

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.А. ЖДАНОВА

=====

РУДЕНКО Ю.К.

Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКИЙ КАК ХУДОЖНИК
(ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. РОМАН "ЧТО ДЕЛАТЬ?")

Автореферат диссертации на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

(10640 - русская литература)

Ленинград

1971

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКИЙ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ А.А. ЖДАНОВА

=====

РУДЕНКО Ю.К.

Н.Г.ЧЕРНЫШЕВСКИЙ КАК ХУДОЖНИК
(ЮНОШЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. РОМАН "ЧТО ДЕЛАТЬ?")

Автореферат диссертации на соискание
ученой степени кандидата филологических наук

(10640 - русская литература)

Ленинград

1971

Работа выполнена на кафедре русской литературы
Ленинградского государственного университета имени
А.А.Жданова.

Научный руководитель —
доктор филологических наук, профессор Г.А. БЯЛЫЙ

Официальные оппоненты :
доктор филологических наук Н.Н. СКАТОВ
кандидат филологических наук Л.М. ЛОТМАН

Ведущее предприятие — кафедра русской литературы
Саратовского государственного университета имени Н.Г.
Чернышевского.

Автореферат разработан " " _____ 1971 г.
Защита диссертации состоится " " _____ 1971 г.
на заседании Ученого Совета филологического факультета
ЛГУ.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ЛГУ
по адресу: Ленинград, Университетская наб., 7/9.

Отзывы направлять по адресу: Ленинград, Универси-
тетская наб., 11, Филологический факультет ЛГУ.

Ученый секретарь Совета

Н.Г. Чернышевский выступил перед читателем как беллетрист впервые в 1863 году, находясь в пору своей творческой зрелости, будучи самым авторитетным русским публицистом, руководителем наиболее радикального русского журнала, политическим вождем революционно настроенной части русского общества. Но его первый роман оказался последним пропущенным в печать беллетристическим его произведением. В историю русской литературы Чернышевский вошел как автор одного романа.

Правда, в 1877 году вышел в свет второй большой роман писателя - "Пролог". Но, выпущенный за границей и запрещенный к распространению в России, он не мог ни получить откликов в русской прессе, ни оказать сколько-нибудь заметного влияния на современную ему русскую литературу.

Когда же, начиная с 1905 года, "Что делать?", "Пролог" и некоторые другие художественные произведения Чернышевского получили доступ к широкому читателю, то и сам Чернышевский, и все его творчество, и в целом эпоха 60-х годов, одним из вождей и оригинальных выразителей которой он был, уже отошли в историю.

Значительная часть художественных произведений Чернышевского публиковалась впервые в еще большем историческом отдалении от эпохи, их породившей, - только в советское время.

Эти обстоятельства не могли не повлиять на характер и проблематику изучения художественного наследия Н.Г. Чернышевского. Но кроме этих внешних обстоятельств, с самого

начала существования внутренние трудности при оценке и исследовании его художественных произведений.

К ним прежде всего относятся некоторые особенности эстетической позиции автора "Что делать?", который сознательно выдвинул на первый план в своем романе его просветительски-учительную и политически-революционную тенденцию, сам сочинил лукавую легенду о "нехудожественности" своего романа и поставил читателя в такое положение, когда его восприятие и его эстетическая оценка романа находятся в непосредственной зависимости от его отношения к пропагандируемой в романе системе идей. Достаточно одного только неприятия политической позиции Чернышевского-писателя или непонимания действительной эстетической структуры романа, чтобы закрыть для критика или исследователя возможность правильно истолковать художественную природу и художественный уровень как этого романа, так и всей вообще беллетристики Чернышевского.

Таким образом, одной из задач современного литературоведения является фронтальное обследование всех сохранившихся беллетристических произведений Чернышевского с целью выяснения принципов его художественного метода.

Настоящая работа строится в плане хронологического рассмотрения художественных произведений Чернышевского. Ее задача - исследование внутренней эволюции художественного метода писателя. Но поскольку охватить весь творческий путь Чернышевского в рамках одной работы не представляется возможным, в диссертации рассматриваются

только ранние литературные произведения Чернышевского и роман "Что делать?" Такое ограничение правомерно. После "Что делать?", начиная с романа "Алферьев", Чернышевский вступает в полосу экспериментов и поисков, приведших его к другим художественным принципам, чем те, которые легли в основу романа "Что делать?"

Работа делится на две части и состоит из шести глав.

Первая часть работы (гл. I-II) посвящена анализу внешеских произведений Чернышевского.

В первой главе рассматриваются некоторые черты литературного стиля Чернышевского на материале его внешеского дневника. Обычно дневник используется в качестве источника при изучении биографии, мировоззрения, творчества Чернышевского, и это вполне естественно. Но дневник является также первым из всех дошедших до нас крупных литературных сочинений Чернышевского. И хотя его нельзя, по нашему мнению, рассматривать даже как "лабораторию" начинающего писателя (подобно тому как это возможно применительно к внешеским дневникам Л.Толстого), некоторые важные закономерности и особенности литературного стиля Чернышевского, и именно Чернышевского-беллетриста, отчетливо в нем прослеживаются.

Прежде всего требует объяснения тот факт, почему на читателя дневник Чернышевского производит впечатление выутренней цельности и смысловой замкнутости, близкое тому, какое возникает при восприятии художественного произведения.

Содержание и характер ведения дневника указывает, что

для Юноши Чернышевского он служил инструментом самопознания, самоконтроля, самоотчета. На первых порах записи ведутся ежедневно и неизменно касаются широкого круга тем, которые не согласуются друг с другом по принципу художественной целесообразности и обретают единство в личности автора дневника. Фиксируемые им факты имеют для него самостоятельную объективную ценность, их субъективное искажение поэтому недопустимо; собственные мнения и оценки по поводу тех или иных внешних обстоятельств, а также самонаблюдения любого типа ориентированы не на "самовыражение", а на познание их объективного смысла, характера и значения. Благодаря своей полноте и фактической достоверности, картина жизни человека раскрывается для читателя в таких оттенках, которых автор записей не видел. Точно так же не обязательными для читателя оказываются мнения и оценки автора, поскольку они доступны проверке материалом самого дневника.

Таким образом, многосторонность намеченных в дневнике аспектов жизни, редкая последовательность в их освещении, соединенные с исключительной содержательностью самой внутренней жизни Юноши, придадут дневнику цельность и единство. Он представляет собой всестороннее исследование жизни конкретного человека на определенном ее этапе, так что "год моей жизни"¹ объективно превращается в конкретную тему

¹ Н.Г.Чернышевский. Полное собрание сочинений, т. I, М., 1939, стр. 38 и 298. Дальше ссылки на это издание (тт. I-XVI, М., 1939-1953) даются в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими - страниц.

дневника, а личность автора - в образ, имеющий достоинство художественного типа.

Кроме того, уже в дневнике Чернышевского прокладывает себе дорогу тот принцип тематической организации материала (здесь этот материал эмпирический, в его романах это будет материал художественный), когда объективный смысл воссоздаваемой картины действительности находит себе выражение в ее композиционно-тематической структуре. Авторская же интерпретация исходит из этого объективного смысла, опирается на него, но не исчерпывается им, а свободно толкует его с позиций "разумной", "истинной" системы "понятий", демонстрируя читателю самый процесс идеологического истолкования эмпирической действительности.

Анализ первой дневниковой записи Чернышевского, посвященной женитьбе его товарища, В.П.Лободовского (май 1848 года), сопоставление ее с материалом саратовского дневника 1853 года служат исходной точкой и основанием не только для этих общих выводов, но и дают возможность увидеть в юном дневнике Чернышевского истоки многих важнейших тем его последующего художественного творчества, не только и не столько раннего, сколько именно зрелого, позднего.

Во второй главе работы рассматриваются беллетристические опыты Чернышевского, относящиеся к концу 1840-х годов.

Первым анализируется фрагмент начала повести "Понимаша" (1849). Он слишком мал, чтобы свидетельствовать о

замысле и характере целого произведения, которое к тому же не было написано, но представляет интерес как самый ранний художественный текст Чернышевского. Он не только дает основание говорить о самостоятельности позиции начинающего автора, но и позволяет судить о характере его художественных исканий.

Затем рассматриваются две дневниковых записи, в которых зафиксированы замысли повести о Хозефине и повести "Теория и практика". Эти записи представляют исключительный интерес для исследователя художественного метода Чернышевского по тому, что только в них отражаются наиболее ранние стадии творческого процесса в работе Чернышевского над художественным произведением. Их анализ позволяет прийти к существенным выводам.

Во-первых, Чернышевский при выборе темы старается ориентироваться на "быль", то есть на факт не сочиненный, а действительный, и такая ориентация делает для него неважной, второстепенной разработку сюжета. Серьезному обдумыванию подлежит не сюжет, а принципиальный смысл "были". При этом оказывается, что четко сформулированное (для себя) "общее начало" ставит избранную "быль" по отношению к себе в положение "доказательства", так что впоследствии автор к этой мысли может возвратиться, приводя в ее пользу другого рода примеры. Это позволяет понять характер и природу так называемых сизовских тем в последующей беллетристике Чернышевского.

Во-вторых, выбор темы всегда выглядит у Чернышевского

как выбор того круга известных ему жизненных впечатлений, которые соответствуют "общему началу". Если под рукой не оказывается готовой "были", Чернышевский обдумывает сюжет, и это обдумывание совершается в форме фронтального обзора всех предстоящих уму и логически систематизированных возможностей, вытекающих из данной темы. В таком методе ее художественной разработки уже заключается тот принцип циклизации, который будет широко использоваться писателем в его последующем художественном творчестве.

Основное содержание глав составляет анализ текста повести "Теория и практика" (1849-1850). В центре анализа находится смелая попытка молодого Чернышевского решить проблему положительного героя в том духе, как эта проблема встала перед русской литературой только в 50-60-х годах.

Экспозиционная авторская характеристика героя повести строится на контрасте между заявленным с самого начала безусловно положительным отношением автора-рассказчика к нему и такими "странностями" в нем, которые делают его смешным, а то и прямо нелепым в глазах читателя. Каждое из декларируемых положительных свойств героя поясняется примером, аналогией или сравнением, которые, не вступая в противоречие с положительным смыслом даваемой ему характеристики, в то же время придают ему комический оттенок. Но подчеркиваемая чуждость героя выступает как прием, призванный упростить для читателя основные его черты, его "особенность". Она является забавным продолжением серьезных принципов, ре-

результатом своеобразного ригоризма в вопросе о взаимоотношении мировоззрения ("теории") и деятельности ("практики") в жизни человека. Таким образом, уже в первом положительном герое Чернышевского появляется главная психологическая черта всех последующих его "особенных людей" - ригоризм поведения, а в методе изображения подобных характеров - главный прием и принцип: выдвижение в них на первый план "забавного", смешного, нелепого, маскировка и одновременно демаскировка их этим "забавным" и нелепым.

В то же время в характеристике героя повести отчетливо видны следы "физиологического" стиля, с его трактовкой типического как массовидного, с его противопоставлением индивидуального типическому, с его тяготением к сближению задач художественного и научного описания. Герой характеризуется рассказчиком одновременно и как тип "благородного человека", и как исключительное, особенное явление в ряду "благородных людей". Типом он является в меру общего благородства своих принципов и своего поведения, то есть благодаря тому, что вводит его в ряд "благородных людей". Напротив, его "особенность" трактуется в повести как нечто личное, единично-индивидуальное, вычленившее этого героя из его типологического ряда. В этом состоит главное противоречие художественной системы ранней повести Чернышевского. Даже впоследствии, когда Чернышевский вполне осознает свои художественные принципы, он не сразу освободится от этого противоречия, а сначала полностью реализует заложенные в нем художественные потенции. Так, в "Что делать?" он отделит друг от друга и противопоста-

вит резко обобщенное описание "обыкновенных новых людей" и столь же резко индивидуализированное описание "особенного человека" Рахметова.

Вторая часть работы (гл. III-VI) содержит анализ романа "Что делать?"

В третьей главе рассматривается проблема читателя и ее конструктивное значение в художественной концепции романа.

Подробный анализ вступительного эпизода, которым открывается роман, выяснение смысла его пародийности, рассчитанной на эстетически разнокачественное восприятие одного и того же текста различными категориями читателей, дает возможность сделать вывод о том, что уже начало своего романа Чернышевский строит таким образом, чтобы бесформенная масса реальной читательской аудитории в процессе восприятия произведения стала расслаиваться, образуя несколько определенно различных групп. Таких групп три: читатель простодушный, нуждающийся в авторских "уроках" и готовый их усваивать; читатель враждебный автору, не принявший его читательской позиции и раздражающийся "нехудожественностью" его романа; наконец, читатель-друг, понимающий автора в самих его намерениях и сочувствующий им. Три этих читательских типа, художественно программируемые в тексте романа, представляют собой ту социально-идеологическую "систему координат", в рамках которой создается конструкция произведения.

Внутри этой конструкции, однако, фигурируют в качестве героев не все из этих типов, а только один - читатель, враж-

дебный автору. Он персонафицирован в образе "проницательного читателя", который выполняет в романа две функции. Первая заключается в том, чтобы поддерживать мистификацию автора, стремящегося спрятаться под маской неумелого, бездарного и при этом самоуверенного до "наглости" рассказчика. В этой своей функции "проницательный читатель" помогает автору нейтрализовать действительный оттенок "пошлости" и банальности, присущий таким положениям романа, как мнимое самоубийство или любовный треугольник.

Вторая функция образа "проницательного читателя" заключается в демонстрации перед реальным читателем смысла и характера его так называемой "проницательности". Вначале по-данная как черта характера "читателя", она постепенно выясняется как его политемическая позиция, становится стилем его общественного поведения. Это связано с тем, что болтливость, составляющая первоначально исключительное содержание "проницательности" читателя, становится тем более опасной, чем отчетливее проявляется в ходе повествования революционный подтекст романа, и в конце концов оборачивается своей реакционно-охранительной стороной.

Демонстрация этой метаморфозы необходима писателю для того, чтобы показать другому сорту читателей (тому, на который ориентировано просветительское острие романа) - кого устраивает "дикая путаница понятий" в их головах, кто и зачем внушает им "чепуху", какова, следовательно, классовая природа тех мнений и понятий, которые до сих пор казались им "своими". Основная просветительская задача романиста, та-

ким образом, выясняется как задача воспитания политического самосознания.

Но кроме этих двух функций, противостояние рассказчика и "проницательного читателя" само по себе, их споры по специально эстетическим проблемам выполняют особую важную роль в общей конструкции романа. Вопрос о его "художественности", который обсуждается на его же страницах, является одним из художественных принципов, организующих роман как целое.

В четвертой главе выясняются принципы композиции и сюжетосложения.

Повествовательный материал организован в романе так, что "развязка всей повести" (XI, II) сообщается читателю еще в пародийном прологе ("дело кончится весело, с бокалами, песнь"), а на завязку рассказчик настойчиво указывает о самого начала повествования об экспозиционных событиях (этой завязкой должна явиться встреча Верочки и Допухова). Это необходимо, чтобы внушить читателю правильное представление о содержании и границах действия романа, снять пародийную "аффектность" его первых сцен, оставив, однако, в силе все первоначально вызванные разнохарактерные читательские реакции, и распределить внимание читателя между стихийным интересом к сюжетной интриге и сознательным интересом к ее "теоретическому" смыслу.

Поворотные этапы действия подчеркнуты членением повествования на главы и наименованиями глав. Каждая глава обладает двойной композиционной структурой: в системе сюжетного действия всего романа она является компонентом его целостной композиции, а в своих собственных границах она содержит

описат, развивающийся как самостоятельный событийно-конфликтный цикл.

Это является следствием того, что действие романа не сводится к сюжетным коллизиям и не исчерпывается ими. Оно имеет еще одну, внутреннюю линию развития, движущуюся параллельно сюжетной линии. Содержанием этой внутренней линии действия романа оказывается становление личности "нового человека". Общая композиция романа организуется на уровне именно этой линии развития его действия. Поэтому в романе одинаково важны и одинаково необходимы как части сюжетно-динамичные, так и части сюжетно-статичные, а то и вовсе бессюжетные.

Принцип сюжетно-композиционной двусоставности "рассказов о новых людях", выполняя в романе художественно-конструктивную функцию, имеет также и непосредственное, собственное свое содержание. При изображении "новых людей" в их внутренней эволюции и в их взаимоотношениях со средой романист подчеркивает как момент их взаимообусловленности, так и момент их относительной автономности. Наличие в романе этого последнего момента не является отрицанием принципа социально-исторического детерминизма, убежденным и последовательным сторонником которого был, как известно, Чернышевский. Напротив, эта автономность выступает в качестве формы такого детерминизма: если общество антагонистично, если его развитие скачкообразно (а это Чернышевский отчетливо понимал), то и процесс социальной детерминации человека не может не принимать формы "свободного выбора", формы самоопределения.

Присутствие в романе этой идеи - причем не в виде форму-

лируемой сентенции, а в виде художественной структуры - организует весь материал романа как архитектурное и идеологическое единство, придает его содержанию тот характер неисчерпаемости, бездонности, который отличает произведение художественно-идеологическое от любых других типов идеологических построений.

В п я т о й г л а в е работы выясняется художественный смысл оценочных определений героев в тексте романа.

Авторская оценка героев развернута в романе в пределах трехчленной формулы "обыкновенный" - "замечательный" - "особенный", которая появляется в повествовании в первой же фразе первой главы романа. Правда, на протяжении этой главы она функционирует только как критерий отбора повествовательного материала, но в авторском отступлении, открывающем следующую главу романа, смысловое и конструктивное значение этой формулы раскрывается читателю уже в своем настоящем масштабе. Она становится не только критерием, определяющим отбор повествовательного материала, но и логической "сеткой", устанавливающей границы и формы оценочных суждений рассказчика, и художественным принципом, дающим тот неповторимый ракурс, в котором представляются читателю все изображаемые в романе лица, события, факты, а также проблемы и их решения.

Трехчленная оценочная формула рассказчика представляет собой жестко фиксированную логическую градацию понятий. Жесткость конструкции определяется ее логической природой, но сама конструкция при этом не является внутренне застывшей и неподвижной. Поскольку она обращается в художественно-образном

контексте, каждый новый случай ее употребления - так же, как и случаи употребления отдельных слов, входящих в состав формулы, - изменяет ее конкретное смысловое и эмоциональное содержание. Слова, образующие оценочную формулу, в контексте романа художественно переосмысливаются, и достигается это благодаря особой смысловой акцентировке, которой они подвергаются в ходе повествования. Рассмотрение приемов авторской "игры" при употреблении этих слов, а также анализ идеологической целесообразности этой "игры" и художественного эффекта, ею производимого, показывают, как совершается в романе перерастание логического понятия в художественный образ, и вскрывает, таким образом, одну из важнейших закономерностей повествовательного стиля Чернышевского-художника.

Последняя, - е с т а я г л а в а работы посвящена анализу принципов характеристики героев в романе "Что делать?"

Для этого романа характерно, что противопоставление "новых людей" "пошлым людям", с одной стороны, и противопоставление "обыкновенных" новых людей - "особенным" новым людям - с другой, сопровождается качественным различием принципов художественной характеристики героев, принадлежащих к этим трем категориям.

Каждый герой романа из числа "пошлых людей" охарактеризован, - с разной степенью детализации и полноты, - как индивидуальный тип. Но все они являются лишь лицами повествовательного фона по отношению к главной - внутренней - линии действия романа. Автора они интересуют прежде всего в своей

совокупности, как образ общественной среды. Нередко они группируются в нечто вроде образных комплексов, как бы срастаются друг с другом, так что тот или иной герой лишь в данном "сращении" приобретает художественную законченность, а вне этого оказывается или слишком бледным, или слишком схематичным. Таковы Павел Константинович и Марья Алексеевна или Серж и Люли. Некоторые из героев "пошлого мира" (например, Дан Соловцов) остаются схематичными и бледными фигурами только потому, что не имеют такой пары, хотя в сюжете романа играют довольно заметную роль.

Принципиальное отличие характеристики "новых людей" от характеристики "пошлых" героев романа заключается в применении романистом другого принципа типизации.

Изображая "пошлых людей", рассказчик выявляет типическое в индивидуальном. Напротив, "новые люди" характеризуются в романе так, что индивидуальные различия между ними оказываются неважными по отношению к их типической сущности. "Все резко выдающиеся черты их - черты не индивидуумов, а типа" (XI, 144), - заявляет рассказчик. Группа "новых людей" характеризуется им не как художественный тип, а как тип общественный по преимуществу. Не оценка типа является результатом предлагаемой характеристики, а характеристика возникает как доказательство и обоснование предлагаемой оценки. Ввиду этого рассказчик, там, где он от своего лица характеризует свой положительный тип, выступает не как художник-повествователь, а как публицист.

Однако публицистичность авторской характеристики "но -

вых людей" не вторгается в роман как нечто чужеродное для его эстетической природы. Она вытекает из оценочной направленности характеристики, но сама оценка к этому времени опирается уже исключительно на материал романа и только романа (как это показано в предыдущей главе работы).

"Особенный человек" Рахметов противопоставлен обыкновенным "новым людям" не как их антагонист, а только как "высшая натура" (XI, 228) 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" (XI, 144). Это приводит романиста к необходимости характеризовать Рахметова все-таки как особый, другой тип внутри группы "новых людей". Все дело в "одной черте" (XI, 197); наличие ее в Рахметове делает его "особенным человеком", отсутствие ее в прочих "новых людях" свидетельствует об их "обыкновенности". Если бы Чернышевский мог себе позволить раскрыть эту "одну черту" своего героя, прямо назвать Рахметова профессиональным революционером, то романа такой структуры, каким является "Что делать?", вообще не могло бы возникнуть.

В качестве главного приема для характеристики "особенного человека" романист избирает тактику "заметания следов", то есть вносит в характеристику героя на первый взгляд совершенно сумбурную непоследовательность изложения, усугубляет ее обильными намеками и недомолвками, раздробляя повествование на бесчисленное множество микроскопических случаев, анекдотов, примеров, версий и т.п. Так создается многослой-

ность характеристики: задачей описания героя как революционера-подпольщика диктуется отбор материала в целом; необходимость приемлемым для цензуры образом показать неприемлемого для цензуры героя заставляет рассказчика имитировать хаос в изложении строго отобранного материала, чтобы поглубже спрятать от охранительного ока принцип его отбора и, следовательно, главную суть образа. Но вынужденность этой тактики есть вместе с тем и ее целесообразность. Поэтому видимость хаоса оказывается строго продуманной информационной оистемой, за которой стоят гармоничный, сильный и яркий характер, стройная и глубокая идея.

В этой главе предпринята попытка полного анализа XXIX раздела третьей главы романа, содержащего авторскую характеристику Рахметова.

Основные положения диссертации отражены в следующих статьях:

1) К вопросу о внешних дневниках Н.Г.Чернышевского как литературном произведении. - "Русская литература", 1968, № 4, стр. 107-116.

2) Н.Г.Чернышевский как художник: беллетристические опыты 1840-х годов. - "Русская литература", 1970, № 1, стр. 101-120.

3) Проблема читателя в романе Н.Г.Чернышевского "Что делать?" (печатается). - Ученые записки Ленинградского гос. ун-та, № 355, Серия филологических наук, вып. 76, Л., 1971, (1 печ. л.).

Отпечатано офсетной лабораторией ДВГУ

Зак № 19 6/У-71 200 экз. ВД 08476