



DOI: 10.30515/0131-6141-2018-79-8-41-46

Е.Ю. ГЕЙМБУХ

## Диалогичность повествовательной структуры романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?»

Статья посвящена проблеме создания формальной целостности и смыслового единства романа, состоящего из разнородных и разнонаправленных диалогов.

Ключевые слова: *Н.Г. Чернышевский; «Что делать?»; повествовательный монолог; диалогичность.*  
Elena Yu. Gejmbukh

The Dialogueness of the Narrative Structure of the Novel "Chto delat'?" ("What Is To Be Done?") by Chernyshevskii N.G.

The article is dedicated to the problem of the formal wholeness and conceptual unity of the novel that is consisted of the manifold and multidirectional dialogs.

Key words: *Chernyshevskii N.G.; "Chto delat'?" ("What Is To Be Done?"); narrative monologue; dialogueness.*

Роман Н.Г. Чернышевского «Что делать?» всегда воспринимался неоднозначно. Однако и в наше время интерес к роману не иссякает, хотя причины обращения к нему максимально поляризуются: с одной стороны, роман приподнимается над сиюминутностью идеологических споров прошлого, его изучение выходит наконец за рамки политических споров в область филологии, появляются работы собственно о тексте (см., например: [Вайсман 2011; Кондаков 1990; Проскурина 2004; Семухина, Ендальцева 2017; Тамарченко 1975; Уздеева 2014]), с другой – с неиссякаемой силой продолжают нападки на

«нехудожественность» произведения Чернышевского, хотя автор в самом романе и ответил на критику подобного рода.

Данная статья посвящена одному из аспектов структуры повествовательного монолога в романе – его диалогическому построению (речь пойдет только о внутри-текстовом диалогизме; внешний диалог – интертекст – имеет иную природу и лежит за пределами нашего внимания). Сделаем несколько предварительных замечаний по поводу основного направления нашего исследования, а также обозначим характер понимания романа.

В интерпретации произведения мы идем вслед за Г.Е. Тамарченко: «Единственное “правило” нравственной жизни, признаваемое героями Чернышевского, вовсе не открытие романиста; оно опирается на многовековую традицию нравственной культуры: счастье для “порядочного человека” заведомо невозможно, если оно достигнуто за счет другого человека. Оригинальность этики Чернышевского начинается там, где само это “правило” становится уже и не правилом, а органической душевной *потребностью* его героев» [Тамарченко 1975].

Исследование возможности такого счастья в условиях личной и общественной жизни прошлого, настоящего и будущего предопределяет жанровую и композиционную структуру романа. Е.А. Семухина и Е.Г. Ендальцева в статье «“Что делать?”:

---

*Елена Юрьевна Геймбук, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и общего языкознания, Институт гуманитарных наук и управления*

*E-mail: gejmbuh@rambler.ru*

*ГАОУ ВО «Московский городской педагогический университет»*

*2-й Сельскохозяйственный проезд, д. 4, Москва, 129226, Россия*

*Moscow City University*

*4, 2nd Selskohoziastvennyi proezd, Moscow, 129226, Russian Federation*

Ссылка для цитирования: Геймбук Е.Ю. Диалогичность повествовательной структуры романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Русский язык в школе. – 2018. – № 8. – С. 41–46. DOI: 10.30515/0131-6141-2018-79-8-41-46.

диалог автора и читателя в жанровом эксперименте Н.Г. Чернышевского» дают обзор жанровых определений романа: «революционно-социалистический» (Г.П. Верховский), «политический» (Э.Л. Афанасьев, П.А. Николаев), «интеллектуальный» (Г.Е. Тамарченко), «социально-философский» (М.Т. Пинаев), «роман-утопия» (Л.М. Лотман, И. Паперно), «идеологическая мелодрама» (М.И. Вайсман), «философско-публицистический» (Ю.М. Проскурина) [Семухина, Ендальцева 2017: 914]. Дополним список «романом-мифом» [Паперно], «любовно-интимным» [Пинаев] и «философско-интеллектуальным» жанрами [Кондаков].

На наш взгляд, в каждом из определенных содержится доля истины, однако выведение романа из области художественной в сферу чистой публицистики, с нашей точки зрения, невозможно. Мы не можем согласиться с тем, какие аргументы Е.А. Семухина и Е.Г. Ендальцева приводят в пользу публицистичности романа: «Чернышевский <...> воплощает свое представление об “идеальном” жанре романа, отвечающем потребностям “нового” читателя». «Новый» читатель, каким он представлен в романе, не нуждается в «уроках», которые автор дает *проницательному читателю* и которые являются скорее пародией на «учительство». Вспомним хотя бы следующий фрагмент:

...значит, разговор нужен для характеристики не Веры Павловны, а кого же? Ведь разговаривающих двое: она да Рахметов, для характеристики не ее, а ну-тко, угадай? — Рахметова! — восклицает проницательный читатель. — Ну вот, молодец, угадал, за то люблю

(подробнее см.: [Геймбух 2008]).

Кроме того, вопросительный знак в заглавии романа не позволяет нам согласиться и с мнением о том, что «автор занимает, безусловно, позицию демиурга, которому, как и самому писателю, известен ответ на главный вопрос — “Что делать?”». В таком случае, вероятно, вопросительный знак не потребовался бы. Поэтому вряд ли «диалогическое поле в романе необходимо Чернышевскому лишь как форма трансляции и пропаганды своих эстетических, социально-философских и нравственно-философских воззрений» [Семухина, Ендальцева 2017: 920]. Скорее «диалогическое поле» — это способ создания формальной целостности и смыслового единства разнородных в жанровом

и стилистическом аспектах фрагментов произведения, о чем пишет Г.Е. Тамарченко: «Свободное сочетание сюжетных и внесюжетных форм повествования создает в “Что делать?” композицию необычайно динамичную, изнутри освещенную живым и непрерывным движением ищущей и увлеченной авторской мысли — мысли, проникнутой любовью и негодованием, страстью и иронией, сочувствием и сарказмом» [Тамарченко 1975].

Ощущение динамичности складывается, на наш взгляд, именно благодаря особой диалогической форме повествовательного монолога, которая пронизывает роман с самого начала и организует сюжетные линии. Интересно, что даже такие внесюжетные элементы, как сны Веры Павловны и история Рахметова, в основе своей содержат диалог.

Но если собеседников у повествователя несколько и если они столь различны, то каким образом диалог может обеспечивать целостность произведения? Поискам ответа на этот вопрос и посвящена данная статья.

Характер повествования в «Что делать?» определяется постепенно, от главы к главе. Рассмотрим начало романа, в котором, на наш взгляд, происходит презентация основных повествовательных форм.

Досюжетная часть повествования (главки «Дурак», «Первое следствие дурацкого дела») реализует два типа повествовательной манеры. Первый тип — разговорный (или фамильярно-разговорный, или грубовато-фамильярный, или небрежно-фамильярный). Автор, с одной стороны, как бы находится в гуще событий (так, прошедшее время повествования на мгновение сменяется настоящим, и кажется, что рассказчик пребывает в том же пространстве и времени, что и его герои: *послали за полицию, и теперь ждут...*), он предъявляет читателю информацию (*История была вот какого рода*), причем информацию не только о том, что случилось, но и о том, как происшествие было воспринято свидетелями; чужие точки зрения представлены в несобственно-авторском повествовании, что создает впечатление многоголосия (*Но застрелиться на мосту, — кто же стреляется на мосту? зачем на мосту? глупо на мосту! — и потому, несомненно, дурак*). С другой стороны, повествователь выражает свое отношение к чужому мнению (*Действительно <...> дурацкая шутка*), в конце главы

подводит итог сказанному, отделяя себя от изображенной толпы: *Теперь уж ровно ничего нельзя было разобрать — и дурак, и умно.* Таким образом, предмет изображения как бы создает вокруг себя некую ауру, которая в стилистическом плане подчиняет себе и авторскую речь, хотя повествователь никогда не растворяется в изображенном.

То же самое мы видим и во второй главке, которая написана в иной тональности, хотя и здесь благодаря предикату со значением зрительного восприятия повествователь обнаруживает свое присутствие:

*Видно*, что молодая дама не любит поддаваться грусти; только *видно*, что грусть не хочет отстать от нее.

Далее в соответствии с названием главы описывается то следствие *дурацкого дела*, которое оно произвело на семейную жизнь Веры Павловны. Для этого фрагмента характерно преувеличенное выражение чувств героев, которое, вероятно, и послужило поводом считать роман «мелодраматичным» и о котором как о «приманке» говорит автор в следующей главе. Всезнающий автор и во второй главке, как и в первой, точно знает, о чем думают его герои, правда, здесь мысли героев и их внутренняя речь переданы посредством прямой речи, отделенной от авторского повествования кавычками («*Как же это? ведь он в Москве?*», «*кто это бежит за мною?*»). Но данный фрагмент повествования лишен тех сниженных ноток, которые являются основой авторского монолога в первой главке. В обоих фрагментах кажется, что повествователь рассказывает о персонажах на языке самих персонажей.

«Теоретическое» обоснование двух типов повествования предложено автором в «Предисловии», которое, вопреки всем законам композиции, расположено после первых двух главок. Автор делит читателей на два типа: *огромное большинство*, с которым он говорит *нагло* и которому *обязан помогать*, договаривая *все до конца*, и *некоторая доля людей*, которых он *уважает*: с ними он говорит *скромно*, *даже робко* и с ними ему не нужно *объясняться*. Разные типы читателей отражают разные типы современников Чернышевского — общую массу и «новых» людей. Но для кого же тогда написан роман, если «новым» людям он не нужен, а *допотопная* публика его не поймет? Ответ, вероятно, содержится во втором сне Веры Павловны: роман должен

помочь облагородить почву, дать *простор* людям становиться людьми, быть *средством* помощи тем, кто пытается стать человеком, хочет выучиться *быть не куклами, а людьми*. Таким образом, роман написан для тех, кто сам не удовлетворен собственной жизнью, кому автор, как Лопухов — Вере Павловне и Кате Полозовой, как Кирсанов — Насте Крюковой, как Вера Павловна — девушкам в мастерских, помогает выйти на свет из *подвала* и обрести смысл в жизни. Именно они являются идеальными, истинными читателями романа, именно диалог с ними придает целостность произведению, хотя этот подспудный диалог редко проявляется на поверхности и не составляет отдельного сюжета, как диалог с «проницательным читателем», завершающийся лишь на последней странице романа.

Однако в конце третьей главы есть довольно пространное обращение автора к своим настоящим читателям:

Поднимайтесь из вашей трущобы, друзья мои, поднимайтесь, это не так трудно, выходите на вольный белый свет, славно жить на нем, и путь легок и заманчив. <...> Жертв не требуется, лишений не спрашивается — их не нужно. Желайте быть счастливыми — только, только это желание нужно...

Но это обращение относится исключительно к мужчинам, так как женщинам для того, чтобы быть хорошими, добрыми, честными, мало только желания, нужен *счастливей случай избавиться от дурной жизни* (слова Веры Павловны из «Рассказа Крюковой»). И хотя прямые обращения, как в данном фрагменте, появляются в романе редко, автор и в своих размышлениях, и в изображении людей и событий постоянно имеет в виду тех, кому нужно помочь *открыть... сердце радостям*.

Обратим внимание на то, что первый «идеологический» монолог в романе принадлежит Марье Алексевне, которая учит дочь жизни: *...когда нового-то порядку нет, по старому и живи: обирай да обманывай*. При этом и Лопухов с Кирсановым, находясь в кругу близких людей, заинтересованных лиц постоянно раскрывают свои идеалы «новых» людей, складывающиеся в систему «разумного эгоизма». Эти дистантно расположенные высказывания, принадлежащие представителям разных миров, объединены общей темой и подчеркнута связаны лейтмотивными ключевыми словами (*новое* и *старое*, *добро* и *зло*, *свобода* и *неволя*)

и т.п.). Именно благодаря такому «заочно-му» спору защитников старого и предвестников нового весь роман в целом воспринимается как «диалог» двух миров, т.е. как основной предмет изображения в «Что делать?».

Наряду с этим «неавторским» диалогом в романе бросаются в глаза «авторские» диалоги, в которых в разговор вступает основной субъект речи и которые движут основные сюжетные линии или образуют свои. Эти «диалоги» выполняют акцентирующую функцию и помогают автору сосредоточить внимание настоящего читателя на наиболее значимых моментах повествования. Так, диалог автора с *допотопной публикой*, которая и есть *люди*, призван выявить образ мыслей, логику рассуждений представителей и защитников *зла и грязи* в мире.

Однако повествователь «беседует» не только с читателями (*проницательными, уважаемыми, всякими*). Он находится в постоянном диалоге с главными героями, подхватывая, уточняя, конкретизируя мысли, важные для формирования и восприятия идеальным читателем образов персонажей, описываемой ситуации и/или романа в целом.

Иногда это лаконичные оценочные замечания:

Лопухов успел написать и отдать Маше записку к Кирсанову на случай, если он приедет. «Александр, не входи теперь, и не приезжай до времени, особенного ничего нет и не будет, только надобно отдохнуть». Надобно отдохнуть, и нет ничего особенного, — *хорошее сочетание слов*.

Авторские комментарии к записке Лопухова с сюжетной точки зрения кажутся излишними, однако таким образом Чернышевский направляет внимание читателя и на заботливое отношение «новых» людей друг к другу, и на то, что они понимают друг друга с полуслова.

Но гораздо чаще авторские обращения-комментарии разрастаются в довольно длинные рассуждения:

Нет, *Верочка*, это не странно, что передумала и приняла к сердцу все это ты, простенькая девочка. <...> Теперь, *Верочка*, эти мысли ясно видны в жизни...;

...да, к стыду *Верочки*, надобно сказать, что она была обыкновенная девушка, любившая танцевать.

Обратим внимание на то, что при внешнем несогласии (*Нет, Верочка...*) в реплике

автора содержится утверждение справедливости размышлений героини, а упрек в «обыкновенности» акцентирует внимание на значимой и знаковой для Чернышевского характеристике: все «новые» люди — люди обыкновенные.

Подчеркнем, что практически все авторские реплики, направленные к читателю, будучи частью повествовательного монолога, все же отделяются от него. О переключении в диалогический режим могут свидетельствовать прямая оценка (*хорошее сочетание слов*), дискурсивные слова *да, нет*, а также ряд других текстовых элементов-маркеров. Рассмотрим их подробнее.

Наиболее явно прерывает общественно повествование прямые обращения к читателю или персонажу: *...насколько мы с вами, читатель...; друзья мои; Верочка; Марья Алексевна*. Самыми информативными являются обращения к *проницательному читателю*, в системе номинативных обозначений которого складывается представление о его «происхождении» (*наши писатели, мыслители и назидатели; компания наших эстетических литераторов* и т.п.) и о таком же фамильярном отношении автора к нему (*мой милашка*), как и к толпе в первой главке, и все вместе складывается в общий образ «ты-публики» (т.е. той части читателей, с которыми автор на «ты» и которыми все надо растолковывать).

Довольно часто автор апеллирует к слушающему / читающему при помощи вводящих слов, императива или слов с значением должностования:

Если скажешь: «уступай, или я умру», почти всегда уступят; но, *знаете*, шутить таким великим принципом не следует;

*Не нужно* считать ее за это чувство необыкновенною натурою...

Такого рода маркеры отмечают направленность авторских слов не только к идеальному читателю, но и к «проницательному»:

*...не ждите*, что он произведет какую-нибудь катастрофу;

*...простите* ее, действительно будет держать экзамен на медика.

Однако при непосредственном споре с жанровыми ожиданиями *допотопного* читателя или с его представлениями о морально-нравственном облике женщины автор все же имеет в виду того, кто сможет понять «допотопность» таких взглядов.

В самом течении повествовательного монолога автор может задавать себе риторические вопросы, причем часто за вопросами следуют и ответы:

Что это за люди такие? желал бы я знать, и желал бы я знать, не просто ли они хорошие люди...;

Ну, что же различного скажете вы о таких людях? Все резко выдающиеся черты их – черты не индивидуумов, а типа...;

Можно ли сказать, что у ней была фантазия? и можно ли назвать ее мечтательницею?

Обратим внимание на специфику риторических вопросов в романе: в них раскрываются различные ипостаси образа автора – от всезнающего автора, который может объяснить читателю все нюансы поведения героя (*Почему же Катерина Ивановна ничего не говорила отцу? – она была уверена...; Однако не ошибался ли Полозов, предусматривая себе зятя в Бьюмонте? Если у старика было еще какое-нибудь сомнение в этом, оно исчезло, когда...*), до стороннего наблюдателя, который делает выводы исключительно по поведению человека (*Какой человек был Лопухов? – Вот какой: шел он...; А что нужно? Он говорил...*). Иногда (довольно редко) после риторического вопроса следуют два варианта ответов на него, в которых сталкиваются две точки зрения:

Что это такое? <...> Мужчина говорит: «Я сомневаюсь, будете ли вы хорошею женою мне». А девушка отвечает: «Нет, пожалуйста, сделайте мне предложение». <...> Может быть, мужчина говорит: «...будьте осторожны...». <...> И, может быть, девушка отвечает: «Друг мой, я вижу, что вы думаете не о себе, а обо мне...».

Две интерпретации диалога Лопухова-Бьюмонта и Кати в очередной раз противопоставляют два отношения к жизни: «допотопной» публики и «новых» людей. (Отметим, что в повествовательном монологе помимо собственно авторских риторических вопросов значительное место занимают вопросы, принадлежащие персонажам, так как авторский монолог буквально пронизан от начала до конца романа несобственно-прямой речью. В данной статье мы не касаемся такого рода вопросов, так как изучение несобственно-прямой речи должно быть темой отдельного исследования.)

На диалогичность романа указывает и то, что автор довольно часто использует

метатекстовые операторы – разного рода комментарии к сказанному:

Чтобы *объяснить* это, надобно сказать...;

...и *точно*: покориться не покорился, а лопнуть – лопнул;

Конечно, она *не сделала бы... этого*, если бы любила...;

*Да и точно*, как было не согласиться с Полозовым?

Такого рода комментарии могут оформляться и как замечания в скобках по ходу развития действия:

...говорил Бьюмонт (не деляя уже никаких ни англицизмов, ни американизмов);

...(и получили, опять не ждите никакой катастрофы);

...на лето они и вовсе переселялись (и переселяются) жить на заводе.

Комментарии в основном имеют ретроспективную направленность, причем отсылка может быть как к ближайшему контексту (*остался нищий. То есть нищий перед недавним...*), так и к предыдущим главам (*Соловцев был тот самый Жан, который тогда, перед сватовством Сторешникова...*). Однако всезнающий автор может и забегать вперед:

Он объяснил ей план, очень понятный уж и из *этих рассуждений*;

...они могут уже обзавестись своим хозяйством (оно так и было потом).

К маркерам диалогичности относятся и вводящие слова, выражающие авторскую модальность по поводу изображенной ситуации и/или ее оценки персонажами: *конечно, разумеется, действительно, очень возможно*; и вводящие слова, подчеркивающие ход повествования: *Итак, новый консилиум...; Итак, вечер совершенно поправился*. Отметим, что из слов-эгоцентриков мы рассматриваем только такие, которые не просто вводят авторское «я» в систему текста, а подчеркивают свойственную «Что делать?» ситуацию рассказывания, т.е. вводящие слова, связанные как с комментариями к содержанию сказанного, так и с самим характером развертывания действия и рассказывания.

На границе авторского и персонажного дискурсов располагается ироническое акцентирование предлагаемых точек зрения: *у женщин и не бывает сильного ума... им,*

*видите ли, природа отказала в этом...* Здесь автор спорит с *проницательным* читателем на его территории, включает вводные слова, маркирующие недоверие к излагаемой точке зрения. Явная диалогичность такого рода контекстов заставляет указать на них, хотя анализ подобных явлений должен стать объектом описания при изучении несобственно-прямой речи.

Таким образом, рассмотрев основные способы переключения из собственно повествовательного режима в диалогический и указав на функции этого переключения, сделаем вывод о том, как создается формальная целостность и смысловое единство романа, состоящего из диалогов разных уровней. Дело в том, что разнородные и разнонаправленные диалоги представлены в романе в виде строгой иерархической системы. На самом высоком уровне – диалог автора и идеального читателя, который вбирает в себя целую систему диалогов, призванных облегчить выход из *подвала*: основным предметом изображения является «диалог» старого и нового, данный одновременно и как две формы жизни, и как дистантно расположенные реплики идеологического диалога. Диалог автора со «злой» «публикой», с «проницательным» читателем (начатый в первой же главке романа) выполняет иллюстративную функцию: демонстрирует внутреннюю несостоятельность «старого» мира в обыденной, морально-нравственной, эстетической областях жизни. Диалог с «новыми» людьми (начатый во второй главке) акцентирует внимание на возможности (для женщин, правда, пока только по *счастливому случаю*) жизни по законам добра и справедливости, причем автор говорит не столько о внешних проявлениях новой жизни (мастерские, семейный быт Лопуховых, чтение Боккачио, занятие медициной и пр.), сколько о той человечности отношений между людьми, которой лишен мир *зла и грязи*.

## ЛИТЕРАТУРА

Вайсман М.И. Мелодраматическая модальность в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2011.

Геймбух Е.Ю. Разговор со слушателем в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Русский язык в школе. – 2008. – № 4. – С. 59–62.

Кондаков И.В. «Что делать?» как философско-интеллектуальный роман (к диалектике

сознания и самосознания становящегося жанра) // «Что делать?» Н.Г. Чернышевского. Историко-функциональное исследование / под ред. К.Н. Ломунова. – М., 1990. – С. 183–218.

Проскурина Ю.М. Жанрово-стилевое своеобразие романа Н.Г. Чернышевского «Что делать?» // Проблемы жанра и стиля в литературе: сб. науч. тр. – Екатеринбург, 2004. – С. 115–125.

Семухина И.А., Ендальцева Е.Г. «Что делать?»: диалог автора и читателя в жанровом эксперименте Н.Г. Чернышевского // Вестник Удмуртского университета. – Ижевск, 2017. – Т. 27. – Вып. 6: Серия история и филология. – С. 914–921.

Тамарченко Г.Е. «Что делать?» и русский роман шестидесятых годов // Н.Г. Чернышевский. Что делать? – Л., 1975. – С. 5–46.

Уздеева Т.М. Читатель и его типы в романе «Что делать?» Н.Г. Чернышевского: гештальт-подход // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 12–9. – С. 2041–2045 [Электронный ресурс]. – URL: <http://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36487> (дата обращения: 17.04.2018).

## REFERENCES

Vajsmann M.I. Melodramaticheskaya modal'nost' v romane N.G. Chernyshevskogo «Chto delat'?: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. Dissertation, Perm', 2011.

Gejmbuh E.Yu. Razgovor so slushatelem v romane N.G. Chernyshevskogo «Chto delat'?» in *Russkii yazyk v shkole*, 2008, No. 4, pp. 59–62.

Kondakov I.V. «Chto delat'?» kak filosofsko-intellektual'nyi roman (k dialektike soznaniya i samosoznaniya stanoviyashchegosya zhanra) in «Chto delat'?» N.G. Chernyshevskogo. *Istoriko-funktsional'noe issledovanie*, pod red. K.N. Lomunova, Moscow, 1990, pp. 183–218.

Proskurina Yu.M. Zhanrovo-stilevoe svoebrazie romana N.G. Chernyshevskogo «Chto delat'?» in *Problemy zhanra i stilya v literature: sb. nauch. tr.*, Ekaterinburg, 2004, pp. 115–125.

Semuhina I.A., Endal'tseva E.G. «Chto delat'?: dialog avtora i chitatelya v zhanrovom ehksperimente N.G. Chernyshevskogo in *Vestnik Udmurtskogo universiteta*, 2017, vol. 27, issue. 6: Seriya istoriya i filologiya, pp. 914 – 921.

Tamarchenko G.E. «Chto delat'?» i russkii roman shestidesyatyh godov in *N.G. Chernyshevskii. Chto delat'?*, Leningrad, 1975, pp. 5–46.

Uzdeeva T.M. Chitalel' i ego tipy v romane «Chto delat'?» N.G. Chernyshevskogo: gesh-tal't-podhod in *Fundamental'nye issledovaniya*, 2014, No. 12–9, 2041–2045, available at: <http://fundamental-research.ru/ru/article/view?id=36487> (17.04.2018).