановка? Положим, Верочке еще понадобится время, чтобы понять истинный характер своего чувства к Лопухову. Но не Лопухову же! Он-то далеко не юнец... Но именно поэтому ему не до нежностей, когда всё больше своего столь дефицитного накануне выпуска из академии времени он вынужден посвящать хлопотам по освобождению Верочки из невыносимой для нее обстановки 'гадкого семейства'. Он занят 'делом' — одним из тех, о котором 'невеста' своих многочисленных 'женихов' (а Лопухов как раз в *их* числе) скажет Верочке в ее «Первом сне»: “Это я тебя выпустила <из подвала>”. В ожидании благоприятного завершения его хлопот Верочка «не заметила, как имя “Дмитрий Сергеич” заменилось у ней именем “друга”» (76). Зато Лопухов не только заметил, но и понял значение ее проговорки:

Лопухов <...> улыбнулся.

— Вы не хотели этого сказать, Вера Павловна, — отнимите у меня это имя, если жалеете, что дали его.

Верочка улыбнулась:

— «Поздно», — и *покраснела*, — «и не жалею», — и *покраснела еще больше*.

— *Если будет надобно, то увидите, что верный друг.*

Они пожали друг другу руки» (76).

И слова их, и жесты здесь — единственные *кажимые* знаки их любви! А дальше — всё продолжались и продолжались неудачные поиски места гувернантки, и вот, наконец, солидная рекомендация к еще более солидной «г-же Б.» (82 и сл.),

перед визитом к ней Лопухова — «Первый сон» Верочки, а во время визита — эфемерность надежды на лже-‘порядочность’ г-жи Б., а с тем вместе — и вообще крушение надежд на получение места гувернантки без согласия на то родителей.

Но еще *до* окончания всей этой двухнедельной эпопеи лопуховских хлопот — уже на пятый день их — коротенький и, на первый взгляд, мало что значащий дружески-деловой разговор Кирсанова с Лопуховым, совместно готовящих выпускную работу:

— Дмитрий, ты стал плохим товарищем мне в работе. Пропадаешь каждый день <...>. Нахвтался уроков, что ли? <...>

— <...> Да у меня не уроки: я их бросил все, кроме одного. У *меня дело*. <...>

<...>

— Видишь, на том уроке, которого я не бросил, *семейство дрянное, а в нем есть порядочная девушка*. Хочет <...> уйти от семейства. Вот я *ищу для нее места*.

— Хорошая девушка?

— Хорошая.

— Ну, *это хорошо*. *Ищи*. — **Тем разговор и кончился (77)**.

И опять замечателен своей *необходимой* «учительностью» (необходимой — потому что вскрывает нравственно-психологический подтекст приведенного диалога) тут же возникающий комментарий рассказчика:

Эх, господа Кирсанов и Лопухов, ученые вы люди, а не догадались, *что особенно-то хорошо!* <...> Кирсанов и не *подумал спросить, хорошо*

ли собою девушка, Лопухов и не подумал упомянуть об этом. Кирсанов и не подумал сказать: «да ты, брат, не влюбился ли, что больно усердно хлопочешь», Лопухов и не подумал сказать: «а я, брат, очень ею заинтересовался» <...>. Им, видите ли, обоим думалось, что когда дело идет об избавлении человека от дурного положения, то нимало не относится к делу, красиво ли лицо у этого человека, хотя бы он даже был и молодая девушка, а о влюбленности или невлюбленности тут нет и речи. Они даже и не подумали того, что думают это; а вот это-то и есть самое лучшее <...> (77).

Психологизм Чернышевского в «Что делать?» тем и своеобразен, что выражается через органическое чередование-слияние повествовательных эпизодов с непроявленным подтекстом — и парадоксально-тонкими по «диалектике мысли» комментариями рассказчика. Причем последовательность такого рода сцен с «уроками» читателю по ним⁵⁸ и представляет собою восходящую градацию психологического развития чувств героев.⁵⁹

⁵⁸ Сюда не относятся ёрнически-иронические перепалки 'автора' с 'проницательными читателями', выполняющие в романе совсем особую жанрово-архитектоническую функцию (см. об этом в более поздней моей монографии главу III «"Учительный" роман Чернышевского и традиция "романа с отступлениями"»: Руденко Ю. К. Чернышевский романист и литературные традиции. Л.: Изд-во ЛГУ, 1989. С. 117–143).

⁵⁹ Проблема психологизма (приемов и принципов психологического анализа) ни в «Что делать?», ни в каких других (более поздних) произведениях Чернышевского-художника — а они чрезвычайно разнообразны и по жанрам, и по стилистике — вообще никем и никогда не только не исследовалась, но даже и не ставилась.

Теперь обратимся снова к «Четвертому сну» Веры Павловны.

Ему непосредственно предшествует ряд разделов IV главы (начиная, пожалуй, с VI и кончая ближайшим к нему, XV), в которых на материале нескольких лет супружеской жизни Кирсановых (т. е. второго замужества Веры Павловны) идет разработка буквально всех, конечно, не красочно-декоративных, но принципиально-проблемных мотивов следующего за ними 'сна'. Причем если в картинах 'сна' на первый план выдвинуты мотивы любовно-психологические, то реалии супружеских отношений и чувств Кирсановых, накануне подробно описанных, мотивированных и проанализированных со свойственной Чернышевскому-рассказчику скрупулезностью, сохраняют в «Четвертом сне» всю свою контекстуально-фактологическую актуальность.

Начинается «Четвертый сон» тем, что Вера Павловна *слышит* приближающееся к ней пение любимых Чернышевским с юности стихотворений Гёте и Шиллера, и поющий голос кажется ей хорошо знакомым: «Доносится до нее знакомый — о, какой знакомый *теперь!*⁶⁰ — голос <...>» (275).⁶¹ Голос поет «песню радости, любви и добра» (276).

⁶⁰ Я специально выделил здесь слово *теперь* (хотя оно и построением фразы выделено писателем, но Чернышевского, увы, не привыкли читать внимательно...). Оно как раз и отсылает к тому мотивно-тематическому и проблемному контексту 'сна', на который я только что обратил внимание.

⁶¹ С. А. Рейсер в своем академическом комментарии без тени сомнения говорит, что это — голос знаменитой певицы Бозио

из «Третьего сна» Веры Павловны (выдающейся сопрано своего времени, тогдашней солистки петербургской Итальянской оперы) (854 и примеч. 135). Это сомнительно, если учитывать *весь* контекст «Третьего сна». Но что утверждение комментатора прямо *неверно*, становится ясно из последующих расспросов Лопухова о содержании этого, так напугавшего Веру Павловну сна:

— <...> У тебя, кроме прежней красавицы (из «Первого сна». — Ю. Р.), еще новая подруга?

— Да <...>. Ко мне приходила **какая-то** женщина, с таким очаровательным голосом, **гораздо лучше Бозио** <...>! (177).

Конечно, ни из «Третьего сна», ни из дальнейшего еще совсем не ясно, **чей именно** это голос. Из начала «Четвертого сна» ясно только, что это **тот же самый** голос, что и в «Третьем сне» (в этом С. А. Рейсер прав), но только из *конечного* контекста собственно «Четвертого сна» это станет окончательно ясно. Но сейчас мы не будем забегать вперед.

Заметим, однако, что в черновой редакции еще вообще отсутствуют все эти акценты; имя Бозио упоминается, но как реалия досадного чувства, которым открывается 'сон': «Мне снилось, что я скучаю оттого, что я не поехала в итальянскую оперу, что я думаю о ней, о Бозио, и ко мне пришла какая-то женщина, которая все пряталась за пологом и велела читать мне мой дневник»... и т. д. (551). *Пения*, как видим, здесь нет вообще, как нет и *присутствия* Бозио, голос которой, впрочем, точно так же лишь вспоминается в окончательном тексте 'сна' для того, чтобы отметить *несравненное* очарование звучащего во 'сне' голоса. Зато в обеих редакциях ненаписанные страницы дневника заставляет Веру Павловну читать 'какая-то женщина', отнюдь не Бозио. Другое дело, что 'знакомый голос' «Четвертого сна» — это, несомненно, тот же 'голос', который впервые появляется в «Третьем сне» окончательной редакции.

Весьма продуманно выглядит *зачин* 'сна'.⁶² Это *пейзаж, рисующий облик земли в ее далеком будущем* — в том будущем, когда, как сказано еще при характеристике значения 'новых людей' для исторического прогресса, «не будет этого отдельного типа, потому что все люди будут этого типа, и с трудом будут понимать, как же это было время, когда он считался особенным типом, а не общею натурою всех людей» (149). Характерно, однако, что пейзаж детализируется и расцветчивается по канве и в точном соответствии с восторженно-эмоциональным гимническим пафосом обрамляющих его стихотворных куплетов немецкого подлинника «Майской песни» Гёте.⁶³ Разверткой и одновременно дезавуированием его поэтической «идилличности» станет вся финальная сцена «Четвертого сна».

Итак, в начале еще только *голос*, и ни слова — об *облике* певицы. Даже ее вопрос имеет в виду другое:

— *Теперь ты знаешь* меня? Ты знаешь, что я *хороша*? Но ты еще не знаешь — никто из вас еще не знает меня во всей моей красе. Смотри

⁶² В обеих редакциях он построен совершенно идентично (ср. 270 и 641–642).

⁶³ Прием, вообще характерный для стилистики Чернышевского-художника. В эпатающе-травестийном варианте он использован в начале романа как «перевод» 'бойкой, смелой' французской песенки «Ça ira!». Совсем по-новому этот прием будет выглядеть в финале романа — в сцене «зимнего пикника нынешнего года», иначе — в «Алферьеве», «Повестях в повести» и других поздних произведениях писателя.

<же>, что́ было, что́ теперь, что́ будет. Слушай и смотри <...>» (276).⁶⁴

И далее следует ряд картин исторически стадильной эволюции общественного положения женщины в маскулино-центристском строе, господствующем издревле и лишь меняющем свои формы: это 'царства' Астарты, Афродиты, Непорочности.⁶⁵ Именно об этой, центральной,

⁶⁴ Я позволил себе отредактировать пунктуацию в данной цитате: точку с запятой академического издания заменил тире, что́ более точно соответствует интонации фразы; с той же целью ввел в угловых скобках присоединительно-усилительную частицу же и проставил интонационные ударения на относительных местоимениях *что́*, являющихся здесь полновесно звучащими подлежащими. В черновой редакции эпизод 'сна' начинается прямо с немецкого стиха (характерное для Чернышевского сокращенное указание на то, что́ должно быть развернуто в перебеленном тексте). Правомерность моей вставки частицы подтверждается текстом первоначальной редакции: «<...> но ни ты, никто из вас еще не знает»... (642).

⁶⁵ И опять следует решительно подчеркнуть, что два немецких стиха из стихотворения Ф. Шиллера «Четыре века» имеют самое определенное реминисцентное значение, но с характерной именно для Чернышевского-художника функцией — не столько обогащать смыслами указываемого источника нечто свое собственное (такова вообще главная роль реминисценций), сколько скрываться за ним, ему отдавая пальму художественного первенства в творческом «изобретении» как поэтической идеи, так и архитектурной формы. Ни в чем не подражая стихотворению Шиллера, он использует скорее как прототип, чем «образец», вышивая, если можно так выразиться, по указываемой «канве» и свои собственные картины и, тем более, свои собственные идейные смыслы этих картин.

развернутой теме «Четвертого сна» так восторженно отозвался Август Бебель (один из вождей немецкой социал-демократии конца XIX века): «Жемчужиной среди всех эпизодов представляется мне сравнительная характеристика любви в различные исторические эпохи, облеченная в форму снов Веры. *Это сравнение, пожалуй, лучшее, что XIX век до сих пор сказал о любви*».⁶⁶

Как материализация 'голоса', пригласившего 'слушать и смотреть', возникает мифологема 'пира', с его роскошеством яств и пенящихся кубков, и обязательного 'певца', чье «чело и мысль <...> озарены вдохновением, ему говорит свои тайны природа, ему раскрывает свой смысл история, и жизнь тысячелетий проносится в его песне рядом картин» (277).⁶⁷ И каждую возникающую

⁶⁶ См.: Дювель В., Бродская Л. М. Чернышевский в немецкой рабочей печати: (1868–1889) // Литературное наследство. Т. 67 / АН СССР. ИМЛИ им. А. М. Горького. М.: АН СССР, 1959. С. 190. — Заметим, что столь восторженно и в то же время безапелляционно отзывается о картинах сна Веры Павловны высокообразованный (!) немецкий (!!) литературный критик (!!!), у которого, уж безусловно, была, что называется, на слуху поэзия и Гёте, и Шиллера и который, если бы хоть в какой-то мере ему это показалось, не преминул бы упомянуть о зависимости русского романиста от его немецких источников. И еще что замечательно в этом отзыве: Август Бебель, один из вождей социал-демократической партии Германии, а также и II Интернационала, восхищается не социалистической тенденциозностью, которой пронизан вообще весь роман, а именно изображением картин исторической эволюции любви!..

⁶⁷ Почти дословный повтор характеристики «поэта» из «Четырех веков» Ф. Шиллера.

картину комментирует Вере Павловне сопровождающая ее *'светлая красавица'* (277) — она только теперь *впервые названа* как существо видимое и находящееся рядом с героиней. Ее роль в «Четвертом сне» совершенно аналогична Беатриче — спутнице Данте в «Рае» из «Божественной комедии».

В панорамно меняющихся картинах, представляющих собой «сравнительную характеристику любви в различные исторические эпохи» (Август Бебель) обращает на себя внимание отсутствие каких бы то ни было деталей «местной» (географической) и «временной» (исторической) локализации, равно как и деталей из области «производительных сил» и «производственных отношений». Это — *только* типология отношений *мужчина — любовь — женщина*.⁶⁸ Но именно потому, что весь собственно *поэтический* приоритет Чернышевский полностью отдает гению Шиллера, что дается понять читателю двумя его стихами из немецкого подлинника «Четырех веков», которые непосредственно предваряют внезапно возникающую картину пира с поющим бардом, — именно поэтому *главный смысл* 'сна' возникает и строится как система комментариев и оценок возникшей рядом с Верой Павловной 'светлой красавицы'.

Первая картина — идиллия «пастушеского века»:

<...> стройнее кедров <...> пастухи, стройнее
пальм их жены, и беззаботна их жизнь в лени-

⁶⁸ И опять же в этом Чернышевский строго выдерживает образно-эмоциональную стилистику стихотворения Шиллера.

вой неге: у них одно дело — любовь, все дни их проходят <...> в ласках и песнях любви» (277).

А ‘светлая красавица’ утверждает:

Нет <...> это не обо мне. *Тогда меня не было.* Эта женщина была **рабыня. Где нет равенства, там нет меня** (277).

Вторая картина — античность в эпоху своей высокой классики:

<...> как прекрасен народ, толпящийся на площадях, на улицах <...>. Деятельный, живой, веселый народ <...> вся жизнь которого светла и изящна. <...> И все эти люди, такие прекрасные, так умеющие понимать красоту, живут для любви, для служения красоте» (278). И опять ‘светлая красавица’ утверждает: «Нет <...> *меня тогда не было.* Они поклонялись женщине, но не **признавали ее равною себе.** Они **поклонялись** ей, но только **как источнику наслаждений;** человеческого достоинства они еще не признавали в ней! **Где нет уважения к женщине, как к человеку, там нет меня**» (278).⁶⁹

⁶⁹ Читатель может обратить внимание, что в данной цитате, как и в последней цитате на следующей странице, обособлен оборот с союзом «как», который — согласно современным правилам пунктуации — не должен обособляться. Издатели романа в серии «Литературные памятники» (а именно по нему мы приводим все цитаты) в данном случае не случайно сохранили авторскую пунктуацию. Во времена Чернышевского пунктуационные правила были гораздо менее формализованы, чем ныне, и постановка или непостановка запятой зависела главным образом от того, как пишущий *интонирует* свою фразу. Чернышевский, в данном случае, обособлением оборотов

‘Царица’ Афродита *«была полурабыня. <...> Где нет свободы, там нет счастья, там нет меня»* (279).

Последняя картина — средневековый культ Девы. В этом фрагменте Чернышевский *тактически* шиллеровских «Четырех веков».⁷⁰ он избегает лобового противопоставления античного язычества и христианского аскетизма и тем более упоминания Девы Марии и Христа Искупителя, что прямо присутствует у Шиллера. Картину средневековья он воссоздает конкретнее и ярче — хотя тоже по Шиллеру, но на материале его баллады «Рыцарь Тоггенбург», широко известной русскому читателю в переводе В. А. Жуковского:

Девушка, сидящая на балконе замка, «держит в руке шарф», а внизу, на арене замка, «рыцари бьются насмерть», и победителю — «шарф и поцелуй руки ее». Но и только. «Рыцарь, я *люблю вас, как сестра. Другой любви не требуйте*», —

с «как» подсказывает читателю, что их надо читать, делая некую смысловую паузу, прежде чем их произнести, то есть подчеркивает в первом случае — обязательность *тождества* между понятиями «человек» и «женщина», во следующем случае — исключительно *платонический*, но не *чувственный* характер любви «дамы сердца» к своему «рыцарю».

⁷⁰ По совести говоря, это стихотворение было неизвестно лишь низовому русскому читателю; лучшим по своей поэтичности оставался далекий от стихового совершенства, затерявшийся в журналах конца 1820-х — начала 1830-х годов перевод С. П. Шевырева. Справедливости ради надо сказать, что единственный доступный современному читателю перевод стихотворения, принадлежащий Л. Гинзбургу (см.: Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 342–343) во всех отношениях неточен и беспомощен.

произносит она свой приговор. Он отплывает в Палестину, совершает множество подвигов в ее честь, слава их «разносится по всему христианству», но он «не нашел забвенья в битвах». Он — **«не может жить не видя царицу души своей»**. А она — скрылась в монастыре, дав обет **Непорочности**, став **Небесной Невестой**. Он — ‘строит хижину’, чтобы, ‘невидимый ей <...> видеть ее, когда она поутру раскрывает окно своей кельи. И вся жизнь его — ждать, пока явится она у окна, **прекрасная, как солнце** <...> и не было у него другой жизни, пока не иссякла в нем жизнь <...>’ (279).

Что это? Надменная женская жестокость? Черствая холодность души?

Отнюдь нет. Царица Непорочность — «скромная, кроткая, нежная, **прекрасная, — прекраснее Астарты, прекраснее самой Афродиты, но задумчивая, грустная, скорбящая.** <...> Печальна до смертельной скорби душа <ее>. Меч пронзил сердце <ее>». Это потому, объясняет ‘светлая красавица’, что мужчина **«любил ее, пока не касался к ней**. Когда она становилась его женою, <...> он переставал любить ее. <...> **Ту женщину, которой касался мужчина, этот мужчина уж не любил тогда**». И ‘светлая красавица’ твердо заключает: **«Нет, тогда меня не было»** (279).

Весь 4-й раздел ‘сна’, следующий за окончанием пиршественной этой ‘песни’, является в своем роде **догматически последовательным развернутым комментарием** ‘светлой красавицы’ к только что увиденным Верой Павловной картинам «истории любви». При этом **итоговый вывод предваряет** самый комментарий:

<...> *те царицы* <...> еще *продолжают царствовать*, но *царства всех их падают*. <...> я родилась только тогда, когда стало падать царство последней из них. <...> и они все падут, — из них *следующая не могла заменить прежних*, и они оставались при ней. **Я заменяю всех, они исчезнут, я одна останусь царствовать над всем миром.** Но <...> без их царств не могло прийти мое (279–280).

Как сказано! Исторически точно. Логично. И, однако же, как **загадочно!**

Прямо вслед за этим, *внезапно*, совершается **двойной скачок в прошлое**: (1) в *изначальное прошлое истории* и одновременно (2) в *предыдущие 'сны' героини*:

<...> шли века; *моя сестра* <...> *та, что раньше меня стала являться тебе*, делала свое дело. **Она была всегда, она была прежде всех, она уж была, как были люди**, и всегда работала неутомимо. Тяжел был ее труд, медлен успех, но она работала, работала, и рос успех. Мужчина становился разумнее, женщина тверже и тверже сознавала себя равным ему человеком, — и **пришло время, родилась я.**

Это было недавно, о, это было **очень недавно**. Ты знаешь ли, кто **первый почувствовал, что я родилась, и сказал это другим?** Это сказал **Руссо в “Новой Элоизе”**.⁷¹ В ней, от него люди в первый раз слышали обо мне.

⁷¹ Отсылая к роману в письмах Ж. Ж. Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» (1761), Чернышевский прекрасно сознавал, что это

И с той поры мое царство растет» (280).⁷²

произведение уже с полвека как сохраняет только историко-культурный интерес и давно не входит в число активно читаемых произведений. Более того, именно в силу указанной причины читатель остается *все еще в полном неведении, кто же такая эта 'светлая красавица'*, совершенно юная (по историческим меркам) 'сестра' своей старшей 'сестры' — '**любви к людям**', которая 'уж была, как были люди'. Но если не поленившийся читатель перелистает «Новую Элоизу», то уже в начале 2-й части может встретить такого рода весьма категорические заявления: «<...> **брачный союз является** не только самым священным, но и **самым свободным из обязательств!** <...> все законы, стесняющие его свободу, несправедливы <...>. **Эти непорочные узы**, созданные самой природой, **не зависят** ни от власти государя, ни от воли родителей, а **только от промысла единого нашего Отца, Которому дано повелевать сердцами людей** <...>»; или: «Пусть же люди занимают положение по достоинству, а **союз сердец пусть будет по выбору, — вот каков он, истинный общественный порядок**. Те же, кто устанавливает его по происхождению или по богатству, подлинны нарушители порядка, их-то и нужно осуждать или же наказывать» (*Руссо Жан Жак. Юлия, или Новая Элоиза / Пер. с франц. Н. Немчиновой и А. Худадовой; под ред. В. Дынник и Л. Пинского; вступит. ст. И. Верцмана. М.: Худож. литература, 1968 (Библиотека всемирной литературы. Т. 58). С. 175, 176*).

⁷² В издании академической серии «Литературные памятники», по которому цитируется роман, везде у Чернышевского «растет». По-видимому, сохранение этого авторского написания связано с тем, что написание корня «рост» во всех производных (кроме «возраст», считавшегося *исключением* из правила) проверялось исконным корневым словом «р^ост» (с *нулевым окончанием*), тогда как изменение «о» в корнях «рост» на ударное «а» в словах типа «выра^ащивать» мотивировалось (как и во многих других корнях с «о») появлением за корнем суффикса «-ива-». Тенденция замены «о» на ударное «а» в подобных случаях в то время еще только возникала и до сих пор еще не стала обязательным правилом.

Читатель прекрасно помнит, о **ком** говорит сейчас ‘светлая красавица’, хорошо помнит и ее имя — **Любовь к людям**. Но как *неожиданно* — и как **знакомо!** — звучат *впервые* сообщаемые факты ее, так сказать, «биографии», а именно — ее *возраст*: она ‘была **всегда**’, ‘была **прежде всех**’, ‘она **уж была, как были люди!**’ — Может быть, это и «невнятно» звучит в ушах *либеральствующих* (да хоть бы и *радикальствующих!*) **интеллигентов**, зато как это всё было *внятно* — и даже **понятно** — душе и памятьвому уму *простого* читателя — **православного русского христианина**.

О евангельских реминисценциях, лежащих в подтексте *имени* ‘сестры своих сестер, невесты своих женихов’ мы говорили выше. Сейчас важно отметить, что это *имя* (**‘Любовь к людям’**) так *ни разу и не прозвучит* — не только сейчас, но и вообще на протяжении всего «Четвертого сна»: оно все время таится в подтексте и *должно помниться* самим читателем. Но как раз *здесь* — при *первом* напоминании об этой ‘сестре своих сестер’ (то есть *всех женщин вообще*. — Ю. Р.), ‘невесте своих женихов’ (то есть *современных*, появившихся не раньше героев «Новой Элоизы» ‘порядочных людей’ — читай: *юношей, мужчин*. — Ю. Р.)’ появляется буквально сгусток риторических приемов. Тройное усиление фразировки благодаря лексико-синтаксическому повтору-параллелизму (‘она была...’), повышающая интонационная градация (‘...всегда’, ‘...прежде всех’, ‘...уж была, как были люди’) в указании на **возраст** ‘светлой красавицы’ не случайно оформляют собою всю информацию

о нем, так что *самая последняя формула* ('...уж была, как были люди'), по-видимому случайно получает подчеркнуто разговорно-просторечную, отчасти как бы даже эллиптически урезанную форму. Если же придать ей «правильный», «полный» литературный вид, то *смысл* ее окажется **вдвойне реминисцентным**: *она существовала уже тогда (возникла, родилась в тот самый миг), когда Бог-Троица сказал*: «сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему <...>. И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; **мужчину и женщину сотворил** их. И благословил их Бог, и *сказал им Бог: **плодитесь и размножайтесь***, и наполняйте землю, и обладайте ею <...>» (Быт. 1:26; 27–28). Это — в контексте *краткого* рассказа о шести днях творения. Далее то же самое повторяется уже в деталях, весьма многозначительных: «И создал Господь Бог человека из праха земного, и **вдунул** в лице его *дыхание жизни*, и стал человек душею живою. <...> И сказал Господь Бог: не *хорошо быть человеку одному; сотворим ему помощника, соответственного ему*. <...> И **создал Господь Бог** из ребра, взятого у человека, **жену**, и привел ее к человеку. И сказал человек: вот, это кость от костей моих и плоть от плоти моей; она будет называться женою, ибо взята от мужа [своего]. Потому оставит человек отца своего и мать свою и **прилепится к жене своей; и будут [два] одна плоть**» (Быт. 2:7; 18; 22–24).

Совершенно очевидно, что ни в одной из форм отношения мужчины к женщине, соответствующих

‘царствам’ Астарты, Афродиты и Непорочности, нет *ни грана* от Божьего замысла о человеке и жене его — ‘**помощнике, ответственном ему**’, нет даже намека на мужчину, ‘**прилепляющего** к жене’ так, чтобы они стали ‘**одна плоть**’.

И если ‘теперь’ все эти **анти-Божьи** формы любви и брака ‘падают’, то какова же *суть* ‘царства’ ‘светлой красавицы’? Она признается Вере Павловне:

*Еще не над многими я царица. <...> Теперь те, кто признают мою власть, еще не могут повиноваться **всей** моей воле. Они окружены массой, неприязненною **всей** моей воле. Масса истерзала бы их, отравила бы их жизнь, **если б** они знали и исполняли **всю** мою волю. А мне **нужно счастье, я не хочу никаких страданий**, и я говорю им: не делайте того, за что вас стали бы мучить; **знайте мою волю теперь лишь настолько, насколько можете знать ее без вреда себе** (280).*

Таково *сегодняшнее* положение вещей по оценке самой ‘светлой красавицы’. Именно это соответствует *общественно-исторической реальности* эпохи создания романа. ‘Теперь’ Вера Павловна — все еще *редкое исключение* среди современных женщин, и в чем ее исключительность, это прямо объясняет ‘светлая красавица’:

*<...> Твое положение очень счастливое. Тебе нечего бояться. **Ты можешь делать все, что захочешь**. И если ты будешь знать всю мою волю, от тебя моя воля не захочет ничего вредного тебе: тебе не нужно желать, ты не будешь желать ничего, за что стали бы мучить тебя*

не знающие меня. **Ты теперь вполне довольна тем, что имеешь; ни о чем другом, ни о ком другом ты не думаешь и не будешь думать.** Я могу открыться тебе вся» (281).

Вера Павловна просит ее открыться ей, назвать, наконец, себя — и не получает отказа:

— Смотри на меня, слушай меня. **Ты** узнаёшь ли мой голос? **Ты** узнаёшь ли лицо мое? **Ты** видела ли лицо мое?

Вера Павловна задумалась, вспоминая:

«Да, она еще не видела лица ее, **вовсе не видела ее.** Как же ей казалось, что она видит ее?»... (Поразительно это **‘как же** ей казалось...’! Здесь сразу и **‘как ей могло** казаться...’, и **‘почему** казалось...’, и **‘странно, что** казалось’, и **‘невероятно, но** казалось’, да и *все прочие* оттенки смысла!.. Эта разговорная лексема-синтагма — своеобразный речевой эллипсис, в котором *сказано*, казалось бы, первое попавшееся слово, а *выражены все* нюансы *впервые дошедшего до сознания* множества постепенно накапливавшихся эмоциональных впечатлений!) ...«**Вот уж год**, с тех пор как она говорит **с ним**, с тех пор как **он** смотрит на нее, целует ее, она так часто видит ее, эту светлую красавицу, и красавица **не прячется от нее**, как она **не прячется от него**, она **вся** является ей» (281).

Последняя фраза — прекрасный образчик *психологизма* Чернышевского-романиста. Читатель 1863 года так давно привык к психологически тонкой нюансировке душевных движений и состояний героев прозы своего времени,⁷³ что для него «детали» вроде *‘как она говорит с ним’*, *‘как он*

⁷³ Раньше других, конечно, у него на памяти Лермонтов, Искандер-Герцен, Тургенев, Гончаров, Писемский, Достоевский, Лев Толстой. А в черновом варианте романа Чернышевского как *высшие* образцы истинной художественности, до которой-де точно не дотягивает его 'повесть', прямо упомянуты «Мещанское счастье» и «Молотов» Н. Г. Помяловского (356), а также «маленькие пьески г. [Н.] Успенского» (356–357). Из журнального текста эти конкретные примеры Чернышевский убрал. Возможно, потому, что это были еще слишком *свежие* литературные явления, о которых критика почти не успела высказаться: статья Д. И. Писарева «Роман кисейной девушки» (о повести «Мещанское счастье») появится только в 1865 г., а рассказам Николая Успенского только сам Чернышевский и посвятил свою последнюю литературно-критическую статью в XI книге «Современника» за 1861 г., резко и с далеко ведущими выводами противопоставив в ней *свойское* отношение к народу начинающего, молодого писателя '*сентиментальному*' отношению к народу *всей* предшествующей литературы (см.: Чернышевский Н. Г. Не начало ли перемены? // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. VII. С. 855–889). Однако снял эти упоминания в журнальной версии романа Чернышевский, вероятно, не только ввиду их слишком эпатажной злободневности, но еще и потому, что в статье о рассказах Н. Успенского вопроса о своеобразии их *художественности* он специально не обсуждал. Но в памяти читателей его романа, может быть, с большей вероятностью могли всплыть другие нашумевшие в свое время и потому гораздо более известные публикации «Современника», как раз *принципиально* поднимавшие вопрос о *критериях* художественности литературных произведений вообще! Это были *две анонимные* рецензии на произведения выдающихся зарубежных авторов: 1) Ньюкомы, история одной весьма distinguished фамилии. Роман В. М. Теккеря (Современник. 1857. № 2 // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1948. Т. IV. С. 511–522) и 2) Собрание чудес. Повести, заимствованные из мифологии. Сочинение американского писателя Натаниэля Готорна (Современник. 1860. Кн. VI // *Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1950. Т. V. С. 440–453). Обе рецензии в общей структурно-жанровой концепции романа будут иметь гораздо более важное значение, чем только то, контекстуально актуализированное, которое они получают собственно в «Предисловии», замыкающем собою малый специфически иронический контекст пародийной вступительной прелюдии к роману.

смотрит на нее', 'целует ее' не имеют никаких добавочных значений. И справедливо. Но *вся* эта фраза должна вызвать в его памяти описанный в *нескольких* разделах главы, *непосредственно предшествующих* «Сну», — и описанный во всех подробностях — как раз *этот самый 'год'*, с тонкостями и нюансами пережитых *ею* и *им* чувств, их обсуждений, анализов и оценок. Здесь и теперь всё это вспыхивает в сознании героини, прежде чем она ответит на вопрос, заданный 'светлой красавицей'.

Но *отвечает* Вера Павловна и не очень *внятно*, и даже *непонятно* для читателя:

Нет, я не видела тебя, я не *видела лица твоего*; ты являлась мне, я видела тебя, но *ты окружена сиянием*, я не могла видеть тебя, я *видела только, что ты прекраснее всех*. Твой голос, я слышу его, но я *слышу только, что твой голос прекраснее всех* (281).

И тогда 'светлая красавица' «на минуту»... — только для Веры Павловны — ...«перестает быть царицею». То, что при этом *видит* Вера Павловна, сообщается читателю не через *описание*, а через *впечатление*, производимое увиденным на героиню: она приходит в *недоумение!*⁷⁴

⁷⁴ Таков уже не в первый раз отмеченный нами *принцип* (он же *прием*) *психологического анализа*, весьма характерный для Чернышевского-романиста в «Что делать?», и надо сказать, весьма нетривиальный: разъяснение, которое следует далее в рассмотренном эпизоде, это уже не психологический дискурс. Он *предшествует* психологически акцентированному эпизоду, который строится по законам поэтики «психологического жеста», а не «психологического (нюансированного, аналитического) *описания*».

«<...> *неужели это так?* Неужели **это** лицо видела <...> **этот** голос слышала» она? — Да, подтверждает 'царица', «<...> ты хотела знать, кто я, ты узнала. <...> у меня нет имени, отдельного от той, которой являюсь я, мое имя — ее имя. <...> Я **та** <...> **которая любит, которая любима**» (281).

И автор подтверждает:

Да, Вера Павловна видела: <...> **это она сама, но богиня**. Лицо богини — ее самой лицо <...> **ее лицо, озаренное сиянием любви**, прекраснее всех идеалов, завещанных нам скульпторами древности и великими живописцами великого века живописи (281).

А 'царица' поясняет:

— Ты видишь себя в *зеркале* такую, *какая ты сама по себе, без меня*. Во мне ты видишь себя такой, **какою видит тебя тот, кто любит тебя**. Для него я сливаюсь с тобою. Для него нет никого прекраснее тебя; для него все идеалы меркнут перед тобою (282).

Заключительные разделы «Четвертого сна» посвящены: предпоследний — разъяснению верховной, венчающей собою всю предшествующую историю любовных отношений между мужчиной и женщиной 'Царицей', 'светлой красавицей' Веры Павловны, свою сущность '**равноправности**' любящихся; последний — идеальной картине осуществившегося на практике всечеловеческого слияния принципов фурьеристского фаланстера и оуэновского Нью-Лэнарка как «правильного»

принципа хозяйствования и не менее «правильного» социального строя жизни.

В связи с этим финалом «Четвертого сна» подчеркнем еще раз, что Чернышевский тщательно избегает сочинять **свои собственные социальные утопии**: всё это, во-первых, фантазии на темы широко известных западных учений (Сен-Симона, Фурье, Консидерана, Прудона etc.); во-вторых, эти фантазии видятся *только* героине романа и *только* в ее 'снах'. Если говорить о *главной* «утопии» романа — организации и бытоустройстве швейной мастерской Веры Павловны, — то это *утопия* лишь в том смысле, что ничего подобного в *России* действительно никем и никогда не предпринималось. Но, опять же, Чернышевский в самом тексте романа совсем не случайно приводит подробные цифровые выкладки *экономически реальной* возможности существования уже, как говорится, здесь и теперь такого рода производств (и никто из экономистов даже не пытался оспаривать бухгалтерские расчеты Веры Павловны). Однако главное в другом: деятельности такого рода не было возможности развернуться в *России* (т. е. в условиях полицейского государства, как это и показано в романе⁷⁵), но

⁷⁵ В журнальной публикации романа после обширного раздела XVI «Четвертый сон Веры Павловны» следовал весьма лаконичный раздел XVII (без названия, как подавляющее большинство разделов во всех главах романа), текст которого в некоторых советских изданиях, начиная с издания: Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях / Подготовка текста и примеч. Н. В. Водовозова.

всё же **реальный опыт** именно **такого** социально-экономического жизнеустройства к тому времени уже был вполне успешно предпринят в Англии Робертом Оуэном в первые десятилетия XIX в., о чем русский читатель был самым подробным образом осведомлен еще в самом начале 1859 г. Н. А. Добролюбовым в статье, подробно описавшей как причины и методы достижения им *полной* социальной гармонии в одном отдельно взятом

М.; Л.: Academia, 1937 — заменялся более пространным и политически откровенным вариантом черновой редакции (журнальная редакция раздела приводилась в Приложении). В XI томе 16-томного Полного собрания сочинений (М.: Гослитиздат, 1939) в качестве основного текста воспроизведен журнальный вариант романа (с сохранением множества его опечаток, плюс собственный пропуск двух строк журнального текста), а черновой вариант тоже приведен полностью (с приложением наиболее значительных по объему фрагментов, зачеркнутых автором в рукописи). Множество других отдельных изданий романа брали за основу либо журнальный вариант текста (как правило, не обращаясь к первоисточнику, а повторяя какое-нибудь промежуточное издание), либо вариант XI тома ПСС (и тоже, чаще всего, опосредованно). Историю всей этой путаницы в изданиях текста романа см. в комментариях С. А. Рейсера к единственному научному изданию обеих редакций (журнальной и черновой, при этом с исправлением искажений текста журнальной редакции по всем прочим авторитетным источникам текста и с полной публикацией заново расшифрованной Т. И. Орнатской черновой рукописи): Л.: Наука, 1975. С. 812–816. Серия «Литературные памятники». Напомним, что в данной монографии текст романа цитируется именно по этому изданию.

фабричном шотландском городишке при господстве везде вокруг варварской эксплуатации нищих рабочих алчными капиталистами, так и неизбежный крах его «разумной системы», коль скоро для братьев-капиталистов и для правительства прояснилось *личное бескорыстие* ее создателя.⁷⁶ Этот факт имеет отнюдь не косвенное отношение к роману Чернышевского, поскольку изо всех имен западноевропейских авторов, на которые так или иначе намекается в романе, только имя Оуэна называется прямо, да еще и в самом комплиментарном контексте.⁷⁷

⁷⁶ См.: Добролюбов Н. А. Роберт Оуэн и его попытки общественных реформ // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. Т. 4. С. 7–47. Добавим: В «Современнике» по требованию цензуры было заменено одно слово в названии статьи («...и его планы общественных реформ») и подписана она была «Н. Т-нов», но авторство Добролюбова было раскрыто еще в 1862 г. перепечаткой статьи в посмертном 4-томном собрании сочинений критика.

⁷⁷ После своего «Третьего сна» Вера Павловна, уже полностью перебравшись в комнату Лопухова, рассматривает ее обстановку и размышляет наедине: «Как у него убрана комната: кроме необходимого, нет ничего. <...> его единственная прихоть, одна роскошь — сигары. Нет, вот и еще роскошь: фотография этого старика; *какое благородное лицо у старика, какая смесь незлобия и пронизательности в его глазах, во всем выражении лица!* Сколько хлопот было Дмитрию достать эту фотографию. **Ведь портретов Овена нет нигде, ни у кого.** Писал три письма <...> и как <...> был счастлив, когда получил ее, и письмо от **“святого старика”**, как он зовет его, письмо, в котором Оуэн *хвалит меня, со слов его*» (179). «...хвалит меня...» — конечно, за мастерскую для бедных швей, устроенную совершенно **по-оуэновски!**

Так что о «призывах к революции», о Рахметове как «революционере» в *марксистском* смысле, о ‘сёстрах’ и ‘царицах’ в ‘снах’ Веры Павловны как об аллегорическом воплощении «идеи революции» в том же, *марксистско-ленинском* смысле — обо всем этом в романе *речи нет*: «революционизм» Чернышевского имел совсем другой смысл (не просто *чуждый*, но *враждебный* марксистскому) и предполагал совсем другие методы и формы достижения социалистического идеала общественного переустройства. Он не исключал не то что *возможности*, но даже *неизбежности* новых народных «пугачёвщин», но *всю* вину за их возникновение и, соответственно, последствия возлагал *исключительно* на *своекорыстие* правящих классов и на *глупость* правительств, к ним принадлежащих и их защищающих. С его точки зрения, при *таких* объективно существующих исторических условиях и обстоятельствах *революционером* — т. е. *народным заступником* (по позднему слову Некрасова) — не *может не быть ни один даже просто ‘порядочный человек’* (если он *таков* в действительности, а не на словах). Но ‘порядочный человек’ — и именно в силу своей ‘порядочности’ — не только *не может желать*, но *должен стараться* (всегда и обязательно, всеми доступными ему силами и средствами) *не допустить* такого стихийного возмущения трудящихся «низов» («пугачёвщины»), потому что в истории — а это Чернышевский понимал лучше, чем кто-либо *до* и *после* него, — *все* революции делались и делаются руками возмущенных «низов», а *плоды* революций *всегда*

крадут у них прежние, радикально переукрашенные, но всё те же «верхи», лишь вынужденные вступить в комплот с нуворишами, успевшими и сумевшими отхватить себе кусок властного «пирога». В итоге *всякой* революции наиболее *пострадавшей* стороной всегда оказываются те самые «низы», чьей энергией и кровью революции совершаются.

Как видим, *сущность* «революционаризма» Чернышевского состояла в убеждении, что человек, считающий себя «порядочным», — *каждый и всегда* — имеет своим *непреложным* долгом оставаться вместе со своим народом при *любых* исторических обстоятельствах, строго и до конца отстаивая именно *народные* интересы. В случае же социальных взрывов (актуально для Чернышевского — «новой пугачевщины») вообще все «порядочные» люди просто *нравственно обязаны* сплотиться воедино, составив «партию народа», и монолитно выступить *на стороне бунтующих масс*, с тем чтобы *любой ценой* не допустить захвата власти «оппозиционерами» из прежних социальных «верхов», но неуклонно добиваться удовлетворения нужд и чаяний «низов». Этого никогда еще не случалось в реальной истории «революций», в особенности так называемых «великих»! Чем жарче и дольше горит революционный пожар, тем страшнее его разорительные, губительные итоги прежде всего для трудовой массы народа и всей его культуры... Так было *до* Чернышевского, так было *при* Чернышевском, так случилось и со всеми четырьмя русскими «революциями» XX века!

Так что «революционаризм» Чернышевского не имел ничего общего ни с буржуазным лозунгом «Liberté, égalité, fraternité», ни с коммунистическим лозунгом «Каждый по способностям, каждому по потребностям». *Ego* «революционаризм» исходил, в сущности, из двух, и притом главных, *евангельских* заповедей: «Возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мк. 12: 31) и «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя» (Ин. 15: 13). Главное — в нем не было ни грана социально-эгоистического *лукавства*, когда «высокими» словами прикрывается низменный зуд «экспроприации экспроприаторов»!..

Такую концепцию «революционаризма» выработал именно и только Чернышевский, причем *впервые в истории* применительно к конкретно историческим социально-политическим обстоятельствам Нового времени в целом (с его «рационализмом», «прогрессизмом», «либерализмом», «радикализмом» и прочими «измами»). Эта концепция, конечно же, не что иное, как *утопия*. Но, в отличие от всех предшествующих и последующих утопий, она пронизана светом нравственной чистоты и безупречной человечности! Она невозмутимо бескорыстна и самозабвенно любвеобильна! Среди всех и всяких «революционных» утопий, когда-либо рожденных исконной человеческой мечтой о справедливом общественном миропорядке, только она одна зовет к тактичной осмотрительности, чуткой медлительности и в то же время неукоснительной обязательности

реформирования быта и общественных отношений людей, так чтобы каждый заботился о счастье и довольстве всех, а все одинаково дорожили бы счастьем и довольством каждого...

Думается, что этот социалистический дискурс Чернышевского был изначально и остается по сию пору самым позитивно конструктивным и одновременно самым практически реалистичным социальным проектом, который очень бы не помешало начать, наконец, осваивать (и усваивать!) нынешним ретивым «реформаторам» всех толков, да и политикам тоже.

Такой «революционаризм» со времен лично Чернышевского и по сию пору (как кажется, увы, и еще долго в будущем) остаётся и останется не более чем *утопическим идеалом*...

*Санкт-Петербург
Январь — июнь 2018*

О ХУДОЖНИКЕ



Владимир Алексеевич Милашевский — русский советский художник. Рисовальщик, акварелист, живописец, иллюстратор. Член объединений «Мир искусства», «4 искусства», один из организаторов группы «Тринадцать».

Юные годы Милашевского прошли в Саратове. В 1905–1910 годах он учился в вечерних классах Боголюбовского рисовального училища и частных студиях города. В 1913-м поступил на архитектурное отделение Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств. В 1915–1916 годах

оставил академию и начал заниматься в Новой художественной мастерской, где его товарищами по учебе были Г. С. Верейский и Б. Д. Григорьев, а преподавателями — М. В. Добужинский и А. Е. Яковлев.

Любимый вид искусства Милашевского — графика. Художник разработал особый «метод темпа» — мгновенно выполненный, порой даже не пером, а спичкой, динамичный и эмоциональный рисунок.

Интерес к графике привел Милашевского в книжную иллюстрацию. Среди наиболее известных его работ — рисунки к «Посмертным запискам Пиквикского клуба» Чарльза Диккенса, иллюстрации к пушкинским сказкам, к «Коньку-Горбунку» Петра Ершова.

Интерес художника к знаменитому уроженцу Саратова Чернышевскому имеет очень личные корни: мать и отец художника познакомились именно за чтением «Что делать?». Ранее роман никто не иллюстрировал, и Милашевский стал своего рода первопроходцем: благодаря ему герои книги обрели свое воплощение. Книга с иллюстрациями Милашевского вышла в 1937 году в издательстве «Academia». Эти графические работы и воспроизведены в настоящем издании.

Yuri Konstantinovich RUDENKO

The novel by N. G. Chernyshevsky

«WHAT TO DO?»:

Aesthetic originality and artistic method.

2nd edition, revised and enlarged

The monograph is an essay of holistic aesthetic analysis of the Chernyshevsky's novel «What to do?» (1863).

Unlike the long-established tradition of denying this novel has any literary and artistic value and recognizing of it only an undoubted historical, ideological and political significance, the author of the monograph proceeds in his analysis of the postulate of the formal-stylistic and substantial-aesthetic expediently of the Chernyshevsky's novel fully responding to the conscious creativity, to the writer's intentions, as well as to the unquestionable artistic usefulness.

The first chapter is dedicated to «The reader's problem and its constructive aning for the artistic concept of the novel». There is analyzed the stylistics of the introductory episode which opens a novel and plays the role of a kind of prologue. The attention is payed to the intrusive parody character of the initial presentation to the reader of future protagonists works — on the vulgar efficiency author's narrative about them, on melodramatic puppetry of their behavior and, finally, on the exaggeration of the author's «Foreword» to the novel, which, contrary to the diction, does not precede the narrative, but invades it, most importantly — contains those very pejorative author's self-esteem, which for the postcriticism of the novel were a kind of «crib», predetermined by who has lost all opinions about the novel, including about his «non-fiction». It is established that it is just an artistic task this «prologue» is a differentiated, and moreover, aesthetically different impact

on real readers of different social and socio-cultural categories for the purpose of an ideological «neutralization» of some ones and an «enlightenment» of others. This intention is not only unerringly achieved by the novelist, but, in the process of its implementation, leads to the formation of all further structural two-foldedness of the novel, so on one hand, «stories about the new people» (traditionally novel narrative composition), and on the other hand – numerous «random» bickering of the fictitious «author» and the «discerning reader» in the face of the «reader-friend» and all the author's «teachings» (figurative and problem-thematic composition of the narrative «framework») attach to the Chernyshevsky's novel a very special genre image, which does not allow to perceive it in the light of prevailing at that time aesthetic tastes and norms, but requires the reader to penetrate into the hidden meaning of unusual, sometimes seemingly «absurd» authoring techniques. This genre is named in the monograph as a «teaching novel».

In the second chapter, dedicated to the «Principles of the composition and the plot», can be traced as a well-known plot closure of the chapters of the novel and their noticeable genre difference lead to a semantic problem split of the through artistic theme of the novel into «external» and «internal» plans. The external plan of the plot development makes the reader always feel the contrast between psychologically detailed dynamics of a traditional love story and violates this dynamics with the introduction of «inserts» (like the extensive essay on the history of the creation of a sewing workshop by Vera Pavlovna – «the first in Russia experience of socialist cooperation, or Vera Pavlovna's «dreams»). This subject-themed plan of the novel meets the latest requirements of the artistic realism, although, in the opinion of «connoisseurs» («writers and bookmen»), includes a lot of «superfluous», frankly «tendentious». Meanwhile just the conjugation of dynamic (plot) and static

(problem-journalistic and descriptive-analytical) components of a single narrative whole manifests in the novel an internal artistic theme that, while not contradicting the idea of the socio-historical determinism of the human person, demonstrates in the mechanism of this determination some ideal norm of becoming a human personality in general. Chernyshevsky as a novelist, thanks to this, turns out to be a bright artist-innovator, who proposed conceptually a deep and aesthetically original solution to the problem of a positive hero, central in the literature of the XIX century.

Specifically, the principles of characterization of heroes in the Chernyshevsky's novel — and it continues the theme of the study of the writer's artistic method system in the last, the fourth chapter of the monograph devoted to the Chernyshevsky's connection of the traditions of early, «physiological» realism in the literature of the 1840s, as well as a detailed analysis of the structure and the artistic meaning of the Rakhmetov's image. But the interval between the second and the fourth chapter contains the third one, which explores the private, seemingly, aspect of the artistic stylistics of the novel. It is called «Artistic importance of the appraisal of heroes» based on a statistical analysis of the full collection of all cases of use in the text of the novel conceptual-lexical complex «ordinary» — «wonderful» — «special» which, as it turns out, serves as a kind of a «supporting structure» of the novel — a basic evaluation formula that allows the novelist to deploy his ideological concept, both philosophical and historical, and artistic and characterological. It is important that the continuing «logistics» of this formula fully universalized in the artistic context of the novel. The monograph was perceived by the scientific community as a fundamentally new reading of the novel, which for the first time reveals its genuinely artistic nature and showing its actual historical and literary importance.

Оглавление

От автора	5
Введение	11
<i>Глава 1.</i> Проблема читателя и ее конструктивное значение в художественной концепции романа	19
<i>Глава 2.</i> Принципы композиции и сюжетосложения	75
<i>Глава 3.</i> Художественный смысл оценочных определений героев	121
<i>Глава 4.</i> Принципы типизации	175
Приложение	241
О художнике	282
Short annotation	284

Юрий Константинович Руденко

Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?»

Эстетическое своеобразие и художественный метод

Макет и верстка *Сергей Ходов*

Корректурa *Елена Ходова*

Подписано в печать 17.11.2018. Формат 70x100 ¹/₃₂.

Бумага офсетная. Гарнитура Петербург.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 11,7.

Заказ № 1901. Тираж 300.

«Издательство Сергея Ходова»

199053, СПб., ул. Михайлова, 11

Электронная почта: s.khodov@gmail.com

ISBN 978-5-98456-046-7



Отпечатано в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38

Монография содержит развернутый текстуальный анализ поэтики и стилистики романа «Что делать?». Вскрывается новаторская сущность принципов, организующих его художественную систему. Демонстрируется их художественная полноценность, их связь с традицией английского просветительского романа XVIII в. (Г. Филдинг, Л. Стерн), с идеями западноевропейского утопического социализма 1-й половины XIX в. (Ш. Фурье, Р. Оуэн). Исследуется их индивидуальное своеобразие и органическая связь с актуальными тенденциями русского литературного развития 1840–1860-х годов. Анализируется и получает разрешение все еще острая, до сих пор казавшаяся «загадочной» проблема чрезвычайной читательской популярности романа Чернышевского на протяжении более чем столетия после его выхода в свет. Выясняется действительный характер влияния «Что делать?» на развитие русского классического романа. Впервые раскрывается антизападническое (в исторической перспективе — антиленинское) содержание «революционаризма» Чернышевского.

ISBN 978-5-99456-46-7



9 78 5 994 56 46 7