

Профессор др Луи АЛЛЕН  
(Франция)

О СПЕЦИФИКЕ РУССКОГО РОМАНА  
В ПРЕЛОМЛЕНИИ  
К Ф. М. ДОСТОЕВСКОМУ  
(К вопросу о "независимых голосах")

В третьем томе труда "Государство" Платон противопоставляет соответственно отношению к действительности два типа речи: "МИМЕСИС" (по латыни - "imitatio", по русски "подражание"), тяготеющей, по мнению философа, к непосредственному изображению реальности (как это бывает в театре) и повествовательную форму, требующую, естественно, присутствия (зримого или незримого) некого рассказчика-посредника, как бы берущего на себя роль автора.

Повествовательная логика, если она используется в литературном произведении, естественным образом предполагает *опосредованное изображение действительности, и 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, этикие подобия актеров на литературной сцене) не только допускает, но и буквально требует речевого и - что интересно отметить - до известной степени смыслового многообразия литературной речи, равно как и самого литературного произведения.

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

Однако, если вернуться к определениям Платона, разница в названных выше двух типах речи, и их идейно-эстетических, выражаясь метафорически, "подводных течений" огромна. Речевое разнообразие в произведении, написанном от первого лица (там, где главную роль играет речь повествователя-рассказчика), олицетворяет собой центростремительные силы и стремления, те, что пытаются (такова их природа) как бы "связать" произведение в единое и неделимое целое, превратить его в монолог. В литературном же произведении, написанном, так сказать, 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 (имеем, правда, в виду театр, так сказать, классический или, как принято выражаться в России, *реалистический*), 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 придаток 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 одни только-авторские персонажи. Автор как бы перекладывает ответственность на своих героев за то, что создал, естественно, только он один! Героям произведения как бы выдается полная свобода - автор их нисколько не "опекает" ни в речевом плане, ни поведенчески, - однако, за счет такой, условно говоря, "авторской доброты" выигрывает и сам автор: он уже как бы и 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 (законам 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 есть в лучшем случае "марионетки" в его творческих руках, но ни в коем*

случае не живые люди, актеры театра, имеющие и в действительности свою личностную сущность, свою судьбу, свой взгляд на мир.

Это прекрасно осознал и выразил в свое время Пушкин - ведь, театральная эстетика "Бориса Годунова" прямо 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 - лишь, если можно так выразиться, условная героиня романа.

Эти 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 скитальчества, 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. Просто Пушкин не действует, так сказать, как "художник-диктатор" - он как бы 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, можно так 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 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, можно сказать, идеологизирует пушкинскую эстетику, продолжая, тем не менее, опираться на нее.*

Кроме того, та "беседа с читателем", которой не пренебрегал в "Евгении Онегине" Пушкин (в общем-то, помимо прочего, это и свидетельство пушкинского демократизма) перерастает у Достоевского в полемику с читателем, в этакую "войну" с огромным множеством разнообразных точек зрения.

Достоевский - например, в повести "Кроткая" - постоянно как бы обращается к какому - то невидимому слушателю, но при этом, так сказать, "заочно" беседует не с друзьями, а с противниками всех мастей, олицетворенными названным "слушателем".

*И какие бы голоса не звучали в произведениях Достоевского в них очевидно одно и важное - "вездесущность" автора.*

В свете вышесказанного - в частности, упомянутой "вездесущности" автора в романах Достоевского - становится, на наш взгляд, очевидным насколько уязвимы тезисы 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 произведений!*

Возможно, конечно, что Бахтин видит в Достоевском своего рода дирижера, образно выражаясь, 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, образно выражаясь, "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 как она есть...

В итоге Бахтин недооценил амбиции Достоевского-идеолога, Достоевского-мыслителя, предлагавшего - это просто бесспорно - 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 как бы 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, так сказать, "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 своими 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 или суждения, в которых (даже если они противоречат его личным убеждениям) явно зримы отражения личного "я" писателя. Второстепенные или относительно второстепенные персонажи полностью подчинены авторской воле: *Достоевский открыто манипулирует ими, их "голосами", добиваясь своих эстетических и идеологических целей.*

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

Достоевский постоянно - и прямо, и косвенно, и, конечно разными способами (из которых мы выделелили 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 случай с генералом Иволгиным в "Идиоте".

Таким образом, выражаясь в некотором роде метафорически, известная доза "*анархии*" вполне удачно сочетается с, говоря образно, "*монархическим принципом*" построения романов Достоевского.

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

Личная судьба персонажей Достоевского также освещает любопытным светом и, тем самым проясняет степень их поведенческой и речевой "автономии" от автора.

Если в 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 как бы (выражаясь, конечно, образно) "вольнотпущенными". И это очень характерно, равно как и принципиально для 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" - 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, дарованными им автором от собственного "я" 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", что отличало писателя и принесло его творениям мировое значение.

Проф. др Луи Аллен

## О СПЕЦИФИЦИ РУСКОГ РОМАНА У ТУМАЧЕЊУ ДОСТОЈЕВСКОГ

(Резиме)

Аутор прилога полази од Платонове класификације модела уметничког казивања: *епског* и *драмског* (Држава, т. 3). У оба типа присутни су *уметников глас* и *гласови актера радње*. Њихова *корелација* представља главни предмет ауторовог разматрања. По његовом мишљењу, књижевни текст писан "од првог лица" има *центрипеталну* силу, у функцији да све сегменте и нивое структуре уметничког дела *спаја у недељиву целину*, преображавајући га у *својеврсни монолог*. А текст писан по "сценском моделу", напротив, испољава *центрифугалну тенденцију*, која омогућава у нарацији *многогласност*, што значи *слободу* гласова ликова у односу на ауторску позицију и глас.

У сценском виду казивања ауторов глас је условно *одсутан*, јер се "раствара" у дијалозима и монологима глумаца. Наравно, ауторова позиција се тиме не губи, напротив, одржава *јединство* казивања, мада формално аутор одговорност за изговорену реч преноси на актере.

Када се сценски модел саопштавања примени у роману, то води *неуспеху*, јер ликови дела нису живи људи (као глумци), већ уметникове креације. Суштинске одлике и разлике именованих модела уметничке речи открива поређење Пушкинових дела "Јевгениј Оњегин" и "Борис Годунов". Аутор сматра да у "Оњегину" уметник остварује контакт својих јунака са класичним књижевним типовима: Оњегина карактерише "бајроновско" схватање живота; у лику Лен-

ског живи дух Шилеров и младог Гетеа; Татјана је русоовски тип. Зближавањем са класичним типовима, цитатима читаних дела, реминисценцијама, лирским дигресијама, Пушкин не слаби индивидуалност својих ликова, само им предодређује личну судбину.

Достојевски у зрелим годинама конституише нов принцип: *идеолошка компонента надвладава естетичку*. Достојевски идеологизира Пушкинову естетику, мада се ослања на њу. Пушкинов манир "разговора са читаоцем" Достојевски претвара у "полемику са читаоцем", перманентним конфронтирањем различитих гледишта. Међутим, иако у делима Достојевског звучи *много гласова*, аутор је свуда присутан. Са овог аспекта аутор открива неодрживост тезе Михаила Бахтина о "полифонији", као основном својству нарације Достојевског.

По ауторовом мишљењу, главна Бахтинова грешка је у томе што је *помешао естетику романа са естетиком позоришта*. Тачније речено, заменио прву другом. А друга Бахтинова грешка је кидање веза "аутономног текста" и личности творца текста. Тиме је потценио претензије Достојевског мислиоца и идеолога који нуди читаоцу своју концепцију света и "проклетих питања" људске егзистенције. Ауторски глас Достојевског чује се *иманентно* у гласовима његових ликова. Достојевски очевидно манипулише њима, њиховим гласовима. И афирмише своје етичко филозофске, идејне и естетичке циљеве. Он и директно и посредно тежи да освоји свест и дух читалаца. На нивоу поступака допушта ликовима слободу, већу него Толстој, ипак та слобода је ограничена на самоиспољавање. Тако се остварује равнотежа тенденција ка *анархији* (полифонија) и *монархистичког начела* у структури романа Достојевског.

Гениј сваког романсијера не мери се степеном "аутономије" коју лично *ја* уметника дарује ликовима. А из формалне неслободе ликова настаје врхунски облик уметничке слободе аутора.