

Д. К И Р А Й

ДОСТОЕВСКИЙ И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ РОМАНА

1

«Слово», «дистанция», «завершенность», «типизация», «эпическая объективность» и «лирическая субъективность» — вот категории, все чаще встречающиеся при решении вопросов поэтики Достоевского. Не всегда при этом учитывается тенденция к полной эпизации, объективированности его повествования. Многие исследователи увлекаются иллюзией «идеологичности», «драматичности» стилевых принципов построения его романов, иллюзией отсутствия в них авторской дистанции по отношению к изображенному. Называют его наиболее лиричным, субъективным из всех романистов XIX века. На самом деле, как мы постараемся показать, Достоевский — эпик, чрезвычайно строго соблюдавший и развивавший законы эпического мышления, романист, создававший в высшей степени объективные формы авторской дистанции по отношению к изображенному — к «чужим головам» своих героев и к своим хроникерам-повествователям, осуществляющим тот идеал объективированного повествования, который был художественно намечен Пушкиным, а впоследствии развит также и Гоголем.

Лирическая форма, обеспечивающая максимальное выражение непосредственности, требует выдержанности лишь одного-единственного условия. Лирическое произведение как выражение акта лирического переживания предполагает выбор поэтом такого «героя» и такой темы, отождествление с которыми, растворение в которых его собственного поэтического видения привело бы к наиболее свободному разворачиванию художественной мысли автора, а не связывало бы его. В ситуации, где лирик через посредство субъекта лирической темы перевоплощается в его лирическое я, он получает возможность как поэт непосред-

ственно высказаться о мире, в том числе в тех сферах жизни, которые не входят в его личный опыт как субъекта (детерминированного, как и субъект лирической темы, условиями реального времени и пространства).

Точнее говоря, одно из преимуществ лирического рода для поэта заключается в том, что здесь он не принужден оставаться в узких границах своего характера и личности, но может выбрать такую позицию (выражением этой «избранной» позиции как раз и является лирическая тема), в которой он может говорить о чужом опыте переживания так, как будто это случилось именно с ним, а с точки зрения лирического субъекта, можно было бы сказать: в лирике допускается такая условность, при которой субъект, переживающий или могущий переживать какой-либо случай, как бы переживает его не только на уровне жизненной характерности, но и на уровне художественной типичности и экспрессивности и при этом отчитывается обо всем этом на уровне самовыражения поэта.

Когда подходят к эпике в аспекте возможностей, предоставляемых лирикой (как это и делали в большинстве случаев традиционные теоретики, не исключая Гегеля, или же как в свое время подходили и подходят к этой проблеме формалисты и отвлеченные социологи), то получается, что возможности, которыми располагает лирика, в эпике расширяются лишь благодаря тому, что *я* поэта в пределах одного произведения, с помощью посредничества множества лирических тем, героев, ситуаций может передать свою идею и свое суждение о мире нескольким субъектам одновременно. Если бы кругозор эпики давал только это, то и тогда пришлось бы говорить об углублении, о расширении возможностей в эпике по сравнению с возможностями лирики: способной выразить лишь один образ лирического *я*, не отделенный от авторского. Но в том-то и дело, что эпика предполагает не только количественное расширение и углубление кругозора, но содержит и иной явный качественный плюс.

Основу его следует искать: 1) в том, что эпический поэт с помощью вызванных к жизни многих субъектов и их высказываний может поместить лирический аспект темы в различных «плоскостях», на различных «уровнях», благодаря чему может гораздо более дифференцированно, проблемно заставить их увидеть мир; 2) в том, что эпический поэт раз и навсегда отделяет от своего *я* эти лирические позиции, сгруппированные вокруг одной или нескольких тем; 3) в том, что он принципиально отказывается от возможности присвоения себе этих лирических «аттитюдов», превратив лирическое видение мира своими героями, их суждение о мире в авторитарное: каждое из них вступает в реальность повествования. Эпичность означает, что позиции героев не авторские позиции, что они принадлежат героям, отделенным от автора и повествователя эпической дистанцией.

Какие возможности и перспективы открываются для поэта, намеревающегося разгадать и воссоздать действительность при таком «самоустранении», с соблюдением эпической дистанции? И в каких плоскостях внутренней и внешней формы произведений проявляется последняя?

Одной из важнейших проблем для русской реалистической эпики, романа, повести, сатиры была проблема развертывания авторского ракурса по отношению к изображенному. Так, например, Пушкин в «Евгении Онегине» допускает, по существу, не столько лирические отступления в условиях эпики, сколько, наряду с эпическим выражением своего отношения к миру, создает целостный образ лирического я поэта, к которому он многократно возвращается в различных главах. Соотнесение авторского самосознания — в форме лирической его типизации — с эпически развернутыми рядами поэтических мыслей было одной из форм решения проблемы повествования. Другое решение того же вопроса мы находим в «Повестях Белкина», третье, новое — в «Капитанской дочке». Белкин едва ли не первый сказочный повествователь, повествователь, с точкой зрения которого не совпадает авторская точка зрения. Поэтому здесь возникает и (впрочем, обнаружившаяся уже в «Онегине») проблема отличного от повествователя авторского ракурса, авторской дистанции и форм ее выражения.

Гоголь в «Мертвых душах» охотнее пользуется так называемыми «лирическими отступлениями»; вмешательство автора вызывается здесь не внутренним самодвижением темы, как в лирике; оно вызвано желанием «досказать» те или иные моменты, недосказанные в диалоге эпически развернутых самосознаний. Поэтому в «Мертвых душах» нельзя говорить о единстве лирически выраженного авторского самосознания. Лиризм в отступлениях Гоголя обнаруживает невозможность для автора скрыться за выведенными им же диалогизированными самосознаниями, т. е. этот лиризм выступает как момент, помогающий читателю ориентироваться в сфере эпического изображения внешних явлений и отношений. Но в «Петербургских повестях» Гоголь разрабатывает и иные формы эпического присутствия «автора» — те, которые явились определяющими в развитии русской прозы со времен прозы Пушкина.

Проблема повествовательной объективности возникла как самая значительная и самая важная для развития повествовательных форм литературы в эстетической борьбе с романтизмом. В русской критике она была поднята впервые в связи с творчеством Гоголя. Сам Гоголь весьма четко в теоретическом отношении осознавал сущность этой проблемы.

В «Учебной книге словесности для русского юношества» Гоголь формулирует мысль о том, что эпическое произведение тем удачнее, чем больше автор сумеет скрыться за своими героями,

не выказывая своего *я*, своих симпатий и антипатий непосредственно, а пропуская их через изображение лиц, им выведенных. Гоголь подытоживает здесь теоретически свой трудный художественный опыт редко когда полностью удававшегося ему соединения «лирических» и «публицистических» моментов с повествовательными в эпическом — по своей родовой структуре — произведении. «Поэт, — писал Гоголь, — стремится доказать какую-нибудь мысль, и чтобы развить эту мысль, призывает к действию живые лица, из которых каждое своей правдивостью и верным сколком с природы увлекает внимание читателя и, разыгрывая роль свою, ему данную автором, служит к доказательству его мысли».¹ На первый взгляд здесь все как будто давно известно, но если вчитаться внимательнее, можно в словах Гоголя обнаружить очень важную теоретическую проблему. Ведь, по приведенному фрагменту, выходит, что для развертывания художественной мысли эпик-повествователь призывает к жизни и к действию лиц, которые именно тем и доказывают мысль автора, что «разыгрывают свою роль», являются «верным сколком с природы». Где же остается в этих условиях «непосредственное» и «прямое» выражение оценивающего авторского слова? Как мы видим, Гоголь в своей эстетике для такого рода авторского слова (прямого, непосредственного, внеэпического) не оставляет места. «Поэзия повествовательная (под термином «повествовательная» здесь следует подразумевать повествовательные формы эпического рода поэзии, — *Д. К.*) в противоположность лирической, — замечает он, — есть живое изображение красоты предметов, движения мыслей и чувств вне самого себя, отдельно от своей личности, до такой степени, что чем более автор умеет отделиться от самого себя и скрыться самому за лицами, им выведенными, тем больше успевает он и становится сильнее и живей в этой поэзии; чем меньше умеет скрыться и воздержаться от вмешательства своей собственности, тем больше недостатков в его творении, тем он бессильней и вялее в своих представлениях».²

Выходит, что чем больше автор непосредственно присутствует и вмешивается в действие со своими прямыми оценками изображенного, не прямо и не непосредственно совпадающими с оценками, выраженными в самом изображении действительности, переданными через объективную ее сторону, тем слабее и противоречивее, по Гоголю, художественное самовыражение авторской мысли. И Гоголь в данном случае безусловно прав: ведь всякое изображение — это не сама действительность, а форма мысли о действительности; выражать ту же оценку непосред-

¹ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений, т. VIII. М., Изд-во АН СССР, 1952, с. 477.

² Там же.

ственно, прямым голосом, содержащим логически систематизированную мысль художника (мысль не о самой действительности, а по поводу имитации ее), значит создавать видимость, будто в форме оценки изображенного оценивается действительность. Такая двойная оценка ведет к разрушению формы эпической по преимуществу, той формы, в которой действительность представлена предметно, она мешает ясности соотношения изображенного и действительности, вследствие того что эпико-повествовательный принцип систематизации в повествовательной форме рядов поэтических мыслей о действительности разрушается вмешательством логизирующей мысли, не поддающейся проверке ни эпической систематизацией, ни принципом повествовательной типизации, но выраженной *внеэпическим* способом.

Приведенное выступление Гоголя, сделавшего в своей творческой практике решительный шаг от романтизма к реализму, можно считать едва ли не первой в русской литературе (правда, не развернутой) теорией реалистического способа повествования, программной постановкой проблемы соотношения «эпических» и «лирических» начал в реалистической прозе. Это — своего рода «шекспиризация» эстетики: к концу своего творчества Гоголь приходит к тому, с чего начинает молодой Достоевский-художник. Преемственность подобного рода можно считать примером подлинного следования традиции — истинный продолжатель должен начинать с того уровня понимания проблем, которое уже было сформулировано его предшественниками, не столько в качестве сложившегося канона собственных их художественных достижений, сколько как назревшая литературная задача времени, которую вряд ли им удастся осуществить самим.

«Скрывается» ли автор за выведенными им героями или выступает непосредственно от своего я в эпическом изображении — вопрос важный отнюдь не только с точки зрения эстетики Гоголя, Достоевского или других писателей-реалистов. Это — один из существенных вопросов всего повествоательно-эпического рода поэзии.

Непосредственное введение своего я автором наряду с я персонажей в эпической системе повествовательных жанров может легко вести не к синтезу лирических и эпических начал, но к разрушению единства принципа типизации и выбранной писателем родовой систематизации жизненного материала. Там же, где оно налицо, такое смешение является результатом сложного объединения эпических и лирических моментов, лишь в качестве особого (хотя и важного) случая, встречающегося в повествовательной форме поэзии.

Способом эпического «дистанцирования» является и выведение фигуры повествователя и сказителя, иначе отделенного дистанцией от я автора, чем отделены от него герои. В связи с этим возникает проблема «скрытия» автора не только за внутренним

и внешним самодвижением героев, но и за образом повествователя или «сказителя». Примером такого типа эпической дистанции мог бы служить, как мы уже говорили, Белкин или Гринев (по отношению к которому писатель осуществляет двойную авторскую дистанцию — как к повествователю и как к герою). В «Герое нашего времени» Лермонтова можно выделить даже три аспекта воплощения авторского я в сфере самого повествования. В романе присутствует мнимый автор-повествователь, но здесь же повествует и Максим Максимыч, который является одновременно персонажем и «сказителем». И, наконец, в роман введен дневник Печорина, который имеет самоценную повествовательную функцию раскрытия внутреннего движения героя или его самораскрытия. Повествование в данном случае интересно тем, что эпическое движение не столько непосредственно «разыгрывается» перед читателем, сколько дается в известном «историческом» времени, где сказитель (Максим Максимыч) как участник событий (или свидетель) передает диалоги героя и описывает физические признаки монологических его состояний. Содержание же монологов героя мы узнаем впоследствии из его дневника.

Способом «дистанцирования» является выведение повествователем «сказителя» и в «Шинели» Гоголя. Автор здесь скрывается вдвойне — не только за выведенными персонажами, но и за повествователем и его слогом.

Молодой Достоевский, встретив в лице публики, а также известной части критики «непонимание» основной своей авторской тенденции в «Бедных людях», жаловался брату на отождествление его новой объективной манеры с более субъективной манерой его предшественников (П., I, 86). Недоумение Достоевского вполне объяснимо. Принцип выражения авторской точки зрения не путем создания «вторичной» дистанции (т. е. не с помощью выведенного повествователя или «сказителя», опосредующего сюжетно развернутые движения героев в ситуации), но в сфере первичной, основной был во всей художественно-эстетической полноте осуществлен в русской литературе именно им. Правда, уже Пушкин и Гоголь дали первые образцы такого объективного повествования. Но именно эти формы меньше всего были поняты современниками. «Капитанская дочка», «Станционный смотритель» Пушкина и особенно «Записки сумасшедшего» Гоголя — произведение, в котором объективное повествование осуществлено вполне, где отсутствуют внеэпические средства выражения авторской позиции, — были оценены лишь впоследствии и притом в значительной степени благодаря тому, что Толстой и Достоевский продолжили именно эту тенденцию развития русской прозы. Вот почему и принцип косвенного, а не прямого выражения авторского я долгое время оставался камнем преткновения при анализе произведений и самого Достоевского. После дискус-

сии о натуральной школе и реализме, пожалуй, именно вопрос об объективности жанра романа как формы эпического повествования стал наиболее существенным поводом для идейно-эстетического размежевания в русской критике 1840-х годов. Не случайно объективность манеры Достоевского была понята и раскрыта только Белинским и Майковым. Другие же критики 1840-х и даже 1850-х годов пытались толковать Достоевского как продолжателя более субъективных тенденций в истории европейской и русской литературы.

Размежевание по этому вопросу было, по существу, спором об эстетической программе дальнейшего развития русской литературы. Не случайно Белинский и Майков так энергично в 1846—1847 гг. поддержали наметившееся в прозе Достоевского развитие принципа объективного «внеавторского» повествования. Сам же Достоевский позднее не раз формулирует этот повествовательный принцип в качестве основы своей повествовательной манеры, то как вывод из анализа достоинств и слабостей школы Гоголя, то в виде совета молодым писателям и живописцам — сохранять формы авторской дистанции даже по отношению к положительным и любимым своим героям.

2

Слово в эпике — не только слово, направленное непосредственно на предмет, и не только непосредственное одномерное слово героя или писателя, оно не только может выразить диалогическую или монологическую связь (следовательно, оно располагает не только возможностью самовыражения героев как способом видения мира и суждения о мире, как полагают многие; даже тогда, когда эпика расширяет эту возможность количественно — до такой степени, как в романах Толстого, или же наделяет такой «свободой» эти лирические я, как в романах Достоевского, ее возможности этим не ограничиваются.

Эпическое слово — двухмерное. В нем повествователь, монологизирующий и диалогизирующий, раскрывает предмет, явление, взаимосвязи как относительную правду, но не предмет, явление, взаимосвязь — как некий абсолютный закон. Закон именно благодаря тому становится распознаваемым для обнаруживающего истину, точнее для принуждающего ее к самовыявлению, что предоставляет этой истине возможность самоутверждения или самоотрицания во времени и пространстве тем, что вынуждает ее осуществиться. Однако человек действует, судит, оценивает согласно также относительной истине; следовательно, закономерности руководят его поступками, суждениями не непосредственно, но посредством относительно адекватных или не вполне адекватных форм истины; а значит, человек преобразует мир, как бы повинуюсь не только его закономерностям, но и

истине. Однако практика-то как раз и означает для деятельной личности то, что в процессе деятельности согласно своей истине она познает, что осуществляется не то, что она хотела или хотели все (как говорит Энгельс), но то, что «выделяется» из закономерностей как результат деятельности личности согласно истине (интересы, идеалы, мораль). Именно эта сфера и этот плюс и включает в себе эпическое отражение мира — суждение о мире и влияние на мир — в отличие от лирического познания мира (будь то диалогизирующая, монологическая или полифоническая лирика). Эпика в отличие от лирики воссоздает не одно какое-либо состояние мира, даже если тема или лирическая ситуация отстоит весьма далеко от лирического я поэта. Не это является ее целью, но воссоздание процесса крушения возможностей (трагедия), утраты иллюзий (роман), осуществление какой-либо иллюзии-мечты (эпопея), обнаружения модели поведения определенного состояния общества из повторяющихся ситуаций (нравоописание) и т. д., и т. п., воспроизведение всего этого во времени и пространстве, имитирующих реальное время и пространство или же создающих иллюзию реальности. Именно потому эпика всегда открывает и завершает что-либо, ведет от одной истины к истине более великой и приближающейся к закону; и все это изображает. Она не только заставляет увидеть, но учит видеть, не только произносит суд, но учит судить, и все это благодаря изображению этой практики как познавательного процесса.

Время и пространство для эпического героя не сцена и не возможность полного высказывания, не возможность самовыражения, но претворение в жизнь истины (эпопея), распознавание истины как иллюзии по сравнению с законами жизни (роман), крах в осуществлении истины (трагедия) или же торжество мнимой правды (нравоописание), объяснение ее действительными причинами — проявление во времени и обнаружение в пространстве, т. е. воплощение в форме, имитирующей действительность: объективированное познание. Именно потому происходит в эпических условиях претворение в действительность, крушение, столкновение или превращение в интерес лирического содержания или стремления лирического я, завершенность, закрытость как результат страстного лирического выявления истины, превращение нравоописательного характера в личность и завершение судьбы личности в героической, романической, трагической ситуациях.

В этом и состоит плюс эпики, он-то и раздваивает функцию слова: не лирическое самовыражение героев и противостоящая ему картина мира, но все более точное описание столкновения и его результата, превращение лирического я в духовный облик, который может быть оценен нравственно, а следовательно, в эпическое, объективно завершающее авторское видение.

Эпик в этом плане не просто указывает на какую-либо ситуацию в жизни, но моделирует *тенденцию движения* ситуации. Ситуация, находящаяся в движении, иначе, обнаруживающая самое себя, — вот природа эпического освоения мира по сравнению с лирическим. Лирическое раскрытие мира может осуществиться лишь через посредство лирического переживания, т. е. опосредование его возможно только через я поэта. Эпический же подход к миру обнаруживается из столкновения, конфронтирования во времени и в пространстве закон мира с лирической истиной личности, рассказанного, изображенного, воспроизведенного. Именно в этом заключается содержание эпического переживания времени и пространства в сопоставлении с субъективным лирическим временем и пространством. Эпическое переживание времени и пространства, таким образом, не переживание «карнавального» времени и пространства, но противопоставление истины отдельного человека, аргументированной его субъективным переживанием времени и пространства, истине жизни мира.

Двойственность природы эпического слова вытекает из этой двойственной функции эпической ситуации, из того, что истина личности сталкивается, или конфронтруется, в романе с законами истинной жизни. И соответственно этому двойственным является и эпический герой: его выявлению служит действие, отвечающее его собственной истине, и судьба, складывающаяся из координирования столкновения такого действия с законами действительности. Герой обладает самосознанием и сознанием, а самосознание и сознание имеют свою психологическую логику; закономерность самосознания — предчувствие, интуиция, а сознания — видение чужих судеб и предугадывание собственной своей судьбы. Этим определяется двойственность видения мира в эпике — видение мира героем и через посредство логики и диалектики его видения — авторское, эпическое видение. Если первое и есть слово героя о мире, то последнее — слово автора о мире. Диалектика напряженности между двумя этими сторонами является собой дистанцию между видением мира героев и авторским видением. Без этого, без дистанции, нет эпики.

Судьба в романе — это закономерность действительности и вместе с тем продукт художественного мышления, эстетическая форма опыта. Она дефетишизирует формы отчуждения, тем самым более непосредственно обнаруживая общественную структуру: именно разрешение ситуации завершенностью судьбы создает романную дистанцию в эпическом изображении, и без того дистанцированном. Не всякая ситуация разрешается «судьбообразно», а следовательно, не всякая реалистически разрешенная сюжетная ситуация «судьбообразна», романна. Однако разрешение романной ситуации не может обойтись без разрешения ситуации завершенностью судьбы, а следовательно, без воспро-

изведения «социальной бездомности» личности в данной общественной структуре, и только «судьбообразные» ситуации суть романские ситуации.

В отличие от сатиры, нравоописания как продукта иных жанров, с одной стороны, и малых форм эпики — с другой, — независимо от того, тяготеют ли эти жанровые образования к роману или нравоописанию в аспекте жанровой функции изображения характеров или характера ситуации — ситуация романа всегда означает изображение, анализ, вскрытие посредством воспроизведения структуры общественной формации и всегда завершённой судьбы личности, человека; даже и тогда, когда в центре переживаний и мыслей изображённых героев оказываются непосредственно политические, нравственные, этические или интеллектуальные проблемы.

Идеология героев, «идеалы», «идеи» в сопоставлении с судьбой — это такая же «условная» система, «форма» в эпической системе, структуре романа, как и само чистое сюжетное действие или же нравственный облик героев.

Именно в плане решения главным героем вопросов своей судьбы важны в романе Достоевского идеологические позиции других персонажей, их жизненное решение, символ их жизненной установки. Символ их «установки» есть *их* судьба: они не просто решили «так», выбрали «эту идеологию», но поставили на эту карту свои жизни. А поскольку именно такую, «символизирующую» судьбу, идеологию героев встраивает Раскольников в свои внутренние диалоги и монологи, постольку решение проблемы для него состоит не в одной только идеологической проекции решений, а и в жизненной тоже. Следовательно, монолог и диалог начинается в идеологическом плане и тут же переходит в план «судьбы», получает свое решение или завершение именно в нем. Раскольников размышляет не в категориях противоречащих ему идеологических позиций, а тем более не в чуждых ему философских концепциях; он сталкивает в размышлениях над выбором своей собственной судьбы скрывающиеся за чужими идеологическими позициями, решениями, чужие судьбы. Приведем фрагмент внутреннего монолога Раскольникова (из которого исходит в своих рассуждениях Бахтин): «Не бывать? А что же ты делаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсioen да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий?

Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косынок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался?» (6, 38—39). Тот же ход рассуждений повторяется тогда, когда Соня ставит перед Раскольниковым альтернативу каторги, возможности начать все заново, только на этот раз уже как подытоживание выбора, применительно к самому себе, в плане уже свершившейся своей судьбы.

Каждый раз эта проблема ставится в плане судьбы, а не только в плане идеологического противопоставления. В плане идеологии проблема возникает лишь альтернативно, но осложняется или обостряется, завершается и разрешается всегда в плане судьбы. Только тогда представляет интерес и для Раскольникова чужая идеология, когда за ней скрывается чужая судьба и когда идеология как субстрат судьбы может повлиять и на его собственное решение, идеологическую позицию, на его жизненную установку, и только до тех пор, пока эта установка не завершится судьбой; если же она уже завершилась, то эта чужая установка интересует Раскольникова как символ чуждого пути, судьбы. Самостоятельную свою символику каждая из этих идеологических установок приобретает тогда, когда она со своей судьбой вступает в дело Раскольникова, т. е. создает свой собственный символ благодаря решению, выражающему ее идеологическую позицию.

Во главе угла концепции полифонического романа лежит мысль о незавершенности как принципе сталкивания идей и идеалов героев, диалогичности их сознания, полифоничности структуры произведений, а в свою очередь — и незавершенность, с точки зрения авторского освещения этих идей и идеалов чужих сознаний. Незавершенность и определяет диалогическое, по преимуществу, построение художественных структур.

Но что такое «незавершенность» героев и чем вызвана борьба личностей в подобных структурах против всякой попытки (независимо от того, исходит ли она от автора или самой жизни) завершить их дело, их жизнь, идеологию, судьбу и личность? Чем вызвано то обстоятельство, что именно романисты, притом истинные романисты, стремятся показать эту тоску по «незавершенности» своих героев, непременно восстающих против порядков этой жизни? Валковский в «Униженных и оскорбленных», Епанчин или Тоцкий в «Идиоте», Порфирий Петрович и Лужин в «Преступлении и наказании» совсем не борются против завершенности, наоборот, вся реальная сила их над человеческими судьбами заключается в этой завершенности и в проповеди и содействии ей. Впрочем, если в них и есть известная незавершенность, то не больше, чем незавершенность героев любых правоописательных произведений. Даже гоголевская галерея «мертвых душ» дана не без истории оскудения личности выве-

денных героев. Порфирий у Достоевского прямо-таки и говорит, что он поконченный человек, а Гончаров в своих романах нередко заставляет героев проделать весьма поучительный путь от незавершенного детского или юношеского состояния духа, когда еще все дороги в жизни открыты для них и возможности их неисчерпаемы, ко все более трагическому для личности завершению и завершенности, а значит, и гибели ее как личности. Тургенев обычно изображает встречу, rendez-vous, борьбу этой завершенности и незавершенности в самой личности человека. У Толстого в незавершенности судеб героев подчеркнута способность изменяться и идти все дальше по пути познания и изменения самого себя и окружающего мира. Судьба для героев Толстого в этом смысле тоже является средством завершения, завершенности и обычно приходится на конец их романной жизни. Но в то же время даже и эта завершенность насыщена нравственными выводами для самих героев и для читателя, это и становится главной задачей завершения: судьба — это не только критика общества, но и героев. Тоска по тому, что «все могло бы быть иначе», «а счастье было так возможно», — это и есть тщетная, но благороднейшая борьба героя романа против тех условий, которые так быстро исчерпывают его инициативную энергию, притом не столько соответственно его «поэзии», сколько соответственно законам структуры жизни.

Завершенность в эпических жанрах и означает наличие авторской дистанции; в нравоописании она дает лицо, образ, состояние мира, выявленное в произведении; в романе завершенность (т. е. авторская дистанция) — это судьба героев и раскрытие «чужими голосами» и судьбами данной системы жизненных отношений, структуры мира. Соответственно природе эпической дистанции и соответственно форме авторской дистанции и дифференцируются жанры эпики.

Завершенность эпопей состоит в выявлении соответствия развертывания способностей личности и пользы коллектива; трагедия — в невозможности развертывания такого соответствия личности и коллектива; романа — в выявлении в самой структуре жизни невозможности соответствия способностей личности и пользы коллектива; нравоописания — в отрицательном соответствии развития личностей и состояния коллектива.

Романный образ, как, впрочем, и нравоописательный, в принципе всегда завершен, так же как и мир или образ эпоса; разница, однако, между завершенностью эпопей и романной завершенностью, завершением романа и нравоописания отражает различные моменты, периоды исторического соотношения, реально существующих структур личности и коллектива. Во всех эпических структурах — эпопейной, романной и т. п. — действует дистанция и завершенность; все дело в том, что эта завершенность и дистанция не тождественны по своему источнику и спо-

собам выражения. Эпичность правоописания и эпопеи заключается в тождестве нравственного облика и стремлений личностей и существующих отношений; в романе — исключительно в тождестве судьбы человека и структуры этих общественных отношений, но в то же время и в нарушении соответствия нравственного облика личности нравственным требованиям этих общественных отношений. Отсюда, одной из основных внутренних тем романа является тема неадекватности возможностей личности героя и его судьбы, которая закрывает, завершает, сводит на нет эти возможности, губит способности. Т. е. основная тема романа выражает одновременно адекватность и неадекватность героя его судьбе и его положению, а также неадекватность его своим возможностям и положительным стремлениям. В правоописании герой более адекватен и своей судьбе и своим возможностям, но и то и другое — отрицательно или мнимо положительно. Близость эта осуществляется не вследствие конфликтности отношений личности с устройством, в то время как в романе эта неадекватность осуществляется именно с помощью конфликтности, т. е. за счет столкновения судьбы личности с ее стремлениями, не тождественными объективным результатам тех действий, в которых эти стремления выразились. Подлинная авторская дистанция скрывается в объективности выявления глубинных причин и внутренней структуры этих несоответствий (в случае романа) или несовпадений (в случае правоописания).

Итак, эпическая дистанция как в трагедии, так и в эпосе осуществляется за счет эпического авторского ракурса, составляющего результат эпического познания мира, эпической его систематизации. «Замысел» и «объективное звучание» произведения, авторская позиция и позиция, выраженная в эпическом произведении, в идеальном осуществлении познания мира через эпические роды поэзии, — тождественны. Но даже при относительной тождественности «замысла» и «объективного звучания» эпичность всегда означает присутствие дистанции автора к выведенным им «чужим голосам» его героев. Точнее, с помощью авторской дистанции, при этом выраженной эпически, и создается как романная функция «незавершенности» героев, так и смысл «завершения» их судьбой.

Ведь логика самосознания героя, нравственного, интеллектуального облика его, как и судьба героя не являются окончательными точками познания в эпическом произведении, а лишь познанием этой точки через эпическую структуру. В лирике мир познается именно в логике самосознания познающего лирического героя, как в чем-то «открытом», т. е. лирическое отношение к миру, реакция личности на окружающий мир в момент осознания себя личностью. В трагедии познается то, что не входит в категорию «упорядочения отношения личности и коллектива», т. е. и непознаваемое, не поддающееся упорядочению ни для

личности, ни для коллектива, что выражается в понятиях «рок», «судьба»; соответственно этому в греческой трагедии против «рока» восстают негерои; герой же, чем более активен, тем более послушно следует зову судьбы. Окончательной же точкой познания в романе является социальное и историческое объяснение судьбы героя структурой человеческих отношений. Эпичность поэтому всегда предполагает дистанциональность познания мира (мира в единстве субъекта и объекта) и дистанциональную оценку познанного, т. е. завершения «открытого», «чужого», диалогизирующего.

Но тем самым мы затронули проблему различий между эпической и лирической дистанциями, а внутри первой — различий между дистанцией эпопейной, трагедийной, романной и правоописательной. Лирические структуры, как правило, — «недистанциональны», а если дистанция тематически и напрашивается, то она тут же разрушается в лирическом развертывании основной темы. Эпические структуры эпичны именно благодаря наличию в них авторской дистанции, дистанции между аспектом видения «чужих голосов» и выражением эпическими средствами отношения автора к этим голосам и соотношению их друг с другом и с миром. Эпичность в этом плане и заключается в несовпадении авторской дистанции с дистанцией, осуществляемой «чужой речью», героями. Но осуществляются эти несовпадения, как и проявления дистанции «чужих голосов», с одной стороны, и дистанции автора, с другой — в основных жанрах эпики различными способами. Эпопейная дистанция — это типично «фамильярная», легендарная, героическая отдаленность от предмета изображения, выражающая единство личности и коллектива (положительное, как для коллектива, так и для личности). Трагедийная дистанция выражает разрыв или несовершенство этой положительной связи, момент превращения ее в неположительную или момент разрыва этой связи. Сатирическая и правоописательная дистанция отрицает такую связь, равно как и положительность личностей и коллектива (возможно, одновременно и того и другого), или же показывает положительность и связь как мнимые, мнимо существующие. Романная дистанция, по существу, переоценивает трагедийный конфликт личности и коллектива, утверждая в XIX в. обычно положительность силы личности и отрицательность неличного, общественного целого, поскольку воспринимает эту личность в качестве действительной ценности, а данную структуру коллективности — в качестве отрицательной, мнимой. Движение «чужих голосов» здесь происходит в сфере между иллюзиями относительно структуры, характерности этого коллектива и его познанной, действительной структурой, т. е. от «непосредственного», «недистанционального» — объективированного — познания коллектива и находящейся с ним в конфликте личности к опосредованному — через судьбу и структуру мира —

«дистанцированному»; но мир, изображенный и выраженный в произведении и отраженный произведением, никогда не может познаваться полностью в кругозоре какого-либо из героев эпической конструкции, а лишь посредством кругозора эпической дистанции автора. С этой точки зрения наиболее близок к авторской дистанции кругозор таких героев Шекспира, как Гамлет, или таких героев Толстого, как Пьер Безухов, Кутузов, а отчасти и Андрей Болконский. Но и в их кругозор не вмещается весь тот ряд поэтических мыслей, который выражен автором в самом акте создания их образов. Другое дело у Достоевского. К познанию подлинной дистанции в отношении к миру (иллюзорно, фетишизировано представленному героями) в его системе ведут целые галереи образов, множество «чужих голосов». Но каждый из этих образов дан в русле своих возможностей, показан через призму своей трагедии или судьбы. Иные, «чужие», по отношению к главным героям аспекты, голоса расширяют их горизонт, обнаруживают их глубинное видение правды, но и затемняют, препятствуют им, оспаривают их правду, нередко закрывают перед ними мир. И видение автора, его дистанция осуществляется через всю эту сложную систему, через взаимосплетение и борьбу «чужих голосов», через призму завершающих их судеб и взаимоотношений.

Поэзия романа заключается в том, что герой или герои в основном получают «завершение» тогда, когда разрешается дело, разрешена ситуация романа, закончен романный путь героев. До тех пор происходит вибрация от начала борьбы до завершения судьбы, которую герой предвидит, но все же не может предотвратить. Ведь дело, за которое он взялся, для него важнее всего, хотя оно и вызывает к жизни те силы и обстоятельства, которые кладут конец его незавершенности. Функция воссоздания этого процесса заключается в выявлении несходства возможностей личности и ее судьбы, т. е. возможностей общества, структуры жизни. Гамлет завершает задуманное дело лишь в последней сцене трагедии, но не потому, что он бессилен свершить его раньше, а потому, что Гамлет — человек Ренессанса, в окружении условий и людей, недоразвившихся до Ренессанса, — должен увериться в том, что окружающие его действительность и люди порочны, прежде чем он может изменить их. «Отклонившееся время» — это гениальная догадка героя о характере своего времени, структуры его, но он должен испытать, действительно ли оно отклонено, чтобы приобрести право вернуть его в правильное «русло». Но потому и нужен Шекспиру герой — человек Ренессанса — в условиях устаревших форм, представлений, норм авторитарного порядка, что он настолько требователен к своим суждениям о времени, что не останавливается на первой догадке, а, как и подобает личности нового времени, глубоко анализирует его, чтобы увериться в правильности

своей идеи о мире. Эта уверенность является теперь уже не только причиной идеи возмездия, как это было при первом постижении правды, но толчком к совершению возмездия; и благодаря этому Гамлет не столько «возвращает время» в его прежнее русло, сколько направляет его по новому пути. Абсолютность новизны снижается только тем, что Гамлет, человек Ренессанса, истребляет все свои силы в борьбе за осуществление ее.

Форма эпической дистанции, которая создается в романе XIX в., является первопричиной его победы: она обозначала введение во внутренние формы художественного мышления наряду с таким фактором художественной объективности, как самодвижение типов соответственно типическим обстоятельствам, и другого фактора, а именно обнажения судьбы и логики самосознания изображенных героев. Дистанция по отношению к герою объективировала в общественном плане смысл и конечный результат его самодвижения. А с точки зрения общества, показывая столкновение личности с господствующим порядком вещей, она помогала обнаружению целостной структуры, скрывающейся за разрозненными причинами конфликтов. Роман потому и делает качественный скачок по сравнению с рассказом, повестью и другими формами малой эпики. Более или менее ясная догадка героя о самом себе (или чужих сознаний о нем) указывает в романе на детерминированность диалектики действий личности и их результатов, реализованных в судьбе героя.

Сервантес и Шекспир, Стендаль и Бальзак, Толстой и Достоевский выработали классические формы эпического мышления о действительности, романического анализа тех общественных процессов, которые составляют предмет изображения в романе. Личность, логика ее самосознания, судьба человека, структура общественных отношений — вот предмет и средство в одно и то же время романического анализа: способность романа решать эти вопросы в соотношении друг с другом и в рамках одного произведения — вот залог его бессмертия и обновления.

Достоевского можно рассматривать как романиста по преимуществу. Роман Толстого в жанровом отношении представляет собою скорее, как не раз отмечалось, своеобразное сращение элементов романа, сатиры и эпоса: «романные» элементы в «Войне и мире» неотделимы от «эпопейных». Для Достоевского же форма романа была адекватной внутренней природе его художественного сознания формой мышления о мире и о человеке. В этом смысле жанр романа, созданный Достоевским, можно рассматривать как приближение к модели жанра романа в его наиболее чистом виде, т. е. к форме повествования, где

субъективная идея героя проверяется жизнью, получает свое осуществление в событиях и поступках и при этом проходит практическое испытание, опровергающее или корректирующее ее и ведущее к возникновению у героя иных, новых идей, также требующих проверки.

У Шекспира Гамлет сначала испытывает свою идею (сцена мышеловки), а затем, после пробы, осуществляет ее. У героев же Достоевского все силы уходят на пробу. Мир для них столь же проблематичен, как и они сами. Отсюда необходимость самоиспытания, которое является для героя одновременно и испытанием его идеи. Для осуществления же идеи у героя нет ни времени, ни объективных предпосылок, как нет и субъективных возможностей, ибо идея у Достоевского уже героя, не покрывает всех его человеческих потенций, а потому вступает на стадии пробы в противоречие с ним самим. Достоевский приводит иногда своего героя на последних страницах к некоему идеалу, к «новой» жизни. Но в отличие от идеи, ставшей источником трагедии героя, такой идеал автора никогда не отливается в романную форму, не проходя того же испытания, какое прошла в романе идея героя. Это свидетельствует о субъективном характере авторского идеала, неспособного отлиться в основную, органическую для Достоевского-художника «романную» форму мышления: у самого автора этот субъективный идеал вызывал определенное недоверие.