

Карениной» Толстого. Обращаясь к «Дон Кихоту» Сервантеса, Достоевский не только высказывает свое восхищение этой бессмертной книгой, но и дополняет ее рассказом об еще одной аванюре героя (хотя и утверждает при этом, что всего лишь пересказывает рассказ Сервантеса). В оригинальном толковании Достоевского воскресают в «Дневнике» многие персонажи русских и иностранных писателей. Так постепенно создавалась и росла эта замечательная книга, представляющая собой своеобразную энциклопедию русской и западноевропейской жизни и культуры XIX в., укорененная в их историческое прошлое и в форме живой беседы с читателем обсуждающая их будущие судьбы и перспективы, освещаемые автором порою крайне субъективно, а порою с удивительной, поражающей также и сегодняшнего читателя исторической проницательностью.

ЛУИ АЛЛЕН

## О ПУШКИНСКИХ КОРНЯХ РОМАНОВ ДОСТОЕВСКОГО

### Ч. I. «Евгений Онегин» и романы Достоевского

В третьем томе своего сочинения «Государство» Платон противопоставляет соответственно отношению их к действительности два типа речи: «мимесис» (по-латыни — *imitatio*, по-русски «подражанис»), тяготеющий, по мнению философа, к непосредственному изображению реальности (как это бывает в театре), и повествовательную форму, требующую присутствия некоего (зримого или незримого) рассказчика-посредника, как бы берущего на себя роль автора.

Повествовательная логика, поскольку она используется в литературном произведении, предполагает опосредованное изображение действительности. Авторская речь играет в ней решающую роль. Между тем логика речи, построенная, образно выражаясь, на «театральном эффекте» (где автора в значительной степени заменяют действующие лица литературного произведения — подобия актеров на литературной сцене), не только допускает, но и буквально требует лексического и — что еще важнее отметить — смыслового многообразия речи персонажей, равно как и всего литературного произведения.

Нельзя сказать, что известное речевое разнообразие не может существовать в литературном произведении (допустим, романе), написанном от первого лица. Более того, в известных дозах оно даже необходимо, поскольку естественным образом освобождает это произведение от грозившей ему в противном случае речевой «однолинейности», которую есть основания именовать речевой бедностью, невольно как бы «иссушающей» и смысловую сторону произведения.

Однако, если вернуться к определениям Платона, разница в названных двух типах речи и их идейно-эстетических, выражаясь метафорически, «подводных течениях» огромна. Речевое разнообразие в произведении, написанном от первого лица (где главную роль играет речь повествователя-рассказчика), олицетворяет собой центростремительные начала: они пытаются (такова их природа) связать произведение в единое и неделимое целое, превратить его в монолог. В литературном же произведении, написанном в «театральном ключе», речевое разнообразие воплощает принципиально иную роль — центробежную, прямо подводящую к речевому многоголосию и даже

диктующую это многоголосие, обретающее в таком произведении полную свободу.

В театре голос автора в принципе отсутствует (если иметь в виду театр классический или тот, который часто понимают под реалистическим), а его личное видение мира как бы «растворяется» в репликах, диалогах и действиях заполняющих театральную сцену героев. Само собой разумеется, авторская позиция не оказывается в таком случае «миражом» или его подобием — она зримо выражается в художественном единстве текста, без которого любое произведение распалось бы на отдельные отрывки, фрагменты, «островки смысла».

Но все-таки автора подобного произведения волнует в первую очередь воссоздание живого разнообразия мира не через прямое вмешательство в текст под видом, скажем, все знающего о богатстве и сложности жизни рассказчика, а придание подлинности и, соответственно, независимости, так сказать, от себя самого, от своего авторского «я» речи и вообще поведению его героев. Поэтому автор произведения, написанного в «театральном ключе», вынужден занять внешнюю по отношению к «голосам» своих героев позицию.

И происходит интереснейшее явление: за свою речь, за свои суждения и мнения отвечают только персонажи. Автор перекладывает ответственность на своих героев за то, что создал, естественно, только он сам! Героям произведения как бы дается полная свобода — автор их несколько не «опускает» ни в речевом плане; ни поведенчески, однако за счет такой, условно говоря, «авторской доброты» выигрывает и сам автор: он как бы не отвечает за свое литературное «детище», за своих героев. Естественно, в театре — настоящем, а не «литературном театре», подобное самоустранение автора неизбежно, оно — закон жанра. Но подражание театральности (законом и логике театрального «действия») в литературе, в частности в романе, заведомо обречено на неудачу, являясь лишь иллюзией театральной «полифонии»: у автора романа нет в распоряжении театральной сцены, его герои — в лучшем случае «марионетки» в его творческих руках, но ни в коем случае не живые люди, не актеры театра, имеющие и в действительности свою личностную сущность, свою судьбу, свой взгляд на мир.

Это прекрасно осознал и выразил в свое время Пушкин, у которого театральная эстетика «Бориса Годунова» противоположна эстетике «романа в стихах» «Евгений Онегин».

В «Евгении Онегине» речевое (и связанное с ним идейно-смысловое) богатство и художественное своеобразие текста обеспечивается присвоением персонажам традиционных (в традициях мировой литературы или, точнее, ряда ее значимых образцов) ролей.

В образе пушкинской Татьяны зримо прослеживается влияние эстетики романов Ричардсона и Руссо. В образе Ленского немало черт, характерных для классики немецкой поэзии, для Шиллера и Гете в частности. Что же касается образа Ольги, она, если можно так выразиться, — лишь некая условная героиня романа.

Пересечения, сближения с классикой мировой литературы, равно как и творческие заимствования из нее, которыми Пушкин, не теряя своей авторской индивидуальности, как известно, пользовался, обладают весьма глубоким смыслом — они как бы предопределяют судьбу

каждого героя. Онегин, как герой байронического склада, обречен на скуку, бездействие и бесплодные скитальничества, равно как и на вражду с обывательщиной, неприятие прозы жизни. Татьяна — на несчастную любовь. Ольга — на заурядную судьбу.

Таким образом, через обращение к классике мировой литературы (кстати, прекрасный, достойный большого художника прием) Пушкин опосредованно выражает и свое миропонимание, не позволяя в то же время своему знаменитому «роману в стихах» обратиться в лирический или идеологический монолог. При этом, обрисовывая характеры и судьбы героев, Пушкин не бесстрастен, не пытается хоть как-то (прямо или косвенно) самоустраниться из повествования, имитируя «театральный эффект». Наоборот, между Онегиным и автором есть элементы известного сближения на основе отчасти общего, с «байроническим оттенком», взгляда на мир. Явно сочувствует Пушкин и Татьяне. Наконец, его несколько ироническое отношение к Ленскому несколько не умаляет пушкинской симпатии к этому герою «с душою прямо геттингенской».

У каждого из главных героев «Евгения Онегина» — своя судьба и своя доля (или «частичка») свободы от авторской позиции, авторского миропонимания. Но никакой «полифонии», никакой разноголосицы намеренно как бы уравненных между собой «голосов» героев в «Евгении Онегине» нет.

Господство авторского слова в «Евгении Онегине» очевидно. Пушкин не действует как «художник-диктатор», — он дает выговориться своим героям, позволяет им пройти по жизни относительно независимым от его личной авторской воли путем, но в конце концов властно утверждает господство своей жизненной и эстетической позиции, никогда не ставя себя «в один ряд» со своими героями, отдавая себе трезвый отчет в том, что они его, только его творения.

Элементы «диалогизма» — диалога с героями, с жизнью — легко зримо в «Евгении Онегине». Пушкин (путем реминисценций, скрытых цитат, лирических отступлений) обогащает роман и, как даже можно сказать, вводит в него черты «беседы с читателем».

Если ближе взглянуть в эстетику романов Достоевского, то едва ли не вся она была уже предначертана Пушкиным, хотя эта связь с пушкинскими творениями, с эстетикой и самой художественной сутью пушкинского «Евгения Онегина» и проявлялась в основном в латентном виде.

И хронологические «срывы», и постоянные отступления от основной линии повествования, и сюжетная многоплановость, и скрытые цитаты, и изобилие намеков — все это уже было у Пушкина, все это уже зримо в «Евгении Онегине».

Другое дело, что у зрелого Достоевского идеологическое начало начинает порой преобладать над художественным, что было глубоко чуждо Пушкину; Достоевский, условно говоря, идеологизирует пушкинскую эстетику, продолжая тем не менее опираться на нее.

Та «беседа с читателем», которой не пренебрегал в «Евгении Онегине» Пушкин, — это и свидетельство пушкинского демократизма. Она перерастает у Достоевского в полемику с читателем, в «войну» с множеством разнообразных точек зрения.

Так, Достоевский — например, в повести «Кроткая» — постоянно обращается к какому-то невидимому слушателю, «заочно» беседует не с друзьями, а с противниками всех мастей, олицетворенными названным «слушателем».

И какие бы голоса ни звучали в произведениях Достоевского, в них очевидно и важно одно — «вездесущность» автора.

#### 4. 2. К вопросу о «независимых голосах» героев романов Достоевского

В свете вышесказанного, в частности упомянутой «вездесущности» автора в романах Достоевского, становится, на наш взгляд, очевидным, насколько уязвимы тезисы М. М. Бахтина о «полифонии» романистики Достоевского как главном, отличительном ее свойстве.

Ведь Бахтин, в сущности, утверждает, что Достоевский и не имеет авторского голоса, возвышающегося над голосами его героев (или отказывается от него)! Тогда получается — позволим себе во имя четкости выражения нашей мысли известную резкость суждений — что Достоевский — лишь один из героев собственных же его произведений!

Возможно, конечно, что Бахтин видит в Достоевском вслед за А. З. Штейнбергом дирижера, руководящего исполнением произведения, созданного самой жизнью. Но жизнь — «художник» только в метафорическом смысле. Она творит многое, но, увы, не художественные произведения. И — позволим себе некоторую иронию: жизнь или реальность, действительность не может быть «писателем».

Главная ошибка Бахтина состоит, с нашей точки зрения, в том, что он смешал эстетику романа с эстетикой театра и даже откровенно подменил первую последней. Кроме того — это мы тоже относим к числу крупных исследовательских просчетов Бахтина, — он однозначно разорвал связь между «голым текстом» и личностью его создателя. Если следовать логике Бахтина до конца, то Достоевского как всевластного творца гениальных произведений — практически не существует. Существует же жизнь, просто «записанная» Достоевским, перенесенная им на бумагу такой, какая она есть...

В итоге Бахтин недооценил значения Достоевского-идеолога, Достоевского-мыслителя, предлагавшего — и это бесспорно — нам свою картину мира, свое понимание «проклятых вопросов» бытия.

То, что Бахтин называет «голосом автора», есть на самом деле лишь, используя театральную терминологию, «голос за сценой», никогда и в театре не игравший решающей роли.

*Настоящий голос автора всегда слышится внутри речи его персонажей.*

Чем крупнее, а значит, определеннее герой, чем он лично ярче, тем менее явным и властным становится авторское вмешательство в его «голос». Но и это не значит, что такого вмешательства нет, что оно излишне или невозможно! Основная роль главных героев — иллюстрировать глубинные идеи и замыслы автора. И автор, «управляя ими», во имя жизненности и глубины повествования, редко открыто, а тем более демонстративно, вмешивается в их художественное бытие. Как бы «изнутри», латентно управляет автор сво-

ими ведущими героями, но неизменно придает своей творческой власти над ними огромное значение — ведь именно они фактически решают судьбу его произведения, определяют его идейно-эстетическую сущность.

В то же время чем второстепеннее персонаж, тем более склонен Достоевский вкладывать в его уста уже готовые тирады и суждения, в которых (даже если они противоречат личным убеждениям героя) явно зримы отражения личного «я» писателя. Второстепенные или относительно второстепенные персонажи полностью подчинены авторской воле. Достоевский открыто манипулирует ими, их «голосами», добываясь своих эстетических и идеологических целей.

Так, через образ Лужина, например, Достоевский добивается «прямого действия» на читателя: может быть, в несколько упрощенном, но предельно понятном, доступном виде Лужин разъясняет свое миропонимание, свои идеи.

Достоевский постоянно — и прямо, и косвенно, и, конечно, разными способами, из которых мы выделили бы два, — стремится овладеть сознанием читателя.

Во-первых, герои Достоевского действительно свободнее на уровне поведения от власти и воли автора, чем, скажем, герои Льва Толстого. Впрочем, эта свобода тем ощутимее, что она решительно ограничена Достоевским в области словесного самовыражения героев (особенно второстепенных). Так, конечно, буквально бросается в глаза, что второстепенные герои совершают в полном смысле «прыжки в сторону» (от логики собственной судьбы и личности), приводящие, кажется, и самого Достоевского чуть ли не в недоумение: вспомним известный случай с генералом Иволгиным в «Идиоте».

Таким образом, известная доза «анархии» удачно сочетается у писателя с «монархическим принципом» построения его романов.

«Анархия», между прочим, сказывается и в диалектически искусном сочетании Достоевским рассказа (или основной нити повествования) с отступлениями (их род и масштабы всегда различны, ненормативны). И — подчеркнем — этот «анархический дух», зримый в романах Достоевского, служит ему прекрасным алиби, идеальной компенсацией и мудрейшим самоправданием, искупая собой ту авторскую «диктатуру», то авторское всевластие, которое господствует над героями Достоевского, сковывая их личностное «я» и иногда лишая его цельности.

Кроме того, не следует забывать, что и личная судьба персонажей Достоевского освещает любопытным светом и тем самым проясняет степень их поведенческой и речевой зависимости от автора.

Если на заключительных страницах произведений Достоевского второстепенные персонажи обычно сходят со сцены или просто исчезают, то судьба главных героев, как правило, остается открытой. Так случается с Раскольниковым, например, чья «новая история» могла бы стать сюжетом и нового произведения, в котором его личность, возможно, раскрылась бы как-то иначе.

В финале каждого из пяти романов Достоевского его главные герои оказываются (выражаясь образно) «вольнотпущенными». И это очень характерно, равно как и принципиально важно для понимания творческой манеры писателя.

«Великие герои», такие как Ставрогин, умирают, если угодно, только фиктивно. Они ведь принадлежат, по определению А. Бема, «эволюционным сериям», которые начались до них и кончаются не ими.

Можно назвать финалы романов Достоевского в известном смысле и «иллюзорными» — ибо одновременно они являются и преддверием новых драм и коллизий, новых произведений.

Гений любого романиста не измеряется степенью «автономии», выданной им героям, не определяется масштабами свободы, дарованной им автором от собственного «я», их дистанцированием от своей идейной и эстетической позиции.

*Из формальной несвободы героев рождается порой высшая форма художественной свободы автора.*

Достоевский в своем творчестве воплощает одну из высших форм романного повествовательного принципа создания художественных произведений, без которого немислимо то глобальное видение мира и проникновение в его «первосущность», которые отличали писателя и принесли его творениям мировое значение.

А. В. АРХИПОВА

#### ДОСТОЕВСКИЙ И ЭСТЕТИКА БЕЗОБРАЗНОГО

Мы хорошо помним, как Макар Алексеевич Девушкин реагировал на только что прочитанную им «Шинель» Гоголя:

«И для чего же такое писать? И для чего оно нужно? <...> Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил, поместил бы, например, хоть после того пункта, как ему бумажки на голову сыпали: что вот, дескать, при всем этом он был добродетелен, хороший гражданин, такого обхождения от своих товарищей не заслуживал, послушествовал старшим (тут бы пример можно какой-нибудь), никому зла не желал, верил в Бога и умер (если ему хочется, чтобы он уж непременно умер) — оплаканный. А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы, и канцеляристы-товарищи все бы ни с чем и остались. Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» (I, 63; курсив мой. — А. А.).

Достоевский изобразил здесь сознание «широкого» «массового» читателя, мыслящего стереотипами, требующего от искусства морального поучения и изображающего жизнь, значительно отличающуюся от знакомой, а потому и не занимательной действительности. Но Достоевский предугадал и будущие оценки литературной критикой своего творчества и вообще отношение «средней» литературной критики, тоже мыслящей стереотипами и устоявшимися представлениями, ко всякому новаторскому произведению.

«Бедные люди» вызвали, как известно, множество противоречивых суждений и оценок. Не останавливаясь на них, отметим, что часть критики не скрывала разочарования, увидя в повести Достоевского незначительную тему, «мелочное» произведение на частный сюжет. «Из ничего он вздумал построить поэму, драму, и вышло ничего», — писал в «Северной пчеле» критик Л. В. Брант.<sup>1</sup> Более со-

<sup>1</sup> Северная пчела. 1846. № 25. 30 янв. См. также комментарий Г. М. Фридендера к «Бедным людям» — I, 470—478 (восприятие романа современной ему критикой).