

An impressionistic painting of a beach scene. In the foreground, a man in a hat and dark clothing stands on the sandy shore, looking out at the sea. A small dog is crouched near his feet. The beach is wet, reflecting the light from the sky. The sea is a deep blue with white-capped waves breaking onto the shore. In the distance, a small boat is visible on the horizon, and a city skyline with many buildings and ships can be seen across the water. The sky is filled with large, billowing clouds in shades of white, yellow, and blue, suggesting a bright, hazy day. The overall style is soft and painterly, with visible brushstrokes.

ВЛАДИМИР ФЁДОРОВ

.....

ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИЧЕСКОГО
БЫТИЯ

.....

Владимир Викторович Федоров

Проблемы поэтического бытия. Сборник работ по фундаментальной проблематике современной филологии

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=64003426

*Проблемы поэтического бытия. Сборник работ по фундаментальной проблематике современной филологии:
ISBN 978-5-00165-231-1*

Аннотация

В книге собраны все значимые работы проф. В. В. Федорова: от кандидатской диссертации об «Анне Карениной» («Диалог в романе») до сугубо теоретических очерков последних лет. Радикальную инаковость филологического проекта В. В. Федорова определяет понимание автора как субъекта бытия, а не субъекта специализированной активности. Соответственно, концепт воображения в его исследованиях уступает место онтологическому превращению, а понятие о произведении — интуиции поэтического мира. Косвенную поддержку своих обобщений автор усматривает в теориях эстетического объекта Б.

Христиансена и М. М. Бахтина, а также «внутреннего мира» Д. С. Лихачева.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

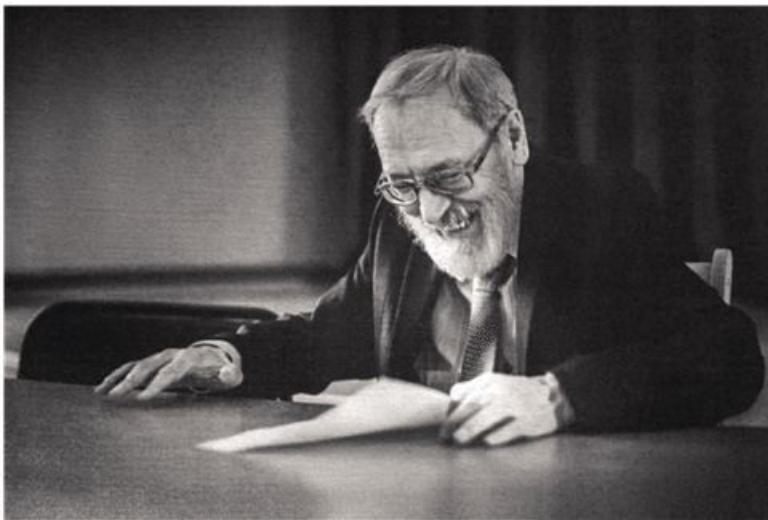
От автора	6
Диалог в романе	12
Введение	12
Глава 1	36
Структура двухпланового диалога	36
Общая характеристика двухпланового диалога	37
«Персонаж – посредник»	44
О самоизображении героев в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского	54
Сюжет и двухплановая реплика	67
Диалектика двухпланового диалога	83
Глава 2	99
Большой диалог	99
Внутреннее содержание романа «Анна Каренина»	116
О природе поэтической реальности	160
Введение	160
Конец ознакомительного фрагмента.	169

**Владимир
Викторович Фёдоров
Проблемы
поэтического бытия
Сборник работ по
фундаментальной
проблематике
современной филологии**

© В. В. Фёдоров, 2021

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2021

От автора



Основной идеей работ, представленных в издании, является идея автора как субъекта бытия, а не как субъекта деятельности – художественной, творческой – как представляют его обыкновенно.

Эта мысль влечет за собой необходимость пересмотра некоторых фундаментальных представлений – прежде всего представления о человеке. Традиционно человека представляют как мыслящее животное; мы полагаем, что человек – это «целое человека», составляющими которого являются

собственно человек – субъект внетелесного бытия – и субъект жизненного – животного – существования.

Всё сущее можно разделить на две неравные группы: в одну входят субъекты непосредственного существования, в другую – субъект опосредствованного бытия; субъекты непосредственного существования суть телесные величины, субъект опосредствованного бытия – внетелесное онтологическое образование, субъект опосредствованного бытия – собственно человек, себя и свое бытие он осуществляет через существование тех, в кого и что он себя воображает, воображение для него, следовательно, – онтологическая необходимость; телесные величины – субъекты непосредственного существования – суть предмет научного изучения, собственно человек – субъект опосредствованного бытия – предмет филологического исследования.

Поэт – это собственно человек в его высшем осуществлении. Он никогда не был предметом исследования; в данном издании сделана попытка, весьма робкая, приступить к этой работе. (Маленькая монография о «Медном всаднике».) Доказывая гипотезу внетелесности собственно человека, мы опираемся на факт, указанный Бр. Христиансенем в его книге «Философия искусства». В пространстве перед нами нет того, что является предметом эстетического суждения, а есть внешнее произведение – высеченная глыба мрамора, раскрашенное полотно и проч. То же, что является предметом эстетического суждения, находится в субъекте. Автор кни-

ги обозначает его термином «эстетический объект». М. М. Бахтин предпринял попытку выявить состав эстетического объекта. Им оказывается событие жизни, совершающегося в сюжетной действительности. Появляется вопрос: может ли субъект, представляемый как жизненное существо, содержать в себе эстетический объект? – Нет, разумеется. Отсюда: его содержит собственно человек как внетелесный субъект. Пространственно-временная действительность ограничена в своих онтологических возможностях, вследствие чего духовная жизнь человека, в том числе и его эстетическое бытие, совершается за ее пределами – во внетелесной сфере бытия – сфере бытия собственно человека как составляющей целого человека.

В монографии «О природе поэтической реальности» мы сделали попытку обосновать отношение к сюжетному персонажу как к реальному в своем мире субъекту, обладающему онтологическим статусом. Мы рассматриваем эту попытку как подступ к обоснованию автора (поэта) как субъекта бытия.

Отношение к сюжетному персонажу как реальному лицу проблематизирует и термин «художественное произведение»: очевидно, что «художественное произведение» не согласуется с онтологически реальным лицом; в свою очередь, Онегина как реального человека нельзя обозначить термином «персонаж».

Наконец, мы полагаем, что автор как субъект внетелесно-

го бытия не может быть предметом научного анализа: он является предметом филологического исследования. Образцы фактически филологического исследования находим в работах М. М. Бахтина. В них же находим указания на особенности филологического анализа. Правда, Бахтин говорит о «непрямоти» слова литературоведа, но литературоведение тяготеет к научному анализу, так что характеристика Бахтина относится фактически к филологическому слову. Здесь возможно возражение: Д. С. Лихачев относится к творимому миру как реальному, законы этого мира для него являются вполне реальными. Для литературоведа утверждения Лихачева являются ложными, для филолога – истинными. Что филологического есть в высказывании Лихачева? То, что реальным его мир является в перспективе от субъекта, пребывающего в этом мире. Для Онегина его мир реален, для Ю. М. Лотмана – вымышленным. Лихачев как автор фрагмента об авторе как творце законов мира, пребывает в этом мире и его высказывание звучит в этом мире, т. е. является филологом, а не литературоведом, перед которым находится художественное произведение – как книга, в которой оно напечатано.

Когда мы смотрим на какое-либо изображение, мы не сомневаемся в том, что изображение есть тот предмет, который мы воспринимаем. Р. Христиансен корректирует наше впечатление: в пространстве и времени есть только внешнее произведение; пространство и время, будучи ограничено в

своих онтологических возможностях, преобразует произведение в телесную величину. Что происходит на самом деле? – Воспринимая произведение, т. е. изображение предмета, мы воспринимаем и самый предмет – как «натуральный», т. е. реальный. Поскольку это невозможно в пространстве и времени, но все же происходит, приходим к выводу, что это происходит за пределами пространства и времени. Более того, событие восприятия предмета осуществляется как внутреннее событие автора этого предмета: событие восприятия предмета, субъектом которого являемся «мы», является и событием бытия автора.

Воспринимая «Незнакомку» И. Н. Крамского, мы сначала воспринимаем внешнее произведение (раскрашенное полотно), затем оказываемся внутри Крамского как автора Незнакомки и ее мира, затем возвращаемся в зал Третьяковки, и воспринимаем «Незнакомку» как «произведение» (это впечатление является ошибочным). То, что с нами происходит, мы не фиксируем, потому что мы «больше» того, чем мы являемся в пространстве и времени, а то, что фактически происходит вне пространства и времени, мы воспринимаем как пространственно-временное событие – за неимением представления о другой сфере и ее возможностях. Согласно нашим обычным представлениям, Крамской умер, и этот факт является для нас бесспорным. Но умер Крамской как жизненное и, следовательно, как смертное, существо, Крамской же как собственно человек – (в частности, автор «Незнаком-

ки») не знает ситуаций рождения и смерти, он осуществляет событие своего собственно человеческого бытия, формы и цели которого предстоит исследовать филологу.

Исследование автора и его бытия не исключает изучения художественного произведения, но важно, чтобы субъект познания отдавал себе отчет в том, где он выступает в качестве литературоведа, а где – в качестве филолога.

Диалог в романе Структура и функции

Введение

За последние 10–15 лет диалог из второстепенного момента поэтической техники превратился в глазах литературоведов в один из важнейших компонентов структуры художественного образа. Исследователи творчества отдельных писателей посвящают в своих монографиях анализу диалога главы и разделы¹. Появился ряд статей, целиком или по пре-

¹ См., например: А.А. Сабуров. «Война и мир» Л.Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М.: Изд-во МГУ, 1959; П.Г. Пустовойт. А.Ф. Писемский в истории русского романа. М.: Изд-во МГУ, 1969. Интересные, хотя и далеко не бесспорные суждения о диалоге в романе высказывает В.Д. Днепров в книге «Черты романа XX века» (М.-Л.: Советский писатель, 1965). Драматический диалог исследуется в работах: С.Д. Балухатый. Проблемы драматургического анализа. Л., 1927; Е.Н. Горбунова. Вопросы теории реалистической драмы. О единстве драматического действия и характера. М.: Советский писатель, 1963; В.Л. Волькенштейн. Драматургия. Изд. 5, доп. М.: Советский писатель, 1969. Диалог отдельных драматургов анализируется в книгах: С.Д. Балухатый, Н.В. Петров. Драматургия Чехова. Харьков, 1935; И.И. Лозовский. Максим Горький и его драматургия. М.: Искусство, 1959; В.В. Основин. Драматургическое искусство Льва Толстого. Ярославль: Верхне-Волжское кн. изд-во, 1972. Диалог изучался и в лирике. См. работы: В.В. Виноградов. О поэзии Анны Ахматовой (стилистические наброски). Л., 1925 (гл. 7 «Гримасы диалога»); А.Л. Дымшиц. Поэзия Осипа Мандельшта-

имуществу посвященных анализу диалога².

Диалог, наконец, стал объектом популяризации³. Этот интерес, разумеется, не случаен. Он обусловлен в первую очередь существенными сдвигами в принципах изображения, происходившими в русской литературе на границах XVIII и XIX веков. Для эпической литературы XIX века характерной становится установка на изображение живого слова, «голо-са» героя. На эту тенденцию обратил внимание еще К. Леонтьев в своей интересной книге о романах Л. Толстого⁴. Научную характеристику она получила прежде всего в трудах В.В. Виноградова о стиле и языке А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова и Л.Н. Толстого. Речь повествователя изменяется качественно, все более диалогизируясь. Наконец в творчестве Ф.М. Достоевского эта тенденция достига-

ма // О. Мандельштам. Стихотворения. Библиотека поэта. Л.: Советский писатель, 1973 и нек. др.

² В.В. Одинцов. Диалог у Пушкина. // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1966. Т. XXV. Вып. 5; Принципы построения пушкинского диалога // Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1974. Т. 33. Вып. 3; А.В. Чичерин. Поэтический строй языка в романах Достоевского // А.В. Чичерин. Идеи и стиль. Изд. 2, доп. М.: Советский писатель, 1968 (Первоначально в кн.: Творчество Ф.М. Достоевского. М.: Изд-во АН СССР, 1959); А.В. Чичерин. Достоевский и искусство прозы // А.В. Чичерин. Ритм образа. Стилистические проблемы. М.: Советский писатель, 1973.

³ Л.Я. Боровой. Диалог, или «Размена чувств и мыслей». Очерки. Разыскания. М.: Советский писатель, 1969; В.В. Одинцов. О языке художественной прозы. Повествование и диалог. М.: Наука, 1973 (Научно-популярная серия).

⁴ К.Н. Леонтьев. О романах гр. Л.Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние: Критический этюд. М., 1911.

ет, по-видимому, своего апогея. А.В. Луначарский называл его романы «великолепно обставленными диалогами»⁵. Это, если учесть жанр писателя, парадоксальное утверждение тем не менее имеет реальное основание: в центре художественного видения Достоевского действительно стоит диалог, что убедительно было доказано Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского»⁶.

Разрабатываются новые формы диалога. М. Бахтин в романах Достоевского различает «микродиалог», «полифонический диалог»; «большой диалог», которые не укладываются в рамки школьного представления о диалоге как «разговоре между двумя или несколькими лицами»⁷.

Итак, диалог становится одним из самых действенных средств формирования поэтической мысли, и, естественно, научный анализ строя этой мысли просто невозможен без изучения диалога.

Наши задачи в предлагаемой работе определяются, конечно, общим состоянием изучения диалога в советском литературоведении. И тут следует указать на факт недооценки многими пишущими о диалоге имеющихся серьезных достижений в области теории диалога.

⁵ А.В. Луначарский. О «многоголосности» Достоевского. По поводу книги М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» // Собр. соч. в 8 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1963. С. 159.

⁶ М.М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского. Л.: Прибой, 1929.

⁷ Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 67.

«Литература о диалоге – особенно эпическом – чрезвычайно скудна», – такими словами предварил библиографию, действительно небольшую, к ст. «Диалог»⁸ её автор Я.О. Зунделович. Между тем к тому времени (1930 г.) были изучены основные принципы построения диалога и сформулированы методологические предпосылки его изучения.

В 1926 г. была опубликована ст. В.Н. Волошинова «Слово в жизни и слово в поэзии», в 1928 г. вышла в свет книга П. Медведева «Формальный метод в литературоведении», в 1929 г. – книга В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка»⁹ (2-е изд. в 1930 г.) и в том же году – труд М.М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского», которые по праву должны считаться основополагающими в изучении диалога.

Все эти работы прошли мимо внимания Я.О. Зунделовича. Такое положение отчасти сохранилось и до сих пор. Исследователи, изучающие поэтику отдельных писателей, считают необходимым специально подвергнуть анализу их диалоги, но теорией диалога они, как правило, не занимаются. Теоретические предпосылки оказываются или совершенно случайными (как в упомянутой монографии В. Основина о драматургии Л.Н. Толстого) или их не оказывается вовсе

⁸ Литературная энциклопедия. Т. 3. Изд-во Коммунистической академии, 1930. С. 270.

⁹ Авторство М.М. Бахтина в упомянутых работах устанавливает Вяч. Вс. Иванов в ст. «Значение идей М.М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики»// Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973.

(как в книге А. Пустовойта о творчестве А.Ф. Писемского).

Историю систематического изучения диалога обычно начинают со статьи Л. Якубинского «О диалогической речи»¹⁰. В самом деле, если не считать небольшой заметки (к тому же написанной в духе эссе) О. Мандельштама «О собеседнике»¹¹ (1916 г.), то это была первая сравнительно большая специальная работа о диалоге. Но современный исследователь может взять оттуда очень немного. Статья представляет собой в основном материал, подвергнутый предварительной психологолингвистической обработке, причем авторские задания допускали, по-видимому, такой отбор фактов, при котором наблюдения за языковым поведением соседа по комнате и сцена объяснения Левина и Кити в романе Л. Толстого начальными буквами слов оказывались принципиально равноценными.

Этот подход не получил в дальнейшем развития ни в литературоведении, ни в лингвистике. Методологически непродуктивным оказался и принцип, положенный в основу своей работы «В мастерской художника слова» А.И. Белецким¹²

¹⁰ Л.П. Якубинский. О диалогической речи // Русская речь: Под ред. Л.В. Щербы. Вып. 1. М., 1923.

¹¹ О. Мандельштам. О поэзии: Сб. ст. Л.: Асайешга, 1928. «Не об акустике следует заботиться, – писал, например, поэт, – она придет сама. Скорее о расстоянии. Скучно перешептываться с соседом. Бесконечно нудно буравить собственную душу. Но обмениваться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту» (с. 24 указ. сб.).

¹² А.И. Белецкий. В мастерской художника слова // 0.1. Белецкий. Зібрання

(тезисы которой легли в основу энциклопедической статьи Я. Зунделовича). Опираясь на принцип изучения литературы, выработанный в школе Овсяннико-Куликовского («психология творчества»), автор был обречен в лучшем случае на констатацию фактов. Но факты, на которые указывает исследователь, впечатляющи. Он, по сути, первый показал, какой огромный материал ждет исследователя диалога: практически с первых шагов зарождения искусства слова и до современной литературы диалог неизменно оказывался одним из самых действенных средств создания словесного образа.

Одновременно изучение диалога шло по другому – более плодотворному – руслу, опираясь на концепцию языка, выработанную В. Гумбольдтом и материалистически переосмысленную марксистским языкознанием (в частности, в книге В.Н. Волошинова «Марксизм и философия языка»).

«По своей действительной сущности язык есть нечто постоянное и вместе с тем в каждый данный момент преходящее. Даже его фиксация посредством письма представляет далеко не совершенное мумиеобразное состояние, которое предполагает воссоздание его в живой речи. Язык есть не продукт деятельности (*ergon*), а деятельность (*energeia*). Язык представляет собой непрерывную деятельность духа, стремящуюся превратить звук в выражение мысли. В строгом и ближайшем смысле это определение пригодно для всякого акта речевой деятельности, но в подлинном и действи-

тельном смысле под языком можно понимать только совокупность актов речевой деятельности. В беспорядочном хаосе слов и правил, который мы обычно именуем языком, наличествует только отдельные элементы, воспроизводимые – и притом неполно – речевой деятельностью; необходима все повторяющаяся деятельность, чтобы можно было познать сущность живой речи, создать верную картину языка. По разрозненным элементам нельзя понять того, что есть высшего и тончайшего в языке, это можно постичь и ощутить только в связной речи, что является лишним доказательством в пользу того, что сущность языка заключается в его воспроизведении. Именно поэтому во всех исследованиях, стремящихся вникнуть в живую сущность языка, следует в первую очередь сосредоточить внимание на связной речи. Расчленение языка на слова и правила – это только «мертвый продукт научного анализа»¹³.

Л. Щерба писал: «Всякий монолог является в сущности зачаточной формой “общего”, нормализованного, распространяющегося языка; язык “живет” и изменяется главным образом в диалоге»¹⁴.

¹³ В. Гумбольдт. О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода // В.А. Звягинцев. История языкознания XIX – XX веков в очерках и извлечениях. Ч. I. М.: Просвещение, 1964. С. 90–91.

¹⁴ Л.В. Щерба. Некоторые выводы из моих диалектологических лужицких наблюдений: Приложение к книге «Восточнолужицкое наречие». Т. 1. Пг, 1915) // Л.В. Щерба. Избранные работы по языкознанию и фонетике. Т. 1. Л.: ЛГУ, 1958. С. 36.

Исходя из этих предпосылок, развивает свою теорию диалога В.Н. Волошинов.

По его мнению, «действительной реальностью языка – речи является не абстрактная система языковых форм и не изолированное монологическое высказывание и не психофизиологический акт его осуществления, а социальное событие речевого взаимодействия, осуществляемое высказыванием и высказываниями»¹⁵.

В. Волошинов подчеркивает огромное значение для построения высказывания «социальной аудитории»: «Внутренний мир и мышление каждого человека имеет свою стабилизированную социальную аудиторию, в атмосфере которой строятся его внутренние доводы, внутренние мотивы и пр.»¹⁶.

Вобщем виде эта мысль была высказана еще В. Гумбольдтом: «Даже и не касаясь потребностей общения людей друг с другом, – пишет он в упомянутом сочинении, – можно утверждать, что язык есть обязательная предпосылка мышления и в условиях полной изоляции человека. Но в действительности язык всегда развивается только в обществе, и человек понимает себя постольку, поскольку опытом установлено, что его слова понятны также другим»¹⁷.

¹⁵ В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929. С. 96–97.

¹⁶ В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929. С. 87.

¹⁷ В.А. Звягинцев. История языкознания XIX – XX веков в очерках и извлечениях. Ч. I. С. 97. Эта мысль В. Гумбольдта нашла своё логическое завершение

В усложненном, но в таком же общем виде это положение встречается и в работах А. Потебни, который, например, утверждал, что понимание есть в то же время и непонимание.

Домарксистская мысль не пошла и не могла пойти дальше. Лишь понимание языка как «сплошь идеологизированного» знака способствовало дальнейшему плодотворному развитию этой идеи.

«Всякое понимание диалогично, – пишет В. Волошинов. – Понимание противостоит высказыванию, как реплика противостоит реплике в диалоге. Понимание подыскивает слову говорящего противослово. Только понимание чужеземного слова подыскивает “то же самое” слово на своем языке... Значение – не в слове¹⁸, и не в душе говорящего, и не в душе слушающего¹⁹. Значение является эффектом взаимодействия говорящего со слушателем на материале данного звукового комплекса»²⁰.

Отсюда логический переход к «собеседнику» как специ-

в широко известном, но ещё далеко не понятом языковедами определении языка Марксом и Энгельсом, данном в «Немецкой идеологии»: «Язык так же древен, как и сознание; язык есть практическое, существующее и для других людей и лишь тем самым существующее также и для меня самого, действительное сознание...» (Маркс К., Энгельс Ф. Немецкая идеология // Сочинения. Изд. 2. Т. 3. М.: Госполитиздат, 1955. С. 29).

¹⁸ Точка зрения Ф. Соссюра.

¹⁹ Точка зрения В. Гумбольдта.

²⁰ В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. С. 104.

фическому языковедческому понятию и его точке зрения. «Значение ориентации слова на собеседника – чрезвычайно велико. В сущности, слово является двусторонним актом. Оно в равной степени определяется как тем, чье оно, так и тем, для кого оно, оно является, как слово, именно продукта взаимоотношений говорящего со слушающим. Всякое слово выражает «одного» в отношении к «другому». В слове я оформляю себя с точки зрения другого, в конечном счете, с точки зрения своего коллектива²¹.

Понятие «точки зрения» заимствовали у М. Бахтина структуралисты. Работы этого исследователя они включают в свой актив в качестве «предвосхищающих некоторые их положения».

«Понятие «точки зрения», – пишет Ю. Лотман, – определено в следующих работах: В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. Л.: Прибой, 1929; Б.А. Успенский. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970; Ю.Л. Лотман. Художественная структура «Евгения Онегина». Уч. зап. ТГУ IX, 1966»²². Вяч. Иванов высказывает аналогичную мысль: «Для исследования современного романа рассмотрение его структуры в свете тех точек зрения, с которых ведется повествование. В последнее время этот подход к роману, предложенный

²¹ В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. С. 87.

²² Ю.Л. Лотман. К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (проблема авторских примечаний к тексту) // Пушкин и его современники. Псков, 1970. С. 103, сноска 4.

М.М. Бахтиным и детально им проведенный в книге о Достоевском, изложен в технически более разработанной форме: этому посвящена монография Б.А. Успенского, на более специальном языке описывающего смену точек зрения в прозе»²³.

Здесь не место для полемики с подобными утверждениями. Скажем только, что попытки структуралистов «развить» или хотя бы просто «переложить» на «технически более разработанный» язык структурализма концепцию М. Бахтина приводят к её явному искажению. Это закономерно: структурализм как научное направление в изучении языка целиком и полностью укладывается в направление «абстрактного объективизма», с которым М. Бахтин и полемизировал в книге «Марксизм и философия языка».

Вывод о конструктивном значении собеседника и его точке зрения в высказывании, возникающем в связи с этим, «диалогизм» живого слова М. Бахтин кладет в основу своей теории романного слова²⁴.

По его мнению, «всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным, окутан-

²³ В.В. Иванов. Значение идей М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Вып. VIII (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 30.

²⁴ Заметное влияние на теорию диалога М. Бахтина оказала также книга немецкого филолога R. Hirzel «Der Dialog Ein Literarhistorischer Versuch». 2 Teh ile. Leipzig., 1895.

ным затемняющею его дымкою или, напротив, светом уже сказанных слов о нем. Он опутан и пронизан общими мыслями, точками зрения, чужими оценками, акцентами. Направленное на свой предмет слово входит в эту диалогически взволнованную и напряженную среду чужих слов, оценок и акцентов, вплетается в их сложные взаимоотношения, сливается с одними, отталкивается от других, пересекается с третьими; и все это может существенно формировать слово, отлагаться во всех его смысловых пластах, осложнять его экспрессию, влиять на весь его стилистический облик»²⁵.

«Диалогическая ориентация слова среди чужих слов (всех степеней и качеств чуждости) создает новые и существенные художественные возможности в слове, его особую прозаическую художественность, нашедшую свое наиболее полное и глубокое выражение в романе»²⁶.

Исходя из этой теоретической предпосылки, М. Бахтин разрабатывает детальную схему типов прозаического слова, различающихся по степени внутренней диалогизации²⁷.

Концепция романного слова существенно повлияла на научное представление о диалоге. В полемике с Л. Гроссманом освоеобразии поэтики Достоевского М. Бахтин проводит принципиальное различие между диалогом драмати-

²⁵ М. Бахтин. Слово о поэзии и в прозе // Вопросы литературы. 1972. № 6. С. 67.

²⁶ Там же.

²⁷ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3. М., Художественная литература, 1972. С. 340–341.

ческим и эпическим: «Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского, — замечает он, — как формы драматической и всякой диалогизации как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог, ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизированный диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой... Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делает его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира»²⁸.

В романах Ф. Достоевского исследователь выделяет формы «микродиалога», «большого диалога», несколько видов полифонического диалога, не подпадающих под традиционное определение этого понятия²⁹.

По Белинскому, «если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящие, желая приобрести

²⁸ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 27. Гегель считал диалог «безусловно драматической формой» изображения. (См.: Гегель. Лекции по эстетике // Собр. соч. в 14 т. Т. 14. М.: Соцэкгиз, 1958. С. 343).

²⁹ Образцовый анализ диалогизма как характерного качества романного слова вообще и в особенности слова романа Ф.М. Достоевского дает В.В. Кожинов. См. его работу: «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. // Три шедевра русской классики. М.: Художественная литература, 1971.

друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-то стороны характера или задеть за слабые струны души и когда через это в споре высказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу, – это уже своего рода драма»³⁰.

В романах Достоевского драматический диалог развивается в пределах сюжета, полифонический диалог – вне сюжета, он «внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным – диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен... Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна»³¹. Достоевский «целое романа... строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая

³⁰ В.Г. Белинский. Разделение поэзии на роды и виды // В.Г. Белинский. Полн. собр. соч. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 62. Впрочем, в литературе нового времени и прежде всего в драмах А.П. Чехова оформляется особенный тип драматического диалога, подробно охарактеризованный в драматургии В.М. Волькенштейна, см. особенно гл. IV «Конструкция драматической реплики». Ср. также замечание Г.О. Винокура по этому поводу: «В русской и европейской драме конца XIX в., например, у Чехова, у Ибсена, такое разобщение реплик персонажей, при котором диалог превращается как бы в параллельно протекающее и взаимно не связанные цепи реплик, стало одним из существеннейших средств обновления драматургического стиля» (Г.О. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Г.О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959. С. 265).

³¹ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 435.

и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского»³².

Диалогизм как особое качество живого слова и его значимость для жанра романа разрабатывается М. Бахтиным преимущественно на материале романов Ф. Достоевского. Анализ их поэтической структуры приводит автора к выводу о полифонизме романа Достоевского, в основе которого лежит диалог – не как предмет, а как принцип изображения. М. Бахтин склонен рассматривать роман Достоевского как уникальный жанр, противостоящий традиционному русскому (и западноевропейскому) роману, монологическому по своей структуре.

Однако концепция романного слова, предложенная автором «Проблем поэтики Достоевского», позволяет внести существенные коррективы в его частные выводы о поэтике романов Достоевского – с одной стороны, и русских романистов – с другой. В частности, в предлагаемой монографии предпринимается попытка анализа двупланового и большого диалога (отчасти микродиалога) у такого традиционного (в этом отношении) писателя, как Л. Толстой.

Мы намерены в нашем исследовании использовать мето-

³² Там же, с. 72.

дологию М. Бахтина при сопоставительных анализах диалогов Л. Толстого и Ф. Достоевского, имея конечной целью выяснить общую структуру двупланового диалога. Нам придется также неоднократно обращаться к книге «Проблемы поэтики Достоевского» и с полемическими целями.

Поэтому нам представляется здесь особенно уместным подчеркнуть свое принципиальное согласие с основными методологическими идеями М.М. Бахтина.

В 40—50-е годы были опубликованы, по крайней мере, две работы, заслуживающие самого пристального внимания. Во-первых, это большая статья В.В. Виноградова «О языке Толстого»³³, в которой автор делает интересные и тонкие наблюдения над диалогами «Войны и мира» и приходит к выводам, представляющим интерес не только для изучающих специально поэтику Л. Толстого, но и поэтическое слово вообще и, в частности, диалог. Таков, например, его вывод о «двуплановости» толстовского диалога³⁴. Во-вторых, статья Г.О. Винокура о языке комедии А.С. Грибоедова³⁵, в

³³ В.В. Виноградов. О языке Толстого (50—60-е годы) // Литературное наследство. Т. 35—36: Л.Н. Толстой. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1939. В. Виноградов отличает устойчивый интерес к проблемам диалога, главным образом со стороны стиля. См. такие его работы, как «Этюды о стиле Гоголя». М., 1926; «О художественной прозе». М.-Л., 1930; «О поэзии А. Ахматовой (стилистические наброски)».

³⁴ Литературное наследство. Т. 35—36. С. 206.

³⁵ Г.О. Винокур. «Горе от ума» как памятник русской художественной речи // Г.О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М.: Учпедгиз, 1959.

которой тщательно и детально описывается диалог «Горя от ума». Автор, однако, не дает общего вывода о диалоге как специфической форме художественной речи. Заметив, что «сколько-нибудь содержательное определение монологической реплики... можно получить только путем сопоставления её с репликой диалогической»³⁶, автор переходит к непосредственной характеристике монолога, из которой косвенно можно заключить о взглядах исследователя на диалог. По мнению Г.О. Винокура, монологическая реплика, в сравнении с диалогической, во-первых, отличается «более или менее заметной композиционной сложностью, ощутимым построением речи внутри целого. Во-вторых, монологическая реплика, в отличие от диалогической, обращена не вовне, а внутрь, то есть говорящий адресует её не столько партнерам, сколько самому себе, и в связи с этим непременно рассчитывает на словесную реакцию партнеров. В-третьих, монолог, в большей или меньшей мере, но всегда стремится выйти за непосредственные тематические границы разговора, захватывая собой более обширное содержание, чем то узкое и достаточно необходимое, каким довольствуется обмен репликами в диалоге»³⁷. Как видим, автор скорее фиксирует явные и внешние отличительные признаки диалога и монолога (причем демаркационная линия, проложенная Г.О. Винокуром, не может быть распространена на диалоги романов

³⁶ Там же, с. 277.

³⁷ Г.О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. С. 278.

Достоевского, даже взятые в своих внешних признаках), чем стремится объяснить их возникновение внутренней спецификой диалогической и монологической реплик.

После выхода в свет в 1963 г. 2-го (дополненного) издания книги М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» интерес к диалогу возрос необычайно.

Можно с уверенностью сказать, что сейчас вся почти литература, касающаяся изучения поэтики, находится под влиянием идей М. Бахтина – позитивным или негативным.

Из новейших работ о диалоге безусловный интерес представляют статьи и книга В.В. Одинцова – о диалогах А.С. Пушкина по преимуществу.

Диалоги Пушкина, по мнению этого автора, представляют собой интерес еще и потому, что они являются этапными в истории развития русской прозы «И формально-стилистически, и структурно, и содержательно диалог (в прозе писателей XVIII в. – *В. Ф.*) не выделялся из повествования, принципиально лежал с ним в одной плоскости. Эта иллюстративно-повествовательная одноплановость разрушала, растворяла формы диалога и повествования. Редкие реплики связывались не между собой, а чаще всего соотносились с авторским повествованием»³⁸.

При внешней традиционности «диалоги Пушкина образуют семантико-стилистическую структуру, которая строится

³⁸ В.В. Одинцов. Диалог Пушкина // Известия АН СССР, Серия литературы и языка». 1966. Т. XXV. Вып. 5. С. 410.

на противоречивом столкновении разных характеров»³⁹. Достигается же это «главным образом за счет подтекста, диалектического обнажения второго плана, столкновения разных точек зрения. Подтекст же возникает благодаря активному взаимодействию и тесной связи реплик, и во-вторых, благодаря постоянной соотнесенности диалога и повествования»⁴⁰. Формы соотнесенности диалога и повествования подробно рассматриваются автором в книге «О языке художественной прозы».

Этот краткий обзор работ по диалогу показывает, что в изучении этого важнейшего компонента художественного образа чрезвычайно много уже сделано, хотя количество работ и невелико. Вместе с тем исследование диалога еще далеко от завершения – как в историко-литературном, так и в теоретическом его аспектах.

Диалог – явление многоаспектное. Его очень интенсивно изучает лингвистика⁴¹. Литературоведение знает диалог прозаический и диалог драматический. Далее необходимо иметь в виду различие между диалогом как элементом сю-

³⁹ Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1966. Т. XXV. Вып. 5. С. 417.

⁴⁰ Там же, с. 415.

⁴¹ Лингвистика накопила довольно много материала, представляющего интерес для литературоведа, использовать который можно и должно, но здесь встречаются затруднения методологического порядка. Решение этого вопроса, очевидно, нужно ждать от новой языковедческой дисциплины – паралингвистики. См., напр.: Г.В. Колшанский. Паралингвистика. М.: Наука, 1974.

жета и диалогом как элементом композиции. Объект изучения во всех этих случаях остается одним, но предмет – свой в каждом отдельном случае. Для исследователя чрезвычайно важно установить свою точку зрения, которая бы представляла изучаемый объект в строго определенном ракурсе. Смещение точек зрения приводит к подмене одного предмета другим, и эта опасность вполне реальна. В.В. Кожин в ст. «Сюжет, фабула, композиция» рассматривает диалог с точки зрения композиции⁴². Он различает собственно диалог, являющийся простейшей единицей композиции, и разговор, осложняющийся другими компонентами⁴³.

Исследователь здесь, по сути, проводит демаркационную линию между диалогом и разговором не как между «простейшими» и «более сложными» единицами композиции, а между сюжетными и композиционным понятиями диалога.

Диалог, по логике автора, есть совокупность реплик, то есть высказываний героев, разговор усложняется другой формой слова, вводящей новую точку зрения на изображаемый предмет, именно слова повествователя. Слово повествователя и слово героя не могут, однако, находиться на одном уровне. Здесь возникает вопрос, который имеет для про-

⁴² В.В. Кожин. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Кн. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964. Следует оговориться, что автор рассматривает диалог в ряду других единиц композиции, а не специально, но выводы его, конечно, относятся к диалогу.

⁴³ Теория литературы. Кн. 2. С. 434.

блематики монографии первостепенное значение: вопрос о точке зрения исследователя.

От наивного читателя исследователь творчества писателя отличается прежде всего тем, что он является как бы раздвоенным читателем: с одной стороны, он погружен в слово художника, воспринимает мир, изображенный этим словом, с другой – наблюдает самого себя, отмечает перемещения и передвижения (смену точек зрения), которые требуются от него словом писателя. В последнем случае в поле зрения его разума входит та область, сфера художественной реальности, в которой читатель непосредственно пребывает, но которую он не рефлектирует. Поведение читателя как компонента художественного образа становится подотчетным исследователю. Исследователь, таким образом, по отношению к этой действительности занимает определенную позицию (вместе с тем занимая определенную позицию и в самой этой реальности в качестве читателя, которая не предусмотрена структурой образа. Исследователь привносит с собой ряд точек зрения, но они не произвольны, они обусловлены спецификой художественного построения романа, драмы или повести.

Так, изучая сюжет романа, исследователь не извлекает его из системы целого и целостного образа и не переносит в свою – исследовательскую – лабораторию, а сам входит в романский образ, подчиняясь его логике.

Изучая диалог как элемент сюжета, исследователь, во вся-

ком случае, должен держать изучаемый объект в поле своего восприятия; а для этого ему нужно занять строго определенную точку зрения в самой структуре образа. Сюжет – это то, что изображено словом повествователя, «предмет» (*фр. sujet*) его высказывания. Воспринимающий этот предмет исследователь (как читатель) включен ближайшим образом в слово повествователя и может воспринимать изображаемый предмет только с предлагаемой точки зрения. Живая (не изображенная) речь героя существует только для читателя, являющегося моментом высказывания повествователя.

Если предметом изучения исследователя является высказывание, то живое слово героя и сам герой исчезают из поля восприятия исследователя, а перед ним – изображение этого слова в высказывании повествователя.

Рассмотрим разницу между сюжетным и композиционным аспектами изучения диалога на элементарном примере.

На первых страницах «Анны Карениной» Л. Толстой изображает Степана Аркадьича Облонского, возвращающегося из театра и застающего Долли с запиской своей любовницы. «— Что это? это? – спрашивала она, указывая на записку»⁴⁴.

С точки зрения В. Кожина, перед нами – разговор (состоящий из одной реплики, это вполне обычное явление), так как здесь налицо реплика героя и ремарка повествователя. Но дело в том, что фиксировать реплику героя и вместе с

⁴⁴ Л.Н. Толстой. Анна Каренина: Роман в 8 частях. М.: Наука, 1970. С. 8.

тем ремарку повествователя исследователь не может, не изменив существенно свою точку зрения.

С точки зрения сюжета, он воспринимает реплику Долли, но не воспринимает слова повествователя, он видит жест героини так же непосредственно, как и слышит её реплику. С точки зрения композиции «Что это? это?» – такой же момент слова повествователя (а не героя), как и последующая ремарка – «спрашивала она, указывая на записку». Различие в том только, что первый момент изображает слово героя, воспроизводя его в его собственной форме, второй изображает его жест, то есть не-слово, воспроизводимое посредством слова.

Итак, последовательность восприятия здесь следующая: сначала читатель воспринимает высказывание повествователя, и с той точки зрения, на который он утверждён именно в этот момент, реплика героя недоступна его восприятию. Но сам процесс восприятия слова повествователя утверждает его на другой, внутренней, точке зрения этого слова, с которой он воспринимает реплику и самый жест героя (а не слово, воспроизводящее этот жест). Смена точек зрения требуется закономерностью построения художественного образа, и читатель подчиняется ей безусловно и непосредственно, но этот момент должен быть зафиксирован и осмыслен исследователем. Читатель, укоренившись на «внутренней точке» высказывания, становится компонентом слова повествователя, а тем самым компонентом художественного образа. Художественный образ не исчерпывается изображением дей-

ствительности, восприятие этого изображения – внутреннее событие образа, существенный момент его создания, становления; а конкретно – элемент композиции.

Для изучения сюжета романа нужно только знать точку зрения внутреннего субъекта восприятия, при изучении композиции романа категория читателя должна стать одной из важнейших. Между тем для её изучения сделано слишком мало, чтобы решать такой специальный вопрос как композиция диалога. Поэтому в данной монографии автор ограничивается сюжетным аспектом рассмотрения диалога (за исключением некоторых полемических замечаний во 2-й главе). Такой подход оправдан тем, что он дает возможность не только абстрактно-теоретического описания диалога, но и его содержательной интерпретации, что чрезвычайно существенно именно для теоретического осмысления диалога, анализа внутренней содержательности указанных форм. Материал из романов Достоевского привлекается от случая к случаю с целью полемики с некоторыми спорными положениями книги М. Бахтина о поэтике Достоевского.

Глава 1

Структура двупланового диалога

Диалоги романов Л. Толстого и Ф. Достоевского принципиально отличаются от диалогов предшествующих и современных им писателей. Наиболее очевидно их оригинальность проявляется в такой структурной особенности, как наличие в них второго уровня или плана, что и позволяет называть диалоги обоих художников двуплановыми.

Разумеется, двуплановый диалог – отнюдь не формальное нововведение Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Его структура обусловлена всем поэтическим строем романов обоих писателей, а она, в свою очередь, выработалась в связи с необходимостью адекватно воплотить новое содержание.

У Л. Толстого и Ф. Достоевского, если взглянуть на их творчество с достаточно общей точки зрения, одинаковый объект изображения: жизнь в диалектическом процессе её становления.

М.М. Бахтин совершенно прав, когда говорит, что «ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа»⁴⁵. Речь идет, однако, не о диалектике духа, но о диалектике объекта мыслящего сознания – ста-

⁴⁵ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 44.

новящемся мире, который вовсе не исчерпывается «духом», хотя оба художника, особенно Л. Толстой, изображают диалектику становления мира в форме «диалектики души». В «Братьях Карамазовых» судьба мира также зависит от последнего решения Ивана Карамазова, как в «Анне Карениной» она зависит от решения героини.

В связи с этим понятно, что о сходстве их как художников можно говорить лишь в самом широком и общем смысле. Двуплановый диалог, разрабатываемый этими писателями, свидетельствует именно о таком сходстве. Ближайшее рассмотрение структуры двупланового диалога обнаруживает существенное, – в пределах указанного сходства – расхождение их как художников.

Выводы сравнительного анализа двупланового диалога в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского позволят, в частности, более предметно решать проблему жанровых особенностей романов обоих писателей. Решение этого вопроса, наконец, даст возможность сделать общий вывод о степени сходства и различия Л. Толстого и Ф. Достоевского как писателей и взаимоориентировать их в историко-литературном процессе.

Общая характеристика двупланового диалога

В одноплановом диалоге диалогическое и внедиалогиче-

ское противостоит резко и определенно. В нем сталкиваются *субъективные* точки зрения, мнения о мире собеседника, (безотносительно к широте самой точки зрения: входит ли в её кругозор все мироздание или только его частный момент – не имеет значения). Вне диалога остается все *объективное*. а) реальный мир, пребывающий вне диалога; б) собеседники. Диалогически сталкиваются только их мнения о мире, сами они вне диалога, поскольку укоренены в объективном мире, принадлежат ему; в) высказывания собеседников. В диалог вовлекается только субъективный смысл, содержание высказываний, но объективное в слове – также вне диалога.

Последний пункт нуждается в пояснении. Реплика – понятие не абсолютное, а относительное. Высказывание воплощает то или иное мнение субъекта речи о мире. Безотносительно к его внутренней истинности, оно (это мнение) прежде всего существует как факт. И фактическая реальность этого (может быть, вполне несостоятельного с точки зрения истины) мнения не подвержена сомнению. Она бесспорна. В диалоге в связи с этим следует различать внешнюю и внутреннюю стороны. Во внутренней, содержательной плоскости высказывания, безразлично, враждебны они или солидарны, во всяком случае они *соотносительны*. Во внешней оба являются равноправными фактами объективной действительности, нейтрально существующими.

Репликой является только такое высказывание, смысловое содержание которого взято в *отношении* к смысловому

му содержанию другого высказывания (не обязательно наличному: существует множество диалогов, состоящих из одной реплики). *Реплика* может быть истинной или ложной; *высказывание* представляет собой только голую реальность, нейтральную по отношению к вопросу об истинности. Мнение, то есть субъективное содержание высказывания, *как момент этого высказывания*, – также вне вопроса об истинности. Слово удостоверяет прежде всего, так сказать, физическое, материальное бытие этого мнения. С точки зрения истины, ложное мнение не имеет права на существование, но это мнение существует на эмпирическом уровне, в материальной оболочке звука (внешней формы слова), которая препятствует его отрицанию как материального предмета и тем самым сохраняет его идеальное содержание.

В одноплановом диалоге противоположность между репликой и высказыванием не снимается. Он не снимает актуальности внешнего бытия мнения собеседника в материи слова, даже будучи опровергнутым изнутри, оно продолжает существовать как фактическая реальность.

Следует подчеркнуть, что объективная реальность (включая сюда собеседников с их высказываниями) не находится «по ту сторону» диалога. Она, безусловно, входит в диалог и образует его материальную основу. Речь идет только о том, что эта основа – вне сферы действия диалога. Диалог – специфическая форма взаимодействия персонажей романа, которая осуществляет, реализует отношения действующих

лиц, но на саму форму действие диалогического принципа не распространяется. Двуплановый диалог вовлекает в сферу действия свою форму. Конкретно, он диалогизирует первый план (который, разумеется, сам определяется как «первый план» лишь по отношению ко второму, т. е. только в двуплановом диалоге) вместе с его компонентами: объективной реальностью, собеседниками и высказываниями.

Кратко особенность двупланового диалога по сравнению с одноплановым можно сформулировать так: в одноплановом диалоге к собеседнику обращено мнение говорящего субъекта о внеположном диалогу мире, выраженное в слове-реплике; в двуплановом диалоге к собеседнику диалогически обращен самый субъект речи однопланового диалога или персонаж-посредник. Этот персонаж-посредник – лицо изображенное. Принцип его изображения – драматический. Говорящее лицо изображает посредника самим собой, воспроизводя его всем своим составом.

Итак, наиболее наглядно принцип действия двупланового диалога проявляется в том, что он как бы порождает внутри себя новый компонент, отсутствующий в одноплановом диалоге, – персонажа-посредника, который действительно исполняет функцию посредничества между собеседниками.

Как мы уже упоминали, В. Виноградов также указывал на двуплановость диалогов Л. Толстого, но в другом аспекте. Под «двупланностью» он понимает известное противоречие между словесными репликами и сопровождающей их мими-

кой героев. «Звучат голоса героев. Но параллельно с этой речью, сплетаясь с ней, её дополняя, разъясняя или разоблачая, вступая с ней в противоречие, иногда её вытесняя, развивается другой диалог – зрительный: говорят глаза, губы, рот, лицо, говорят их сменяющиеся выражения. И всю сложную семантику их показаний, весь этот многозначительный мимический разговор Толстой передает тоже в образах и формах устного диалога, который наслаивается на произносимый, звучащий диалог»⁴⁶.

Мнение о том, что для героев Толстого важен не столько диалог слов, сколько диалог жестов и мимики, утвердилось еще со времени появления книги Д. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский», в которой он, исходя из своей концепции «диалектического» противопоставления Л. Толстого как «ясновидца плоти» и Достоевского как «ясновидца духа», приходит, в частности, к выводу, что «у Л. Толстого мы слышим, потому что видим; у Достоевского мы видим, потому что слышим»⁴⁷. Точка зрения В. Виноградова более точно вскрывает специфику толстовского диалога, он говорит о противоречии между словом и жестом героя, т. е. о своеобразном «микродиалоге» между ними, хотя и не употребляет этого термина. Л. Гинзбург в монографии «О психоло-

⁴⁶ В.В. Виноградов. О языке Толстого (50—60-е годы) // Литературное наследство. Т. 85—86: Л.Н. Толстой. I. С. 206.

⁴⁷ Д.С. Мережковский. Л. Толстой и Достоевский // Полн. собр. соч. Т.Х. М., 1914. С. 97.

гической прозе» развивает этот тезис В. Виноградова: «Для Толстого реплика, – пишет она, – это еще сырой материал; только объясняющее авторское сопровождение оформляет её смысл, переключая реплику в другой, скрытый, контекст»⁴⁸.

Вслед за Мережковским конструктивное значение диалога в поэтике Достоевского подчеркивал Л.П. Гроссман. «Форма беседы или спора, – говорит он, – где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»⁴⁹.

Своеобразно развивает это положение В. Шкловский: «Не только герои спорят у Достоевского, – замечает он, – отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному называются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта

⁴⁸ Л.Я. Гинзбург. О психологической прозе. Л.: Советский писатель, 1971. С. 374.

⁴⁹ Л. Гроссман. Путь Достоевского. М.: Современные проблемы, 1928. С. 7–8.

форма является результатом сущности»⁵⁰.

Это утверждение В. Шкловского с равным и даже большим основанием можно отнести и к романам Л. Толстого. Ср. портреты Анны и Ставрогина.

У Достоевского: «Поразило тоже его лицо: волосы его были что-то уж очень черны, светлые глаза его что-то уж очень спокойны и ясны, цвет лица что-то уж очень нежен и бел, румянец уж что-то слишком ярок и чист, зубы как жемчужины, губы как коралловые – казалось бы, писанный красавец, а в то же время как будто и отвратителен»⁵¹.

У Толстого: «Какая-то сверхъестественная сила притягивала глаза Кити к лицу Анны. Она была прелестна в своем простом черном платье, прелестны были её полные руки с браслетами, прелестна твердая шея с ниткой жемчуга, прелестны выющиеся волосы расстроившейся прически, прелестны грациозные движения маленьких рук и ног, прелестно это красивое лицо в своем оживлении; но было что-то ужасное и жестокое в её прелести»⁵².

Приведя пример внутренне противоречивого портрета у Достоевского (портрет Порфирия Петровича), А. Белкин пи-

⁵⁰ В.Б. Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., Советский писатель, 1957. Эта же мысль является центральной для книги В. Шкловского «Тетива. О несходстве сходного».

⁵¹ Ф.М. Достоевский. Бесы // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 37.

⁵² Л.Н. Толстой. Анна Каренина: Роман в 8 частях. //Литературные памятники. М.: Наука, 1970. С. 74. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

шет: «Это традиционно. «Пухлое, круглое и немного курносое лицо его было цвета больного, темно-желтого, но довольно доброе...» «Слушайте, вот теперь будет Достоевский: «Оно было бы даже и добродушное, если бы не мешало выражение глаз»⁵³.

Такое отыскивание Достоевского в Достоевском приводит к прямо противоположному результату: безнадежной потере Достоевского.

У Толстого, как и у Достоевского, «спорят» отдельные жесты, одинаковые детали «разгадываются» по-разному и т. п. Так, признавшись Долли в том, что она кокетничала с Вронским, Анна добавляет: «Но право, право, я не виновата или виновата немножко, – сказала она, тонким голосом протянув слово «немножко».

– О, как ты это похоже сказала на Стиву! – смеясь, сказала Долли.

Анна оскорбилась.

– О нет, о нет! Я не Стива, – сказала она, хмурясь».

«Персонаж – посредник»

Предварительно нужно просто зафиксировать «персонаж-посредника» в диалоге. Рассмотрим с этой целью диалоги Степана Аркадьича Облонского и его камердинера Мат-

⁵³ А.А. Белкин. Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы. М.: Художественная литература, 1973. С. 50.

вея в сцене утреннего бритья Стивы («Анна Каренина», ч. I, гл. II) и Степана Трофимовича Верховенского и Варвары Петровны Ставрогиной («Бесы», гл. 2).

«Из присутствия есть бумаги? – спросил Степан Аркадьич, взяв телеграмму и садясь к зеркалу.

– На столе, – отвечал Матвей, взглянув вопросительно, с участием, на барина и, подождав немного, прибавил с хитрою улыбкой:

– От хозяина извозчика приходили.

Степан Аркадьич ничего не ответил и только в зеркало взглянул на Матвея; во взгляде, которым они обменялись в зеркале, видно было, как они понимают друг друга. Взгляд Степана Аркадьича как будто спрашивал: «Это зачем ты говоришь? разве ты не знаешь?».

Матвей положил руки в карманы своей жакетки, отставил ногу и молча, добродушно, чуть-чуть улыбаясь, посмотрел на своего барина.

Я приказал прийти в то воскресенье, а до тех пор чтоб не беспокоили вас и себя понапрасну, – сказал он, видимо, приготовленную фразу.

Степан Аркадьич понял, что Матвей хотел пошутить и обратить на себя внимание».

Реплика Матвея «От хозяина извозчика приходили» не только отражает реальное событие, но и сама является специфическим событием, имманентным диалогу. Именно его, а не отраженный в реплике жизненный факт фиксирует ми-

мическая реплика Стивы (переведенная повествователем на язык слов): «Это зачем ты говоришь? разве ты не знаешь?». Немая реплика Степана Аркадьевича направлена на поступок Матвея как собеседника, фиксирует не понятный для Стивы момент его диалогического поведения.

Реплика Матвея имеет «жизненно-прагматический» нешуточный смысл, но она, вбирая этот смысл в себя, снимает, отрицает его в себе; то серьезное содержание, которое безусловно имеется в реплике героя, переводится в другой (в данном случае шуточный) контекст, в котором оно приобретает совсем иное значение. Реплика Матвея – двуконтекстное, двуплановое высказывание.

В «Бесах»: «Вам, *excellente amie*, без всякого сомнения известно, – говорил он (Степан Трофимович Верховенский – *В. Ф.*), кокетничая и щегольски растягивая слова, – что такое значит русский администратор, говоря вообще, и что значит русский администратор внове, то есть нововыпеченный, новопоставленный... Но вряд ли вы могли узнать практически, что такое значит административный восторг и какая именно это штука?

– Административный восторг? Не знаю, что такое»⁵⁴.

Реплика Степана Трофимовича обращена, во-первых, на предмет речи непосредственно и, во-вторых, на саму себя. Высказывание Верховенского, несомненно, характеризует своего «героя» – русского администратора. В этом контек-

⁵⁴ Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 47.

сте у него один предмет – «административный восторг», то есть явление, внеположное высказыванию о нем героя, существующее до и после момента отражения его в реплике. Но – через описание этого ближайшего предмета – речь обращается на другой предмет, а именно: на саму себя. Характеристика русского администратора оказывается средством косвенно изобразить само высказывание об этом социальном явлении, которое, таким образом, становится как бы внутренним моментом самого высказывания.

Наиболее заметной особенностью двуплановой реплики является то, что у нее два субъекта речи. Заключительная реплика Матвея, обращенная к Стиве, содержит в себе момент адресованности, обращенности к тому, кто приходил «от хозяина извозчика». Матвей не просто сообщает о своем ответе, он воспроизводит его в реплике, произносимой сейчас, в настоящий момент. Перемена позы, которую отмечает повествователь («Матвей положил руки в карманы своей жакетки, отставил ногу...») преследует цель воспроизвести ту самую осанку, с которой он произносил свою реплику в действительном диалоге с тем, кто приходил от хозяина извозчика.

Словом (в частности, интонацией) и жестом Матвей изображает себя таким, каким он представлялся в момент реального разговора. Функционально он раздваивается на лицо исполняемое и исполняющее. Исполняемое, изображаемое лицо (Матвей-камердинер) обращается в изображенной

реплике не к наличному, а к воображаемому собеседнику; к Стиве же обращено само изображенное словом и жестом лицо.

Итак, реплика Матвея как обычная одноплановая реплика направлена на свой предмет (приход человека от хозяина извозчика) и адресована корреспонденту (пришедшему человеку). Как двуплановая реплика она предметно направлена на реплику однопланового диалога и обращена к другому корреспонденту – Стиве. Таким образом, к собеседнику в двуплановом диалоге обращено слово, направленное не на сюжетное событие, а на высказывание об этом событии». Во-вторых, слово собеседника воспроизводит не только смысл этого предшествующего высказывания, но изображает его. Вместе со словом изображается и субъект этого слова (который здесь совпадает со своим высказыванием полностью, исчерпывается им).

Характеристика описания Кармазиновым гибели парохода может послужить хорошей иллюстрацией этой мысли⁵⁵.

Формой изображения является слово и жест.

⁵⁵ «Вся статья эта, довольно длинная и многоречивая, написана была единственно с целью выставить самого себя. Так и читалось между строками: “Интересуйтесь мною, смотрите, каков я был в эти минуты. Зачем вам это море, буря, скалы, разбитые щепки корабля? Я ведь достаточно описал вам все это своим могучим пером. Чего вы смотрите на эту утопленницу с мертвым ребенком в мертвых руках? Смотрите лучше на меня, как я не вынес этого зрелища и от него отвернулся. Вот я стал спиной; вот я в ужасе и не в силах оглянуться назад; я жмурю глаза – не правда ли, как это интересно?”» (Ф. М. Достоевский. Бесы. // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 10. С. 70).

Если есть преднамеренно построенное высказывание, то из этого следует, что слово субъекта речи направлено не только на предмет высказывания, но и на само себя. Степан Трофимович после слов «и что значит русский администратор внове, то есть нововыпеченный, новопоставленный...» вставляет французскую фразу «Ces interminables mots russes». Её предметом является уже не русский администратор, а высказывание героя о нем на русском языке. Верховенский специально вводит «эти нескончаемые русские слова», чтобы придать характерность своему высказыванию. Степан Трофимович, как и Матвей, изображает свою реплику.

В результате к собеседнику в двухплановом диалоге оказывается обращенным и слово первого плана в его буквальном смысле, и сам субъект слова, изображенный этим же словом. Тем самым собеседник становится в положение зрителя. Изображенное словом и жестом лицо и есть «персонаж-посредник». Посредником мы называем его потому, что герой, не располагая «своей», то есть композиционно суверенной по отношению к слову изображаемого лица, формой речи, обращается к высказыванию изображаемого персонажа как к иноформе своего слова.

Так, реплика Матвея из разыгрываемого перед Стивой диалога является «посредником» слова Матвея из диалога, происходящего в настоящий момент («здесь и теперь»), Матвей-камердинер является посредником Матвея-друга, а

«exellence» Варвары Петровны – посредником Степана Трофимовича.

Итак, между собеседниками в двуплановом диалоге появляется изображенное лицо – персонаж-посредник.

Персонаж-посредник изображается драматически. Это значит, что субъект речи в качестве исполнителя становится изображаемым лицом, т. е. в известной проекции исполнитель отождествляется с изображаемым героем, говорящий – с персонажем-посредником. Реплика двупланового диалога исполняет специфическую только для нее функцию изображения. Слово исполнителя изображает слово своего героя (персонажа-посредника), перевоплощаясь в него. В отличие от эпического слова оно не просто передает его смысл (содержание) в себе, своими средствами, а воспроизводит его собой, всем своим составом воплощает слово персонажа-посредника, подражает ему действием, стало быть, изображает его драматически⁵⁶.

Из каких элементов создается изображение? Субъект речи изображает персонажа-посредника собой, своим словом и жестом, а жест, в том числе и речевой, является, как известно, «первоэлементом» сюжета. Сюжет, стало быть, используется как материал для создания персонажа-посредника и тем самым вовлекается в диалог, диалогизируется.

В реплике, на её тематическом уровне, то или иное событие, жизненное обстоятельство или идеологическая пробле-

⁵⁶ Аристотель. Об искусстве поэзии. М.: Гослитиздат, 1957. См. гл. 3.

ма, отражается и осмысливается, приобщается к внутреннему жизненному контексту героя. В известном отношении действительность как совокупность объективных обстоятельств противостоит своему субъективному отражению в слове. Субъект речи отчуждается от действительности в самом акте её отражения: ведь точка зрения субъекта необходимо должна находиться вне отражаемого субъекта, ибо только при таком условии конструируется ситуация «субъект-объект», в которой акт отражения становится осуществимым. Здесь происходит своего рода «отчуждение» от действительности. Но, совершая принципиальный выход из действительности в акте отражения, субъект речи «возвращается» в нее в акте высказывания; конечно, нужно помнить при этом, что отражение и высказывание – единый; но двусторонний акт. Отражение действительности в слове является составным компонентом высказывания и тем самым включается в действительность, так как слово (реально звучащее или в форме внутренней речи – эта разница не имеет здесь принципиального значения) принадлежит объективной действительности.

Итак, ситуация «субъект-объект» реализуется в акте отражения действительности, снимается одновременно с ним актом высказывания. Ситуация отчуждения, противопоставленности действительности своему мысленному отражению не получает развития в силу монолитности, внутренней целостности действительности. Воплощая свою точку зрения в

членораздельном звуке (слове), субъект речи совершает известный жизненный поступок, попытку воздействовать на действительный мир словом, речевым жестом.

Однако, ситуация «субъект-объект» актуализируется тогда, когда действительность, развиваясь, приходит во внутреннее противоречие с собой, отрицая себя. Двуплановый диалог в конечном счете и формируется именно таким внутренним конфликтом мира.

Два плана реплики соотносятся как изображаемый и изображающий; изображаемый герой (персонаж-посредник) является субъектом реплики первого плана, изображающий – субъектом реплики второго плана.

Это приводит к тому, что действительность, снятая в акте отражения на уровне первого плана, не «возвращается» снова к себе (т. е. в сюжет) в акте высказывания, так как высказывание субъекта первого плана является иноформой высказывания субъекта второго плана. Это обстоятельство чрезвычайно существенно. Реплика однопланового диалога, отражая и, стало быть, снимая в отражении сюжет, тем не менее, остается в сюжете, так как самый акт высказывания происходит в сюжетной ситуации, которая актуализируется в реплике как специфическом действии собеседника. В высказывании второго плана снимается и эта ситуация. В двуплановой реплике снимается реплика первого плана как момент сюжета. Слово субъекта речи первого плана и отраженная в нем с определенной точки зрения действительность ста-

новится в контексте реплики второго плана материалом для изображения (исполнения) персонажа-посредника.

Так, сюжет соотносит известным образом Степана Аркадьича и хозяина извозчика (очевидно, – денежный долг). Эти отношения отражаются в реплике Матвея-«камердинера». Обращенная к Стиве как к «барину», она является моментом сюжета (актуализирует реальную связь Степана Аркадьича и хозяина извозчика). Но реплика Матвея-«камердинера» является иноформой реплики второго плана: реплики Матвея-«друга». Сюжетное обстоятельство здесь становится материалом, из которого творится, создается персонаж-посредник (Матвей-камердинер) и адресуется в качестве реплики Степану Аркадьичу – «другу». Сюжет, следовательно, вовлекается в двуплановый диалог, диалогизируется.

Одновременно с сюжетом в зону действия диалога вводится и субъект реплики первого плана – персонаж-посредник, который является своеобразной «репликой» собеседника второго плана. В силу драматической формы изображения изображаемое лицо в определенной плоскости двупланового диалога совпадает с изображающим, и таким образом, собеседник второго плана также диалогизируется, становится, если воспользоваться выражением М. Бахтина «субъектом обращения».

О самоизображении героев в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского

Самоизображение героев в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского – вещь довольно обычная, на которую уже указывали исследователи. Один из наиболее авторитетных филологов В.В. Виноградов пишет, что «в языке Л. Толстого все образы актерской, искусственной игры имеют резко отрицательное значение». «Деланные, актерские выражения лица, глаз, улыбки, по Толстому, мертвы и немы. Они не отражают истинной жизни души. Напротив, в непосредственной мимике, в экспрессивных изменениях глаз, губ, лица Толстой видит язык более глубокий, сложный и экспрессивно-содержательный, чем язык обычных слов»⁵⁷.

«Актерство» В. Виноградов понимает исключительно как лицемерие. Его характеристика вполне оправдана по отношению к «актерству» Бориса Трубецкого, но по отношению

⁵⁷ В.В. Виноградов. О языке Толстого // Литературное наследство. Т. 35–36. С. 200, 206. О «театральности» эпохи конца XVIII – начала XIX вв. см. ст.: Б.М. Эйхенбаум. С.П. Жихарев и его дневники // С.П. Жихарев. Записки современника. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1955; Я.С. Билинчис. «Война и мир» Л. Толстого и исторические судьбы искусства игры в XIX веке // Русская литература и общественно-политическая борьба XVII–XIX веков. Л., 1971. Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А.И. Герцена. Т. 44. С иных позиций этот вопрос затрагивал Ю. Тынянов. См. его ст. «Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

к «игре» Николая Ростова она уже окажется несправедливой.

Дружеская встреча двух императоров повергла Николая Ростова в душевное смятение. «В уме его происходила мучительная работа, которую он не мог довести до конца. В душе поднимались страшные сомнения. То ему вспоминался Денисов с своим изменившимся выражением, с своею покорностью и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этой грязью и болезнями»⁵⁸.

Любовь Николая Ростова к императору Александру должна выдержать жизненное испытание. Герой пытается подавить в себе «страшные сомнения». «Николай молча ел и преимущественно пил. Он выпил один две бутылки вина. Внутренняя поднявшаяся в нем работа, не разрешаясь, все также томила его. Он боялся предаваться своим мыслям и не мог отстать от них. Вдруг на слова одного из офицеров, что обидно смотреть на французов, Ростов начал кричать с горячностью, ничем не оправданной, и поэтому очень удивившего офицеров.

– И как вы можете судить, что было бы лучше! – закричал он с лицом, вдруг налившимся кровью. – Как вы можете судить о поступках государя, какое мы имеем право рассуждать?! Мы не можем понять ни цели, ни поступков государя!

– Да я ни слова не говорил о государе, – оправдывался

⁵⁸ Л.Н. Толстой. Война и мир. – 8 кн. // Собр. соч. в 20 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1962. С. 167.

офицер, не могший иначе, как тем, что Ростов пьян, объяснить себе его вспыльчивость.

Но Ростов не слушал его.

«Мы не чиновники дипломатические, а мы солдаты, и больше ничего, – продолжал он. – Велят нам умирать – так умирать. А коли наказывают, так значит – виноват; не нам судить. Угодно государю императору признать Бонапарта императором и заключить с ним союз – значит, так надо. А то коли бы мы стали обо всем судить да рассуждать, так этак ничего святого не останется. Этак мы скажем, что ни Бога нет, ничего нет», – ударяя по столу, кричал Николай весьма некстати, по понятиям своих собеседников, но весьма последовательно по ходу своих мыслей.

– Наше дело исполнять свой долг, рубиться и не думать, вот и все, – заключил он.

– И пить, – сказал один из офицеров, не желавший ссориться.

– Да, и пить, – подхватил Николай.

– Эй ты! Еще бутылку! – крикнул он»⁵⁹.

Николай Ростов обращает свои реплики только по внешности к офицерам, подлинный его собеседник – он сам, его «внутренний человек», который задает себе страшные вопросы. Реплики Николая, что вполне очевидно, не ответы на эти вопросы. Герой в слове создает *образ* нерассуждающего солдата. К его собеседникам – по существу – обращен не

⁵⁹ Л.Н. Толстой. Собр. соч. в 20 т. Т. 5. С. 168–169.

конкретный, буквальный смысл его высказывания субъект реплики – персонаж-посредник («солдат»).

Эта обращенность, «диалогизм» изображенного лица, качество, необходимо присущее персонажу-посреднику, ускользали от внимания ученых. Между тем, изображающий себя герой объективно встает в диалогическую позицию к тому герою, которому это изображение адресовано.

Так, в «Анне Карениной» (ч. 1, гл. XIV) повествователь изображает князя Щербацкого, который умышленно не замечает Вронского.

«Он обнял Левина и, говоря с ним, не замечал Вронского, который встал и спокойно дожидался, когда князь обратится к нему.

Кити чувствовала, что после того, что произошло, любезность отца была тяжела Левину. Она видела также, как холодно отец её, наконец, ответил на поклон Вронского и как Вронский с дружелюбным недоумением посмотрел на её отца, стараясь понять и не понимая, как и за что можно было быть к нему недружелюбно расположенным. И она покраснела».

В этой сцене нет композиционно оформленного диалога и тем не менее герои связаны единой диалогической ситуацией. «Любезность» князя Щербацкого имеет двойного адресата. Во-первых, она, конечно, выражает непосредственное чувство симпатии, которое старый князь испытывает к Левину, но вместе с тем оно и подчеркнуто демонстративно, то

есть изображено. К Вронскому диалогически адресован персонаж-посредник князя Щербацкого, т. е. лицо, увлеченное беседой с Левиным и не замечающее присутствия Вронского. Вронский поставлен в положение зрителя, наблюдающего отношения князя Щербацкого и Левина, к нему диалогически обращена *сцена* приветствия отцом Кити соперника Вронского – Левина.

В сцене смотра русских частей Кутузовым при Браунау («Война и мир», т. I, ч. 2, гл. II) повествователь, в сущности, изображает *переодевание* солдат. Не поняв приказа фельд-маршала, который желал посмотреть войско «на походе», командир полка приказал переодеться в парадные мундиры. Получив подтверждение приказа главнокомандующего, он снова переодевает полк в походную форму. Таким образом, плохое состояние войск, пришедших из России своим ходом и не могущих быть употребленными в дело, снимается предыдущим переодеванием и последующим не восстанавливается, а изображается. Плохое состояние полка, продолжая оставаться плохим, тем не менее изображается в ряде признаков (плохая обувь и т. п.). Эти признаки, вследствие этого отчасти, теряют своё значение естественных последствий тяжелого похода, и приобретают новое значение – как детали, штрихи, изображающие русское войско «на походе» – этого совокупного персонажа-посредника. Таким образом, из полка, действительно вынесшего тяжелый поход, в результате двойного переодевания получается маскарадное

войско. Действительное положение вещей отходит на второй план, важно то, чтобы оно выглядело плохим. Это соответствует воле командующего, который хотел показать войско австрийскому генералу, то есть продемонстрировать его плохое состояние. Шире – этот своеобразный маскарад с переодеванием соответствует всему духу «игрушечной войны» 1807 года. Капитан Тушин, совершая своё героическое дело, «играет» в то же время в войну, изображая её, участвуя одновременно в настоящем сражении.

Эта «игра в войну» Тушина устанавливает настоящую перспективу на «большую» войну. Князь Андрей становится на мгновение на эту точку зрения – и ему открывается подлинное значение и подвига капитана Тушина, обесмысленного большой войной, и самой войны в целом. Скепсис князя Андрея следует объяснять не непониманием им смысла подвига капитана Тушина, а известной проницательностью этого героя Л. Толстого: для Тушина настоящая война – только материал для того сражения, в котором он участвует рядом с «дядей» и «Матвеевной».

Искусственно преображается, «переодевается» не только человек, но и природа в «Войне и мире». Старый князь Болконский, узнав, что для приезжающего князя Василия Курагина расчистили парадный подъезд к дому, приказывает его снова забросать снегом, искусственно возвращая ему прежний «естественный» вид.

В «Анне Карениной» изображенные искусственные отно-

шения представлены весьма широко и многообразно: сюда относится и сцена объяснения Стивы с Долли, и сцена скачек, в которой герои прямо делятся на «зрителей» и своеобразных «артистов» – участников заезда, сюда же относится и эпизод с чиновником Венденом, о котором рассказывает Вронский княгине Бетси, и упомянутый выше эпизод с баронессой Шильтон и мн. др.

Искусственный мир может быть изображен как мечта («роман» Долли с «воображаемым собирательным мужчиной», сочиненный ею по дороге к Вронскому и Анне) и как нечто, имеющее даже впечатляющие формы внешнего бытия, но лишенные внутреннего смысла, например, постройка Вронским дома. Понятие «дома» очень ценно для романа.

«Дом» является своеобразным «пробным камнем» для героя. Константин Левин, вообще живущий скромно, отапливает зимой «весь дом» из каких-то смутных для себя побуждений, в которые входят представления о родителях, его будущей жене и детях (т. е. то, чего уже нет или еще нет).

Постройка «дома» Вронским описана Толстым как сцена, изображающая любовные отношения Анны и Вронского, а не реально их осуществляющая. Л. Толстой постоянно подчеркивает фигуру «зрителя» (Долли) в силу того обстоятельства, что этот компонент сцены действительно, является актуальным для отношений Анны и Вронского: здесь всё рассчитано «на публику» – от детской до больницы. В «доме» Вронского Долли чувствует себя, как в гостинице. Это

несколько облагороженный вариант параллели «дом Облонского» – «постоялый двор», которой вводится тема «дороги» буквально на первой странице романа.

Все эти сцены романа являются «сценами» и в пределах жизненных отношений героев: анализ выделяет в них те же самые компоненты, которые характерны для «сцены» как момента диалога: «исполнителя», «зрителя», «посредников», «рампу» и подобных. Все они как бы извлечены из контекста «большого диалога» Анны и противостоящего ей мира и изображены так, что точка зрения читателя по большей части композиционно размещена «на сцене», и поэтому сама сцена, «сценичность» отношений действующих лиц остается вне кругозора читателя. Но «относительность» этой точки зрения так или иначе выявляется. Характерный «ход» Толстого-художника – аналогия. Параллельно изображены дом Вронского и дом Константина Левина, «романы» с Васенькой Весловским с одной стороны, Кити, а с другой – Анны. Подлинный смысл воспринимаемого эпизода раскрывается не для отдельной и точно ориентированной точки восприятия читателя, а для их «сцеплений» – более или менее сложно организованных. В кругозор читателя, таким образом, входит и «сцена», хотя не всегда явно и, так сказать, демонстративно. Такой способ изображения обусловлен спецификой изображаемого предмета.

Для героев романов Достоевского самоизображение еще более характерно, чем для персонажей толстовских романов.

«— Слушайте же, — завертелся Петр Степанович пуще прежнего. — Отправляясь сюда, то есть вообще сюда, в этот город, десять дней назад, я, конечно, решил взять роль. Самое бы лучшее совсем без роли, своё собственное лицо, потому что никто не поверит. Я, признаться, хотел было взять дурачка, потому что дурачок легче, чем собственное лицо: но так как дурачок все-таки крайность, а крайность возбуждает любопытство, то я и остановился на собственном лице окончательно. Ну-с, какое моё собственное лицо? Золотая середина: ни глуп, ни умён, довольно бездарен и с луны соскочил, говорят здесь благоразумные люди, не так ли?

— Что же, может быть, и так, — чуть-чуть улыбнулся Николай Всеволодович»⁶⁰.

Даже в этой реплике, кажется предельно откровенной, Петр Степанович изображает «своё собственное лицо»: повествователь отмечает «очевидное желание гостя раздражить хозяина нахальностью своих заранее наготовленных и с намерением грубых наивностей»⁶¹.

В диалоге Верховенского и Ставрогина второй план возникает над первым, второй план вбирает в себя первый и диалогически адресуется собеседнику. У Толстого диалога первого плана во все трех приведенных примерах нет, но во всех этих случаях есть диалог второго уровня. Заметенный снегом главный подъезд — это «реплика» Болконского, адре-

⁶⁰ Ф.М. Достоевский. Бесы // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 10. С. 175.

⁶¹ Там же, с. 175.

сованная князю Василию. Изображается и тем самым диалогизируется сама стихия, являясь своеобразным персонажем-посредником между героями.

Чем, какими внутренними тенденциями объясняется это тяготение героев Л. Толстого и Ф. Достоевского к самоизображению?

Во-первых, следует отметить факт, что самоизображение героев не является чем-то совершенно оригинальным в романах обоих писателей. Если даже не принимать во внимание русский вариант плутовского романа (Нарежного, Вельтмана и др.), то достаточно указать на Пушкина или Гоголя как на крупнейших русских писателей, в творчестве которых эта тенденция проявляется в достаточно широком диапазоне (между «барышней-крестьянкой» и Германном как характерами разница велика, подобно тому как Лиза Муромцева преобразается в крестьянку, так и Германн драпируется в словесный наряд немецкого влюбленного юноши середины XVIII столетия).

В научной и критической литературе эта особенность русского романа и повести отмечена давно. Так, уже Белинский указывает на рефлексию как отличительную черту Печорина и объясняет ее, в конце концов, социальными причинами. В. Виноградов видит в самоизображении героев романов Л. Толстого стремление замаскировать себя «социальной маской». М. Альтман даже подозревает Л. Толстого в гипертрофической подозрительности. Указав на ряд сцен из повестей

и романов писателя, в которых «притворяются» и раненые солдаты, и животные, и, наконец, сама природа, автор задается вопросом: «Как это объяснить? Может быть, это такие исступленные поиски последней правды, что под подозрение берутся все и всё? Но если это так, то это такое беспощадное, по выражению Ленина, срывание всех и всяческих масок, всяких личин, что при этом «срывается» подчас и само лицо...»⁶².

В книге «Марксизм и философия языка» М. Бахтин выявил конструктивное значение точки зрения собеседника на реплику говорящего⁶³.

Это положение верно не только для случая явного диалога, но и в отношении более стабильных и длительных воздействий точки зрения другого или других на субъекта. Такое воздействие, помимо прочего, осуществляется не только в языковой форме (хотя в большинстве случаев именно в языковой), существенно влияя на организацию всего человеческого поведения, формируя, в конце концов, личность.

М. Лермонтов в «Герое нашего времени» предельно ясно показал механику воздействия точки зрения общества (общественного мнения) на становление личности Печорина.

⁶² М. С. Альтман. Читая Толстого. Тула: Приокское кн. изд-во, 1966. С. 79.

⁶³ В.Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. С. 87. Укажем также на оригинальную концепцию «театрализации жизни», выдвинутую Н.Н. Евреиновым – режиссером, теоретиком и историком театра. См. его книги: Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни). СПб., 1912; Театр для себя. Ч. 1–2. Пг, 1915.

Реплика Печорина в диалоге с княжной Мери отчетливо членится на три части, в одной из которых характеризуется как бы душевный материал героя, в другой представляется точка зрения общества, в третьей описывается результат её воздействия на характер героя.

«Да, такова была моя участь с детства!»⁶⁴

Все читали на моем и они родились.
лице признаки
дурных свойств,
которых не было; но
их предположили

⁶⁴ М. Ю. Лермонтов. Герой нашего времени // Сочинения в 6 т. Т. 6. М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1957. С. 297.

Я был скромн —	меня обвиняли в плутовстве:	я стал скрытен.
Я глубоко чувствовал добро и зло;	никто меня не ласкал, все оскорбляли:	я стал злопамятен;
Я был угрюм, — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их, —	меня ставили ниже.	я сделался завистлив.
Я был готов любить весь мир, —	меня никто не понял:	и я выучился ненавидеть...
Я говорил правду —	мне не верили:	я начал обманывать» ⁶⁴ .

Точка зрения М. Бахтина объясняет отчасти также другую тенденцию, родственную первой, свойственную по преимуществу героям Достоевского: тенденцию изображения собеседника.

Герой Достоевского часто ориентирует диалогическую реплику и вообще всё своё поведение не на действительную или предполагаемую точку зрения, а на ту, которую он хочет внушить своему собеседнику.

«Но гость опомнился: в один миг изменилось его лицо, и он подошел к столу с самою приветливою и ласковою улыбкою.

– Виноват, напугал я вас, Марья Тимофеевна, нечаянным приходом, – со сна проговорил он, протягивая ей руку.

Звуки ласковых слов произвели своё действие, испуг ис-

чез, хотя всё ещё она смотрела с боязнию, видимо, усилясь что-то понять. Боязливо протянула и руку. Наконец, улыбка робко шевельнулась на ее губах»⁶⁵.

Итак, самоизображение нужно рассматривать как диалогическую оппозицию героя к действительной или только предполагаемой точке зрения. В акте изображения эта точка зрения также диалогически определяется по отношению к противоположной точке зрения, персонифицированной в персонаже-посреднике, вовлекается в диалог.

Сюжет и двуплановая реплика

Сюжетные взаимоотношения говорящих в двуплановом диалоге становятся моментом их диалогических отношений. «Сюжетное» и «диалогическое» здесь противопоставляются. Но это – диалектическое противоречие между сюжетом и диалогом, которое затем снимается.

М. Бахтин, который впервые в научной литературе указал на исключительную роль диалога в романах Достоевского и проанализировал его структуру, вопрос о взаимоотношениях сюжета и диалога решил негативно: диалог у него вне сюжета – и только.

«Всё в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Всё – средство, диалог – цель. Один голос ничего не значит и ничего не

⁶⁵ Ф. М. Достоевский. Бесы // Поли. собр. соч. в 30 т. Т. 10. С. 215.

разрешает. Два голоса – минимум жизни, минимум бытия.

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог также необходимо стремится к концу, как и само событие, моментом которого он, в сущности, является. Поэтому диалог у Достоевского всегда внесюжетен, то есть внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом»⁶⁶.

На этом основании роман Ф. Достоевского решительно противопоставляется русскому роману вообще и в частности роману Л. Толстого.

В современной Достоевскому литературе, по мнению исследователя, господствовали жанры биографического, бытового и семейного романа, которые разрабатывались такими мастерами, как И. Тургенев, И. Гончаров, Л. Толстой. Для них характерна «полная жизненная воплощенность героя». «Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть полное органическое единство». На нем зиждется биографический роман. Герой и окружающий его объективный мир должны быть сделаны из одного куска»⁶⁷. «Герой приобщается сюжету, как воплощенный и строго локализованный в жизни человек в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного по-

⁶⁶ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 434–435.

⁶⁷ Там же, с. 170–171.

ложения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность настолько конкретизирована и специфицирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может раскрываться только в рамках этих отношений⁶⁸.

Диалог не может быть центром биографического или семейного романа, ибо «сознания и самосознания» его героев «не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска»⁶⁹.

М. Бахтин развил и специфицировал в своей монографии те мысли о Л. Толстом как художнике законченных форм, которые появились еще у его современников. Достоевский писал в «Дневнике писателя» за 1877 год по поводу романа «Анна Каренина»: «Где вы найдете теперь такие «Детства и отрочества», которые могли бы быть воссозданы в таком стройном и отчетливом изложении, в каком представил, например, — нам свою эпоху и своё семейство граф Лев Толстой, или как в «Войне и мире» его же? Все эти поэмы теперь не более лишь как исторические картины давно прошедшего. О, я вовсе не желаю сказать, что это были такие прекрасные картины, отнюдь я не желаю их повторения в наше время, и совсем не про то говорю. Я говорю лишь об их характере, о закончен-

⁶⁸ Там же, с. 175.

⁶⁹ Там же, с. 175.

ности, точности и определенности их характера, – качества, благодаря которым и могло появиться такое ясное и отчетливое изображение эпохи, как в обеих поэмах графа Толстого. Ныне этого нет, нет определенности, нет ясности!»⁷⁰

Об «Анне Карениной» Достоевский, как известно, судил иначе, чем о предыдущих произведениях Л. Толстого. По его мнению, этот роман «есть совершенство как художественное произведение»⁷¹, в котором автор высказывает идеи, хотя и «не неслыханные у нас доселе»⁷², но совершенно новые для Европы, в связи с чем для автора «Дневника писателя» этот роман становится «фактом особого значения». Как пишет А.И. Шифман, «Достоевский уловил в его (Толстого. – В. Ф.) романе то главное, что роднит его со всей великой русской литературой и сближает с его, Достоевского, заветной мыслью. Именно идея единства человечества на основах добра и справедливости есть, по Достоевскому, то новое слово, которое русская литература несет всему человечеству»⁷³.

Не только в «Анне Карениной», но и в «Войне и мире» Л. Толстой рисует отнюдь не «законченные, точные и определенные формы» жизни, как считал Ф. Достоевский. Напро-

⁷⁰ Ф.М. Достоевский. Дневник писателя за 1877 год // Поли. собр. соч. Т. II. Ч. 1. СПб., 1895. С. 211–212.

⁷¹ Там же, с. 247.

⁷² Там же, с. 246.

⁷³ А.И. Шифман. Достоевский в споре с Толстым // Искусство слова: Сб. ст. к 80-летию члена-корреспондента АН СССР Дмитрия Дмитриевича Благого. М.: Наука, 1973. С. 229.

тив, художник изображает критический момент бытия, когда «всё перевернулось»⁷⁴, всё сдвинулось со своих мест, и обнаруживает иные возможности, доселе не подозреваемые. Так, Каренину «в первый раз приходят вопросы о возможности для его жены полюбить кого-нибудь».

«Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, любящего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п.»⁷⁵.

Однако сюжет ни в романах Л. Толстого ни в романах самого Ф. Достоевского все же не является только «оправой» для диалогического общения героев, не только «подводит» к диалогу, но и сам входит в него.

Сюжетная плоскость «Анны Карениной» сводит Стиву и Матвея как барина и камердинера. Но в двухплановой реплике социальная функция Матвея снимается, герой занимает по отношению к ней стороннюю позицию, выходит в принципе из зоны её непосредственного действия; словом, та социальная закономерность, не перестающая действовать во время диалога, которая развела героев на определенную социальную дистанцию, становится в реплике Матвея матери-

⁷⁴ В.И. Ленин. Полн. собр. соч. Т. 20. М., 1961. С. 100.

⁷⁵ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 174–175.

алом для создания своего образа-персонажа посредника. На втором уровне диалога встречаются два «друга», изображающие в шутку «камердинера» и «барина».

«Камердинер» и «барин» – это два собеседника однопланового диалога (как уровня двухпланового), связанные между собой единством определенного события, происходящего, однако, в пределах двухпланового диалога, то есть своего рода «микросюжета» диалога. Ему соответствует микродиалог, который является моментом, формой развития микросюжета. Диалог Анны и Алексея Александровича (ч. 1, гл. XXIII) сталкивает в пределах микросюжета две точки зрения, две жизненные позиции, то есть представляет собой идеологический спор.

«Он поцеловал её руку и подсел к ней.

– Вообще я вижу, что поездка твоя удалась, – сказал он ей.

– Да, очень, – оживилась она и стала рассказывать ему всё сначала: своё путешествие с Вронскою, свой приезд, случай на железной дороге. Потом рассказала свое впечатление жалости к брату сначала, потом к Долли.

– Я не полагаю, чтобы можно было извинить такого человека, хотя он и твой брат, – сказал Алексей Александрович строго.

Анна улыбнулась. Она поняла, что он сказал это именно затем, чтобы показать, что соображения родства не могут остановить его в высказывании своего искреннего мнения. Она знала эту черту в своем муже и любила её».

В последней реплике Каренина взаимодействуют две точки зрения: точка зрения Каренина на предмет разговора (поступок Стивы) и точка зрения предполагаемого оппонента. Здесь мы встречаем одну характерную особенность постановки «точки зрения» в диалоге у Л. Толстого. Точку зрения, с которой в данном случае полемизирует Алексей Александрович, представляет не собеседника, а третье лицо, это «сторонняя» точка зрения. Кроме того, она не принадлежит какому-нибудь конкретному (хотя и отсутствующему) лицу, она представлена как сложившаяся норма поведения людей известного круга, ставшая почти правилом. За этой точкой зрения стоит как бы неопределенно большая группа людей, руководствующаяся в высказывании своих мнений именно соображениями родства.

Точка зрения, на которую ориентирована точка зрения Каренина, не запрещает иметь свое искреннее мнение о родственнике, но она категорически запрещает его высказывать, если это мнение компрометирует родственника. В случае, если у героя сложилось такое мнение, то возникает ситуация, чреватая конфликтом между точкой зрения героя и точкой зрения среды: высказать свое мнение герой может только оспорив авторитетность сторонней точки зрения, полагающей запрет на подобного рода высказывания. Спор здесь идет не по существу данного конкретного вопроса (точка зрения большинства нейтральна к действительной ценности поступка Стивы), он переносится в сферу отношений людей,

имеющих определенный кодекс поведения: это опровержение «правила».

Высказывание Каренина, таким образом, направлено, во-первых, как обычно, на предмет речи, во-вторых, обращено полемически к безличному оппоненту и, в-третьих, адресовано личному собеседнику – Анне. У реплики, следовательно, двойной адресат: некто, защищающий стороннюю точку зрения, и Анна. Реплика в своем тематическом плане обращена к третьему собеседнику, в этом плане Каренин высказывает своё искреннее мнение. К Анне Каренин адресует её с другим заданием: «показать (подчеркнуто нами – *В. Ф.*), что соображения родства не могут остановить его в высказывании своего искреннего мнения». Высказывание мнения выполняет здесь – в отношении к Анне как собеседнице иную роль: оно должно представить, изобразить, «показать», («подать») самого субъекта речи. К собеседнице обращен персонаж-посредник, лицо, изображенное в известной перспективе, а реплика, ориентированная на «третьего», является формой этого изображения. Собеседница ставится в положение зрительницы, наблюдающей маленький этический подвиг, совершаемый её мужем.

Анна, подобно Стиве Облонскому, воспринимает двуплановую реплику собеседника.

Как распределены и взаимодействуют в ней точки зрения собеседников?

Субъектом реплики первого плана является персонаж-по-

средник. Эта реплика, как мы видели, обращена не к собеседнику непосредственно, но адресована «третьему» (к тому, кто приходил от хозяина извозчика в первом диалоге, и к безличному представителю известной и авторитетной в определенных кругах точки зрения во втором). В пределах первого плана складывается своя диалогическая ситуация и происходит своего рода микродиалог между персонажем-посредником и «третьим». Этот третий может быть проекцией реального собеседника, но может быть лицом, воплощающим точку зрения, чуждую реальному собеседнику. Точки зрения персонажа-посредника и «третьего» диалогически взаимодействуют в пределах первого плана (и Матвей, и Каренин отвечают не на реплики реальных собеседников, они ориентированы на точку зрения, представленную «третьим»). К реальному же собеседнику диалогически обращен целиком первый план.

Представляют интерес диалоги, встречающиеся в «Анне Карениной», когда наличный жизненный материал (сюжет) оказывает сопротивление преобразующей, претворяющей его точке зрения собеседника.

«Увидев мужа, она опустила руки в ящик шифоньерки, будто отыскивая что-то, и оглянулась на него только когда он совсем вплоть подошел к ней. Но лицо её, которому она хотела придать строгое и решительное выражение, выражало потерянность и страдание.

– Долли! – сказал он тихим, робким голосом. Он втянул

голову в плечи и хотел иметь жалкий и покорный вид, но всё-таки сиял свежестью и здоровьем».

Оба героя пытаются придать себе вид, сообразный с точкой зрения «должного», Стива должен испытывать чувство вины перед Долли, и он делает попытку изобразить это чувство, Долли, с этой точки зрения, должна быть «строгой и решительной».

Точке зрения «третьего» оказывает сопротивление «материалу – самый телесный состав героев, который непроизвольно выражает совсем иное отношение к жизненному обстоятельству: Стива «сияет свежестью и здоровьем», а лицо Долли выражает «потерянность и страдание».

Диалог Стивы и Долли обрамляют внутренние монологи героев.

«Пойти или не пойти? – говорил он себе. И внутренний голос говорил ему, что ходить не надобно, что, кроме фальши, тут ничего быть не может, что поправить, починить их отношения невозможно, потому что невозможно сделать её опять привлекательною и возбуждающею любовь или его сделать стариком, не способным любить». Внутренний голос Стивы выражает здесь именно точку зрения человека, обладающего «свежестью и здоровьем».

Долли думает после ухода мужа: «А как я любила, боже мой, как я его любила!.. Как я любила! И теперь разве я не люблю его? Не больше ли, чем прежде, я люблю его?».

Конфликт героев расчленяется и принимает следующий

вид: во-первых, герои сталкиваются между собой на почве семейных отношений как «муж» и «жена»; во-вторых, на почве непосредственно переживаемого чувства любви Стива, которого продолжает любить нелюбимая Долли. Конфликт в этом плане носит уже иной характер; в-третьих, наконец, сталкиваются сами планы.

Определение героев в плоскости семейных и в плоскости любовных отношений равно являются сюжетными, но сам сюжет не является одноплоскостным, он сталкивает героев не только на разных уровнях, но и сами эти уровни приходят между собой в противоречие. Связь между любовными и семейными отношениями внутренне обязательна и необходима. Но жизнь обособила и столкнула их в конфликте как противоборствующие начала.

В диалоге Стивы и Долли сталкиваются и спорят герои не только в плане семейных или только любовных отношений, но спорят сами эти планы.

Попытки изобразить себя как «мужа» и «жену» – это, в сущности, попытка героев свести конфликт только в плоскость семейных отношений. Непосредственное чувство, «материал», сопротивляется этой попытке, герои не могут преодолеть, убедительно оспорить его «голос».

Диалогичные ситуации встречаются в романах Ф. Достоевского. Проанализируем сцену первого визита Раскольникова к процентщице из «Преступления и наказания». Герой вступает со своей собеседницей сразу в многоплановую сю-

жетную связь, причем реплики обоих героев в этих плоскостях диалогического общения не идентичны по значению, порой взаимоисключающи.

Раскольников приносит в заклад процентщице часы. Они фигурируют в диалоге и как объект реплик собеседников и как эмпирическая вещь. Кроме того, часы являются как бы материальным знаком разных форм отношения героя к миру.

Это – подарок отца, его память, что «вещно» соединяет Раскольникова с отцом, фиксирует героя в ряду определенных – родственных – отношений, которые играют в романе значительную роль. В пределах отношений Раскольникова и старухи как закладчика и процентщицы часы превращаются в «заклад», и с этой точки зрения они «ничего... не стоят»⁷⁶. В рамках этих отношений уже нельзя оценить часы как память отца, нельзя понять и даже найти то содержание, которое выступает на первый план с точки зрения родственных связей. Кроме того, посещение Раскольниковым Алены Ивановны – это «проба», репетиция убийства. Герои находятся, следовательно, в отношении убийцы и жертвы. Часы как момент подготовки преступления обретают новый смысл. Наконец, они имеют символическое значение. Часы – это время и земля, земной шар: «На оборотной доске их был изоб-

⁷⁶ Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973. С. 9.

ражен глобус»⁷⁷. Они, таким образом, являются как бы символом жизни в её полноте.

В диалоге Раскольникова и процентщицы смысловое содержание предмета не обнаруживается сразу во всем своем противоречивом единстве. Сама плоскость отношений героев выделяет только одну грань смысла, но которая, как мы уже указывали, не отменяет другие, а вступает с ними в контакт. Раскольников не может ни «вынуть» из часов «память отца», ни придать ей коммерческую ценность.

«— Рубля-то четыре дайте, я выкуплю, отцовские. Я скоро деньги пол у ч у.

— Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с»⁷⁸.

В пределах отношений героев «закладчик» — «процентщица» часы прежде всего «заклад». Но закладывает герой не вещь — просто эмпирическую вещь, а вместе с ней все то содержание, которым она обладает. Коммерческая ценность часов оказывается здесь ведущей и подчиняет себе остальные. Вместе с тем определяется и «ведущий» род связи героев, который и выдвинул «экономическую» сторону предмета. Пусть герой дорожит вещью как наследством отца, сфера деловых отношений просто не может даже констатировать её, не только оценить в тех мерах стоимости, которые для нее характерны.

Поэтому Раскольников в приведенной реплике делает по-

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же.

пытку как бы вывести собеседницу за границы деловых отношений и вступить с ней в более личный контакт, но в котором его родственные чувства приобретают коммерческий оттенок как свидетельство его надежности. Оставаясь на деловой почве, герой «затрагивает» другие формы связи, пытается их приспособить к своей цели, добиться её под «прикрытием» чуждой ей формы иных отношений.

Поскольку диалог Раскольникова и Алены Ивановны – это «проба» убийства, то собеседники существуют сразу в двух сюжетных измерениях: Раскольников как «закладчик» и «убийца», Алена Ивановна как «процентщица» и «жертва». Реплики собеседников становятся внутренне двусмысленными. Каким образом соотносятся между собой эти значения?

«Должно быть, молодой человек взглянул на нее каким-нибудь особенным взглядом, потому что и в её глазах мелькнула вдруг опять прежняя недоверчивость.

– Раскольников, студент, был у вас назад тому месяц, – поспешил пробормотать молодой человек с полупоклоном, вспомнив, что надо быть любезнее»⁷⁹.

Прежде чем герой произнес первое слово, между ним и старухой уже состоялся обмен бессловесными репликами. На «особенный взгляд» Раскольникова Алена Ивановна отвечает взглядом же, в котором выражается «недоверчи-

⁷⁹ Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 6. С. 8.

вость» к посетителю. Словесная реплика героя преследует цель не только напомнить о себе процентщице, но и «замаскировать» в себе «преступника».

Сюжет развивается тем планом, который сводит героев как «преступника» и «жертву», а «закладчик» выполняет исключительно служебную в сюжетном отношении роль, «маскируя» преступника, как «камердинер» маскирует «друга» в диалоге Стивы и Матвея. Сюжет ставит «закладчика» в подчиненное положение по отношению к «преступнику», который оказывается главной фигурой, а «закладчик» – маской. Но диалог обнаруживает и иное соотношение между ними.

«– Рубля-то четыре дайте, я выкуплю, отцовские. Я скоро деньги пол у ч у.

– Полтора рубля-с и процент вперед, коли хотите-с.

– Полтора рубля! – вскрикнул молодой человек.

– Ваша воля. – И старуха протянула ему обратно часы. Молодой человек взял их и до того рассердился, что хотел было уже уйти, но тотчас сдержался, вспомнив, что идти больше некуда и что он еще за другим пришел»⁸⁰.

Здесь «коммерческие отношения» уже не разыгрываются собеседниками, а приобретают самостоятельное значение.

В пределах этих отношений роли меняются: Раскольников оказывается «жертвой», его собеседница – «преступни-

⁸⁰ Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 6. С. 9.

цей» (из рассуждения героев о «проценте», в духе которого «процентщица» представляется как служительница преступного закона). Но эти отношения – в свою очередь – являются формой родственных отношений Раскольникова, он закладывает колечко (подарок сестры) и часы (память об отце), т. е. совершает преступление по отношению к отцу и сестре («преступает» через их память), а Алена Ивановна – его сообщница. Но и это еще не окончательный «состав преступлений»: в этом диалоге. Раскольников, закладывая все самое дорогое для него, рвет, в сущности, все свои жизненно ценные связи с миром и тем самым совершает преступления против себя, а старуха – орудие самоубийства. Таким образом, любая форма сюжетных связей лишь варьирует «преступника» и «жертву», не устраняя их совсем. В «закладчике», в «сыне», «брате» просматриваются или «убийца» или «жертва» (или то и другое вместе). Сюжет не противопоставляет их, напротив, совокупность этих отношений и приводит Раскольникова к мысли об убийстве как кардинальном способе решить все эти противоречия, т. е. не избегать преступления (это невозможно), внутренне принять его. Оказывается, «преступление» – это только продолжение, развитие прежних отношений.

Итак, в диалогах «Преступления и наказания», аналогично диалогам «Анны Карениной», вступают в конфликт не только герои в том или ином сюжетном измерении («убийца» и «жертва», «закладчик» и «процентщица»), но и сами

эти сюжетные уровни вступают в конфликт иного порядка.

«Диалог у Достоевского, – пишет М. Бахтин, – всегда вне-сюжетен, то есть внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом... Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи и Настасьи Филипповны). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна»⁸¹.

Анализ диалога романов Л. Толстого и Ф. Достоевского показывает, что они не абстрагируются от сюжетного материала, а диалогизируют его.

В диалоге Стивы и Долли Стива, будучи мужем, изображает «мужа». В диалоге Раскольников и Алены Ивановны Раскольников, будучи закладчиком, изображает «закладчика».

Все эти изображенные лица (персонажи-посредники) действуют в сюжете, входящем в состав двупланового диалога как его компонент, то есть в микросюжете. Поэтому деление диалога на внесюжетное «ядро» и сюжетную «оболочку» следует, очевидно, признать внешним. Здесь происходит внутреннее диалогическое «снятие» сюжета, его диалогизация.

Диалектика двупланового диалога

Двуплановый диалог представляет собой становящуюся

⁸¹ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 435.

структуру, герои не находят его как готовую к употреблению форму, а творят диалог в актах высказывания.

В процессе диалектического становления диалога следует различать три уровня: диалог посредников, диалог исполнителя и зрителя и диалог чиновника и человека. Не следует, конечно, полагать, что «человек» появляется лишь на последнем уровне диалога. На высшем уровне его человеческая сущность действительно впервые находит позитивное выражение, но она же обнаруживает себя и в «посреднике», и в «исполнителе», только в форме отрицательной (как «свое другое», по выражению Гегеля).

Задачу найти человека в человеке поставил себе Ф. Достоевский, но это, конечно, не исключительно только его цель: человека в человеке искала и находила вся русская литература до, после и одновременно с Достоевским. Метод его был своеобразен, но всё же не настолько, чтобы ему нельзя было подыскать аналогии в истории русской литературы; напротив, Достоевский довел до возможной степени реального воплощения тенденцию, характерную для русской литературы в целом.

Своеобразие метода Достоевского-художника осознали впервые не в работах критиков и филологов-ученых, а в философских произведениях. В работах А. Волынского, Д. Мережковского, Л. Шестова, В. Соловьева о Достоевском, по сути дела, продолжалось изучение самой проблемы человека в человеке, мысли и соображения о Достоевском-художнике

высказывались попутно.

Вячеслав Иванов впервые поставил вопрос о человеке у Достоевского в собственно поэтическом аспекте, как вопрос о своеобразии форм романа, содержанием которого является становление человека в человеке. Он указал основной принцип жизненной установки героя Достоевского, благодаря которому он находит в себе человека («ты еси») и попытался охарактеризовать жанровые особенности романа Достоевского (в ст. «Достоевский и роман-трагедия»)⁸².

М.М. Бахтин в монографии «Проблемы творчества Достоевского», учитывая опыт двух сборников «Достоевский. Статьи и материалы» 1922 и 1924 гг. под ред. А.С. Долинина, а особенно статьи С. Аскольдова и Б. Энгельгардта, конкретизировал и развил тезис Вяч. Иванова и, главное, систематически проследил влияние принципа утверждения «чужого я» на основные компоненты поэтического мира Достоевского. Он находит у писателя форму позитивного проявления человека в человеке, которая, по его мнению, является одновременно и структурным ядром его романов, – полифонический диалог. Противопоставление «человек» – «исторически воплощенный человек», слитком неопределенное и даже надуманное, если его извлечь из поэтического контекста романа и рассматривать, как идеологический тезис, приобретает свое настоящее значение как сила, организую-

⁸² В. Иванов. Достоевский и роман-трагедия // Вяч. Иванов. Борозды и мысли. М.: Изд-во «Мусагет», 1916.

щая материал романа в принципиально новое целое. Сама отвлеченность категории «человек» становится здесь определенным эстетическим качеством.

Недостатком исследования М.М. Бахтина, уже указанным критикой, является известная изоляция Достоевского в истории – прежде всего русской – литературы. Отсюда некоторый схематизм в решении проблемы. Схема заметно довлечет над методом М. Бахтина. Исследователь, в сущности, анализирует тенденцию, характерную для русской литературы в целом, выработав научный подход, адекватный исследуемому материалу (см. гл. 5 «Слово у Достоевского»). Но он усматривает эту тенденцию только у Достоевского, а у Достоевского – только эту тенденцию. В действительности картина, конечно, значительно пестрее. Поэтические принципы, которые ученый считает исключительным достоянием творца полифонического романа, свойственны и другим русским романистам (Пушкину, Гоголю, Лермонтову, Л. Толстому). Многие из того, что М. Бахтин считает спецификой образа Достоевского, является спецификой литературного образа вообще. Поэтому выводы книги М. Бахтина, с одной стороны, выходят за пределы указанной проблематики (поэтика Достоевского), а с другой – не исчерпывают её (например, проблема полифонического романа как целого).

Сообразно специфике двуплановой реплики её восприятие также оказывается двуплановым.

Собственно, специфика восприятия проявляется, прежде

всего, в том, что точка зрения корреспондента теряет свою изначальную целостность, её монолитность «раскалывается» и восстанавливается вновь в результате диалогического процесса восприятия реплики (который одновременно является и процессом её становления), но уже на ином уровне и основании.

Точка зрения корреспондента распадается на «внешнюю» и «внутреннюю», но это, разумеется, не две суверенных точки зрения: «внутренняя» не просто «отпадает» от монолитной точки зрения корреспондента, она появляется в результате самоотрицания его точки зрения своей непосредственной («наивной») целостности в процессе восприятия двуплановой реплики. «Внешняя» и «внутренняя» точки зрения корреспондента взаимосвязаны, но связь их отрицательна. Специфика этой «отрицательной» связи заключается в том, что отрицание конституирует отрицаемое, которое существует только благодаря отрицанию. Внутренняя точка зрения корреспондента, с одной стороны, входит в структуру слова исполнителя. Слово изображенного персонажа непосредственно недоступно монолитной точке зрения корреспондента, так как оно существует в форме высказывания исполнителя и вовне обращено как слово, субъектом которого является исполнитель, а не посредник, – разница принципиальная. Подобно герою-исполнителю, который «отказывается» от себя («умирает» в создаваемом образе) и становится тем лицом, которое он исполняет, корреспондент отрица-

ет себя, становится, в свою очередь, посредником, посредником восприятия. Точка зрения корреспондента-посредника становится компонентом слова исполнителя. Внутренняя точка зрения корреспондента – весьма существенный момент этого слова, ибо без него высказывание исполнителя оказывается внутренне (сущностно) несостоявшимся, хотя во внешней (эмпирической) плоскости бытия его наличие не вызывает сомнений.

С другой стороны, внутренняя точка зрения остается в пределах структуры «точки зрения» корреспондента, но между ними – «рампа».

Структура «точки зрения», как и структура двуплановой реплики – становящаяся. Внутренняя точка зрения является компонентом обеих становящихся структур, а специфика их становления в том, что они становятся не параллельно, а друг в друге. Отрицательный момент в этом процессе – обязательный фазис. Так, только благодаря отрицанию корреспондента самого себя он становится посредником восприятия, как посредник он оказывается моментом слова исполнителя, то есть моментом бытия исполнителя, которое осуществляется и может осуществляться только через посредство бытия другого.

Последнее положение является одной из фундаментальных предпосылок концепции М.М. Бахтина. Как видим, идея становления через самоотрицание и утверждение чужого бытия («ты еси!» Вяч. Иванова) присуща, во-первых,

двуплановому диалогу вообще (а не полифоническому диалогу у Достоевского исключительно) и, во-вторых, что более существенно, является диалектическим принципом, что противоречит проводимому в «Проблемах поэтики Достоевского» утверждению о принципиальном различии диалектического и диалогического принципов организации художественного материала: диалог, напротив, является конкретной формой диалектического становления.

Итак, слово персонажа-посредника можно воспринять только при условии отрицания со стороны корреспондента суверенности своей точки зрения и её приобщения слову исполнителя. Нужно заметить, что это отрицание – свободный, а не принудительный акт. Он объективен в том смысле, что если корреспондент решается принять слово собеседника, то диалог в дальнейшем идет описанным выше образом. Так, в диалоге с мужем по приезде из Москвы Анна, например, сначала не принимает реплику Каренина.

«— Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя, — сказал он своим медлительным тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней, тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил.

— Сережа здоров? — спросила она».

В сюжетном плане Анна начинает, собственно, другой диалог, однако, в структурном отношении её реплика является ответной, это ответ на самую диалогическую *позицию* со-

беседника, реакция героини на акцию Каренина изображения им «нежного мужа». Анна, не отвечая на реплику «нежного мужа», не принимает его образ. Диалогическая позиция корреспондента в двухплановом диалоге конструктивно ответственна: персонаж-посредник существует только в восприятии корреспондента, восприятие (субъективный акт) является здесь условием и формой становления объективного бытия: принятие слова исполнителя корреспондентом («зрителем» – «сцены») конституирует персонажа-посредника, бытие которого – по отношению к точке зрения корреспондента – посредника – является объективным бытием; понимание относительности этого бытия доступно только «корреспонденту» и «исполнителю», но их на этом уровне диалога нет, они «умерли» в своих посредниках.

Тот или иной ответ корреспондента не является поэтому безразличным для самой диалогической позиции субъекта речи, но является структурно действенным – утверждает или отрицает её. Если в одноплановом диалоге непринятие реплики собеседника не отрицает самого его существования, то непринятие слова исполнителя есть одновременно отказ санкционировать бытие персонажа-посредника (т. к. источник его бытия в восприятии другого).

В двухплановом диалоге, таким образом, диалогизируются сами позиции собеседников. В одноплановом диалоге в плоскость диалогических отношений входят только реплики собеседников, сами собеседники – вне диалога, они уко-

ренены сюжетно, а поскольку диалог – лишь момент сюжета, то и диалог для героев – момент бытия; другими словами, здесь просто нет почвы для самой проблемы бытия или небытия субъекта речи. В двуплановом диалоге сюжет – момент слова, а слово – не готовое, а готовящееся. Акт отрицания наличного бытия в возможностях одного лица, акт его конституирования доступен только двоим: слово, диалогически снимающее сюжет, должно быть обращено и принято (т. е. диалогизировано), чтобы сущностно состояться.

В диалоге Анны и Каренина происходит, по существу, спор диалогических позиций. Позиция Каренина – отрицание реального мира, позиция Анны негативна: она отрицает отрицание Каренина, но это не диалогическое отрицание отрицания, а простое движение вспять: возвращение Каренина в реальный (сюжетный) мир (обращение к нему как к отцу Сережи).

Это отнюдь не означает, что реальный мир представляет какую-то несомненную ценность для Анны. Внешняя простота диалогической позиции героями обусловлена довольно сложными сюжетными обстоятельствами. Манера разговора с Анной, усвоенная Алексеем Александровичем, отчасти объясняет эту сложность, так как она сама вызвана ею. Интонация Каренина – диалогического происхождения: насмешливый тон относится к тому воображаемому персонажу, который бы и «в самом деле» так говорил, то есть в самом деле нежному мужу. Природа бытия этого своеобраз-

ного персонажа открывает очень многое как в позиции Анны, так и в структуре романа Толстого вообще. В ней почти с демонстративной наглядностью сочетаются два антагонистических начала: истинность самого принципа бытия (в самом деле нежный) и фиктивность этого «в самом деле». «В самом деле» наличное бытие неистинно по своему принципу, истинное по принципу – неистинное по воплощению.

Реплика Каренина дает как будто реальную форму воплощения этого истинного бытия, но на самом деле она его искажает, реплика воплощает не «в самом деле» нежного мужа, а насмешку над тем, «кто бы в самом деле так говорил»; Каренин – комический «нежный муж». Вступить в диалог с «нежным мужем» – значит для Анны осмеять те отношения любви, которые «слишком много» значат для нее.

Итак, диалогическая позиция собеседника, сама по себе внедиалогичная в одноплановом диалоге, диалогизируется в двухплановом. В связи с этим положением возникает необходимость в характеристике точки зрения «зрителя», т. е. внешней точки зрения корреспондента.

М. Бахтин считает, что «в диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае, расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, – типичнейшая для Достоев-

ского группа»⁸³.

Голос героя Достоевского действительно «расколот», но М.М. Бахтин, как нам представляется, недостаточно учитывает реальное соотношение этих голосов в конкретном диалоге. Совершенно справедливо, что на расколотый голос Ивана Карамазова, с одной стороны, отвечает голос Алёши, с другой – Смердякова, но диалога, в котором принимали бы участие все три героя одновременно, в «Братьях Карамазовых» нет вообще (и это в высшей степени знаменательно и значимо эстетически: Смердяков, как и черт, избегает Алёшу). Голос Ивана остается расколотым и тогда, когда он исповедуется перед Алешей, и тогда, когда он беседует со Смердяковым. Возникает вопрос: в каком отношении находятся между собой голоса героев вообще и расколотый голос центрального в этом диалоге персонажа в частности? И какой вид принимает структура данного диалога, чтобы оформить столкновение этих голосов, единственно передать сущность их борьбы?

Рассмотрим диалог Мармеладова и Раскольников в трактате (вернее, один «эпизод» этого диалога).

«Мармеладов стукнул себя кулаком по лбу, стиснул зубы, закрыл глаза и крепко оперся локтем на стол. Но через минуту лицо его вдруг изменилось, и с каким-то напускным лукавством и выделанным нахальством он взглянул на Раскольникова, засмеялся и проговорил:

⁸³ М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 442.

– А сегодня у Сони был, на похмелье ходил просить! Хе, хе, хе!

– Неужели дала? – крикнул кто-то, со стороны из вошедших, крикнул и захохотал во всю глотку.

– Вот этот самый полуштоф-с на ее деньги и куплен, – произнес Мармеладов, исключительно обращаясь к Раскольникову»⁸⁴.

Реплики Мармеладова в приведенном отрывке – двуплановые. Герой изображает собой и своим словом Мармеладова-«скота», адресуется к Раскольникову от его имени. «Группа» в данном случае расположена точно так, как указывает М.М. Бахтин: одному герою (Мармеладову) противостоят два героя – Раскольников и посетители трактира.

Но легко заметить, что не «открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого, а напротив: открытые реплики «гостей» отвечают на открытые же реплики Мармеладова-скота. С другой стороны, между Мармеладовым и Раскольниковым все же осуществляется диалогический контакт. Своеобразие его состоит в том, что этот диалог «исполнителя» и «зрителя». Паре «исполнитель – персонаж-посредник» соответствует пара «зритель – корреспондент-посредник». Если посредник адресует к корреспонденту-посреднику свое мнение о чем-то, выраженное в форме реплики, и на это мнение можно диалогически реагировать, то

⁸⁴ Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание // Ф.М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 т. Т 6, стр. 20.

исполнитель обращает к зрителю само говорящее лицо. Посредник, как мы знаем, существует в форме слова не о чем-то, а слове-образе, в котором и сюжет, и точка зрения на него диалектически сняты, являются моментами высказывания. Следовательно, здесь нет почвы для обычной диалогической реакции – на идеологическую позицию собеседника. Внешне это выражается в том, что у исполнителя отсутствует композиционно автономная форма высказывания, его слова здесь, собственно, нет (нет, иначе говоря, другого автономного голоса героя). В том и состоит искомая специфика взаимосвязи «голосов» героя: один из них изображает другого, осуществляется через посредство другого.

«Зритель», далее, не может вступить с «исполнителем» в прямой диалогический контакт, он осуществляется косвенно – через посредников. В диалоге Раскольников и Мармеладова корреспондент также расчленен на «зрителя» и «посредника», как и в диалоге Анны и Каренина. Отличие структурного построения корреспондента в диалоге Достоевского в данном случае в том, что диалогически раздвоенная точка зрения корреспондента рассредоточена, персонально воплощена в разных лицах. Те же самые структурные элементы с тем же самым принципом их взаимосвязи структурно и функционально воплощены в различных персонажах:

Раскольников утвержден на внешней точке зрения; он воспринимает и принимает «сцену», гости – на внутренней,

они отвечают на реплики изображаемого лица. Это, конечно, весьма важное различие, переоценить которое невозможно в одном отношении, но в другом сделать это очень легко. Для Достоевского в высшей степени характерно, как заметил М.М. Бахтин, стремление персонифицировать каждое противоречие. Достоевский вводит в диалог Раскольникова и Мармеладова своеобразный «хор», который находится с Раскольниковым в самой тесной, но неявной связи. В данном диалоге связь эта подчеркнута одной особенностью: Мармеладов обращается «исключительно» к Раскольникову, между тем как отвечают на его реплики исключительно «гости», Раскольников же молчит. Дело в том, что Раскольников и «гости» связаны функционально: молчаливое принятие Раскольниковым слов Мармеладова и позволяет реагировать «гостям» на реплики Мармеладова-«скота». Специфика внешней точки зрения выражается у Достоевского более наглядно (тем, что момент молчания подчеркнут): состоит же она в том, что внешняя точка зрения принимает или не принимает слово исполнителя, у которого нет своей внешней формы, и поэтому нет и внешне выраженной реакции на него «зрителем». Обращение к диалогу Достоевского, который прибегает к персональному воплощению диалогически единой функции восприятия, благодаря чему молчание героя осознается как действие, не менее существенное, чем говорение. От этого их диалогическое противоречие не становится менее существенным, хотя и менее подчеркнутым,

менее явным.

В дальнейшем в этом же диалоге Анна принимает реплику «исполнителя».

«Затем, отпустив совсем Вронского, он сказал жене:

– И как хорошо, что у меня именно было полчаса времени, чтобы встретить тебя, и что я мог показать тебе свою нежность, – продолжал он тем же шуточным тоном.

– Ты слишком уже подчеркиваешь свою нежность, чтоб я очень ценила, – сказала она тем же шуточным тоном, невольно прислушиваясь к звукам шагов Вронского, шедшего за ними».

Анна, принимая «нежного мужа», конституирует его своим принятием, входит в изображенный мир, героями которого являются «нежные» муж и жена. Шуточный тон Алексея Александровича, который как бы отличал границу между изображенным и реальным миром, между «внешней» и «внутренней» точками зрения (как выражения отношения между ними), затем исчезает, и повествователь подчеркивает этот момент. «Опять буду обедать не один, – продолжал он уже не шуточным тоном. – Ты не поверишь, как я привык...».

Внешняя точка зрения как бы гасится, перестает быть актуальной, героиня входит в мир «жизненных отражений» и остается в нем. Как и Вронский, она после некоторого сопротивления входит в «свой» прежний, но не такой «веселый и приятный», как у него, мир.

Итак, двуплановый диалог есть своего рода «мирообразующая» форма: он возникает в результате «самоотрицания» мира и является способом разрешения внутреннего конфликта мира на «человеческом уровне». Двуплановый диалог вбирает в сферу своего действия весь наличный мир. Как диалог миров он становится «большим диалогом».

Глава 2

Большой диалог

Двуплановый диалог тесно связан с большим диалогом, так как их порождает, собственно, одна причина: диалектическое становление мира в романе Л. Толстого.

Понятие «большого диалога» ввел в литературоведение М. Бахтин в книге «Проблемы поэтики Достоевского». В концепции исследователя этому понятию отводится весьма важное место.

Возникновение большого диалога, по мысли М. Бахтина, связано с тем, что «герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос»⁸⁵.

«Поэтому и слово автора о герое – слово о слове. Оно ориентировано на героя как на слово, и потому диалогически обращено к нему»⁸⁶, конструируя «большой диалог».

Диалогические отношения между автором и героем являются неременным условием возникновения большого диалога. У Л. Толстого, например, «невозможны диалогические отношения автора к своим героям, и потому нет и «большого диалога», в котором на равных правах участвовали бы герои

⁸⁵ М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 90.

⁸⁶ Там же, с. 108.

и автор»⁸⁷.

Большой диалог – конструктивное понятие не только для поэтики, но и для теории литературы в целом, поэтому весьма важно разобраться в причинах его возникновения.

М. Бахтин прав в том, что большой диалог может возникнуть лишь при условии ориентации субъекта речи на героя как на слово. Но этот тезис в дальнейшем нуждается в двух поправках. Во-первых, исследование возникновения такого специфического объекта изображения как «слово героя о себе самом и своем мире» связывает исключительно с тем обстоятельством, что «художественной доминантой в построении образа» у Достоевского становится «самосознание» героя⁸⁸, а... предметом... авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания»⁸⁹.

В «Анне Карениной» герой также становится воплощенным словом, однако это связано ближайшим образом не с функцией самосознания, а с функцией самоизображения.

Во-вторых, это слово – как предмет изображения – предстает непосредственно не автору, а повествователю, т. е. своеобразному персонажу произведения, но отнюдь не его создателю.

М. Бахтин не дифференцирует понятия «автор» и «повествователь». На это обратил в свое время внимание Б. Кор-

⁸⁷ Там же, с. 122.

⁸⁸ Там же, с. 97.

⁸⁹ Там же, с. 79.

ман. «В основе парадоксального вывода, к которому пришел М.М. Бахтин, — пишет он, — лежало, на наш взгляд, смешение автора как носителя концепции, выражением которой является всё произведение, с одной из форм авторского сознания — повествователем, рассказчиком, рассказчиком-героем, хроникером и т. п. Она действительно равноправна с героями, её идеологическая и речевая зона — лишь одна из многих. И она отнюдь не господствует над героями, а сама, наряду с ними, является объектом воспроизведения и предметом анализа. Автор же как носитель концепции всего произведения в романах Достоевского весьма активен»⁹⁰.

Венгерский исследователь творчества Ф. Достоевского Д. Кирай также утверждает, что «можно самосознание 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»⁹¹.

Оба исследователя, однако, не оспаривают изначальную установку М. Бахтина на автора как на познающего по преимуществу субъект, отрицая только его утверждение, что роман Достоевского лишен иерархически наивысшей и без-

⁹⁰ Б.О. Корман. Итоги и перспективы изучения проблемы автора // Страницы истории русской литературы. К 80-летию члена-корреспондента АН СССР Н. Ф. Бельчикова. М.: Наука, 1971. С. 200.

⁹¹ Д. Кирай. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. I. Под ред. Г.М. Фридлендера. Л.: Наука, 1974. С. 95.

условно истинной точки зрения. Между тем здесь дело не в том или другом конкретном случае. Согласимся, что у Достоевского, как и у Л. Толстого, автор неравноправен идеологически с героем, но недопущение мысли о самой возможности встречи автора с героем на почве идеологии не исключает возможности также равноправия в принципе.

«Непосредственно значащее» слово героя, однако, не может принципиально быть направлено на ту своеобразную действительность, которая является не предметом изображения, а творением автора. Изображает повествователь объективно предлежащую ему действительность (в том числе и такую своеобразную, как слово, в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского), творимую автором. Непосредственно противостоять своему творцу герой не может без того, чтобы не покинуть одновременно саму эту действительность, а стало быть, одновременно и сферу художественного образа, так как их границы совпадают.

Герой не может быть непосредственным объектом авторского слова потому, что как такового его в романе вообще нет.

М. Бахтин отрицает полифоничность драмы отчасти потому, что в драме «монологическая оправа не находит... непосредственного словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна»⁹². В драме большого диалога, в понимании М. Бахтина, не может быть потому, что в ней нет

⁹² М.М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. С. 27.

композиционно оформленного слова автора. Но от авторского слова в драме слово автора в романе в этом отношении ничем не отличается. Отличие драмы от эпического произведения наиболее наглядно прослеживается на среднем уровне (исходя из трехуровневого строения образа – герой, повествователь, автор): в драме нет как будто слова повествователя, так как в ней отсутствует сама функция повествования. Уровню повествователя в романе соответствует уровень *исполнения* в драме, а повествователю – исполнитель (один или сто – безразлично). Специфика драмы состоит в том, что у исполнителя нет своей речи, частной партии в хоре голосов, он воплощается в героя целиком, изображает его *собой*, т. е. драматически. Благодаря этому фигура исполнителя остается незамеченной; между тем, читая драму, мы воспринимаем ближайшим образом слово исполнителя, то есть изображенную, а не непосредственно продуцируемую героем речь. Артист театра – это проекция вовне внутреннего исполнителя, спектакль извлекается из драмы, а не делается на её основе.

Итак, сравнение драматического и эпического образа показывает, что в отношении «слова автора» между ними нет различия; авторская речь не находит композиционного оформления ни в первом, ни во втором.

Сообразно со своей общей концепцией полифонического романа М. Бахтин утверждает: «Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного

определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он же вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания»⁹³. Отсюда следует, что автор не знает о своем герое ничего такого, чего бы не знал сам герой о себе.

Исследователь прав: «все возможные точки зрения известны ему. Но «точка зрения» повествователя и идеологически противопоставленная ей точка зрения самого героя – лишь форма проявления поэтического содержания, которое не формулируется непосредственно в слове, хотя выражается только через него. В начале романа «Бесы» повествователь – конфидендент дает развернутую ироническую характеристику Степану Трофимовичу, которая, между прочим, включает изображение героя за игрой в карты.

«Посмотрели бы вы на него у нас в клубе, когда он садился за карты. Весь вид его говорил: «Карты! Я сажусь с вами в ералаш! Разве это совместно? Кто же отвечает за это? Кто разбил мою деятельность и обратил её в ералаш? Э, погибай, Россия!» – и он осанисто козырял с червей»⁹⁴.

Выделенная нами фраза рисует почти незаметную деталь этой сценки. Однако здесь звучит тема, которая исподволь, незаметно (как в «штучке» Лямшина) вливается в повествование, прямо направленное на объект. Эта тема, при всех своих дальнейших вариациях, сохраняет мысль о «червях», ставших «козырями». Карточная терминология, оказывает-

⁹³ Там же, с. 80.

⁹⁴ Ф.М. Достоевский. Бесы // Полн. собр. соч. в 30 т. Т. 10. С. 12.

ся, таит определенную этическую концепцию человека.

В пятой главе 1-й части романа, носящей название «Премудрый змий» («Червь», который скрывался за карточной мастью, теперь обретает возвышенные черты библейского героя), изображен диалог Петра Степановича Верховенского и капитана Лебядкина.

Конфидент тщательно изображает выражение лица и особенно глаз у собеседника. Лицо Петра Степановича «передернулось какой-то злобной судорогой», глядит он на Лебядкина «пронзительно». Изображая Лебядкина, повествователь обращает внимание на его мечущийся взгляд: «Капитан, стоявший до сих пор молча и опустив глаза...»; «капитан молчал, опустив глаза в землю»; «вскинул глазами на мучителя»; «Лебядкин вздрогнул и дико уставился на Петра Степановича»⁹⁵.

После разговора Лебядкин «удаляется», но в дверях сталкивается со Ставрогиным: «капитан, – сообщает конфидент, – весь как-то съежился пред ним и так замер на месте, не отрывая от него глаз как кролик от удава. Подождав немного, Николай Всеволодович слегка отстранил его рукой и вошел в гостиную»⁹⁶.

Все выделенные нами штрихи диалога-повествования образуют в перспективе этого сравнения («как кролик от удава») определенное единство: диалог героев изображается

⁹⁵ Там же, с. 154, 155.

⁹⁶ Там же, с. 155.

конфидентом как диалог «удава» и «кролика».

Но повествование в подтексте вводит новую перспективу на диалог Петра Степановича и Лебядкина, которая по-иному его изображает:

«— Что это такое значит фамильная честь и незаслуженный сердцем позор?

— Это я про никого, я никого не хотел. Я про себя — провалился опять капитан»⁹⁷.

Степан Трофимович в разговоре с Кирилловым говорит о «Петруше», что, «оставляя его тогда в Петербурге, я... одним словом, я считал его за ничто»⁹⁸, далее он называет сына «un petit idiot».

Но этот контекст не отменяет истины другого: конфидент изображает ту грань диалога, которая действительно соотносит Лебядкина и Верховенского-сына как «кролика» и «удава». Эти контексты равноправны.

Деталь описываемой сцены («kozyрял с червей» и т. п.), зафиксированная повествователем, бросает обратный свет на само повествование, как бы снимая с него покров (по выражению Л. Толстого), и в перспективе нового аспекта высказывания невинная страстишка героя оборачивается совсем иного рода игрой, в которой «на карту» действительно поставлена судьба России.

В чем специфика этого высказывания в высказывании?

⁹⁷ Там же, с. 155.

⁹⁸ Там же, с. 76.

Повествование конфиденга отражает наличную действительность, поэтому выбор слов и их расположение обусловлены объектом отражения или, говоря терминологически, сюжетно мотивированы. В сюжетной ситуации слово «черви» актуализирует только одно своё значение – карточной масти, и именно в этом смысле употреблено повествователем (то же касается и других слов, соотнесенных со словом «черви» в предметном плане, например, «kozyрял» или «ералаш»).

Но само высказывание проникает гораздо глубже той доступной внешнему наблюдению действительности – к её сокровенному смыслу.

Соответственно зависимости, существующей между внешним событием и порождающей его закономерностью (непосредственно недоступной), существует зависимость между внешним значением высказывания и его глубинным содержанием в поэтическом мире.

Отражая мир, доступный внешним чувствам, повествователь прибегает к языку. А так как слово в литературном произведении является не только формой изображения мира (имманентного образу), но и сущностной формой его бытия, то отражение следует рассматривать как акт его «сотворения».

Мир Достоевского, как и мир Л. Толстого, многоаспектен, многопланов, и точка зрения повествователя, будучи адекватна одному из этих планов, в принципе не может быть

адекватна ему в целом, так как этот мир заключает в себе точку зрения повествователя, и выйти за пределы поэтического мира повествователь не может, не уничтожив его.

В то же время точка зрения повествователя не может быть, вопреки утверждению Д. Кирая, и ступенью познания этой (авторской. – *В. Ф.*) точки через эпическую структуру, т. е. через точку зрения повествователя как момент этой структуры. Автор творит свой мир, создает свой мир, аналогичный нашему (и в этом познавательное значение эстетического образа), отражает, изображает и познает этот мир повествователь.

Поэтическое слово значимо, и часть этого значения отражает (и реализует) слово повествователя. Но в поэтическом слове не всё доступно отражению в «прозаическом» высказывании повествователя. Оно, это значение, обнаруживается как бы непосредственно, минуя сознание повествователя. Так, этическая концепция человека («черви» – «козыри»), заложенная в самом фундаменте мира «Бесов», не добыта сознанием повествователя, а как бы внушается читателю. Кроме того, эта истина «безлична», т. е. мы не можем указать субъекта, которому бы принадлежала эта концепция. Если в ироническом изображении повествователь и «спорит» со своим героем, то внутреннее высказывание оспаривает утверждение повествователя, и как бы подтверждает точку зрения героя (объекта иронии), но лишь содержательно, диалогического контакта между ними нет. Действитель-

ность сама оспаривает мнение конфиденнта, поправляет его, но сам повествователь также не знает, что его слово содержит внутреннее высказывание, опровергающее окончательное его суждение, как изображаемый герой (Степан Трофимович) не знает, что его действие (игра в карты) стало моментом высказывания конфиденнта и получило там известную интерпретацию. Диалога между этими тремя точками зрения нет. Между ними – односторонний контакт. Верховенский не знает, что он является объектом высказывания повествователя, повествователь не знает, что его точка зрения опровергается во внутреннем высказывании.

Слово повествователя у Л. Толстого в «Анне Карениной» направлено исключительно на свой объект, целиком сосредоточено на изображении подлежащей действительности. Если иронию конфиденнта можно объяснить ориентацией на точку зрения героя, как бы некоторым беспокойством повествователя, высказывающего свое мнение в присутствии героя, то в «Анне Карениной» эпическая дистанция, по-видимому, соблюдена вполне.

Субъективно повествователь никогда не рефлектирует своё слово, но действительность, творимая автором (посредством, кстати, того же слова), такова, что высказывание повествователя в своей непосредственной значимости не всегда ей адекватно.

Эта неадекватность, часто вопреки тону повествователя, нигде не теряющему своей уверенности, большей частью

бессознательно, интуитивно воспринимается читателем и создает у него впечатление односторонности и даже предвзятости изображения.

Так, изображая Анну (эпизод в Воздвиженском, ч. 6, гл. XVIII), повествователь отмечает в ней какую-то мимическую деталь: «радостно-хитрую улыбку» или «привычку щуриться». Субъективно он отмечает такую характерность, которая привлекала внимание героя, являющегося непосредственным объектом изображения повествователя.

Долли отмечает про себя новую черту Анны, а повествователь фиксирует это наблюдение. Отмеченная деталь ассоциирует Анну с героями, имеющими статичную характеристику (m-lle Roland, Бетси Тверская), и сообщает наблюдаемой детали известный и вполне конкретный смысл, т. е. придает сходство изображения Анны с портретом Бетси Тверской (привычка щуриться) или m-lle Roland (плутовская усмешка). «Субъективная призма» (по выражению В.В. Виноградова) наполняется, казалось бы, вполне объективным содержанием. Но это только одна сторона дела.

Другая состоит в том, что повествователь, изображая Анну, употребляет не свободное, а «связанное» выражение, или, иначе говоря, прибегает к своего рода смысловым клише.

«Привычка щуриться» – это деталь, характеризующая Бетси Тверскую, героиню, имеющую определенную репутацию в романе, и повествователь, если он употребляет сло-

весный оборот, отражающий эту деталь, изображая Анну, то здесь он, по существу, вводит неявное сравнение Анны с Бетси Тверской. Анна Каренина, следовательно, изображается не непосредственно, а через сравнение с другим лицом. Характеристика оказывается субъективной и пристрастной.

Изображение, в результате, характеризует не только героиню, но и изображающее слово повествователя. Читатель воспринимает его как бы в обратной перспективе: от изображения – к изображающему слову. Слово повествователя, по-видимому, непосредственно значащее, оказывается по-своему изображенным, охарактеризованным с помощью этого же «непосредственного» значения, и воспринимается как слово с определенным ограниченным кругозором. Слово повествователя здесь неявно характеризует себя и обнаруживает свою ограниченность.

Но оно не воспринимается как явная неправда о героине. Речь идет именно об ограниченности правды. Характеристика речи повествователя локализует его точку зрения, ориентирует её по отношению к изображаемому объекту неявно, но точно.

Выбор точки зрения обусловлен двусторонне: как субъектом речи, так и объектом изображения. В данном случае он к тому же усугубляется важным дополнительным обстоятельством: Анна изображена сквозь «субъективную призму» Долли. Долли же воспринимает не «естественную», но изображаемую Анну. Долли в Воздвиженском постоянно ощу-

щает всеобщую атмосферу притворства и игры). «Радостно-хитрая улыбка» Анны – не только жест, выражающий отношение Анны к известному свойству характера Вронского, но одновременно – мимический жест исполнителя, изображающего лицо, которое испытывает это чувство.

Долли и вместе с ней повествователь воспринимают образ Анны. Точка зрения повествователя утверждена непосредственно на «сцене». Изображаемая Анна действительно подходит то на Бетси Тверскую, то на Лизу Мерцалову, то на Облонского и т. п. И это сходство во всей его многозначительности, в его своеобразной действительности, можно «схватить» только со «сцены».

Анна живет как бы на границе самой себя. Изображение – это и есть постоянно осуществляемый выход из себя. Это изображение диалогически обращено к собеседнику. Но сюжетный герой – собеседник – Долли – вне диалога. Слово повествователя, характеризуя себя как слово с ограниченным кругозором, внутренне диалогизируется и воспринимается читателем не безусловно, а полемически. Анна в полноте своего душевного состояния изображается не на предметном уровне слова повествователя, а в диалогической адресованности к читателю. Процесс изображения Анны самой собой, то есть отрицание и одновременно утверждение себя в образе не монологически изображается, а переживается читателем в неявном, но действенном диалоге. Читатель испытывает чувство протеста против характеристики изобра-

женной Анны как абсолютно истинной и, вступая в диалог с повествователем, тем самым осуществляет творческий замысел автора: диалогическая ситуация захватывает в свою сферу и читателя.

Голос повествователя, таким образом, не доминирует в «Анне Карениной» абсолютно в хоре голосов, он внутренне диалогизирован, его монологичная самоуверенность подорвана.

Н.М. Фортунатов, анализируя своеобразие поэтики Л. Толстого, замечает, что «можно говорить о различных формах полифонического изложения и развития в произведениях Толстого и Достоевского»⁹⁹.

Как и Толстой, Достоевский вводит на творимую действительность различные точки зрения, вступающие между собой в различного рода связи, в том числе и диалогические, но последним авторским заданием остается не познание этого мира и самосознание героя, а созидание поэтического мира в слове.

Как и Достоевский, Л. Толстой создает *становящийся* (а не готовый) мир, развивающийся через самопротиворечие (заметим, что речь идет не о диалектике *познания* мира», но о диалектике *становления* самого мира), и большой диалог у него не только диалог о мире, но форма становления мира.

Конкретно, «диалогический» аспект рассмотрения «Ан-

⁹⁹ Н.М. Фортунатов. Пути исканий. О мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1974. С. 60.

ны Карениной» с большой точностью раскрывает важнейшую для нее поэтическую категорию «внутренней связи».

Первые критики «Анны Карениной» отметили необычность построения нового произведения Л. Толстого, но в силу известной инерции мышления особенное качество романа было опознано ими как его недостаток. С.А. Рачинский писал Л. Толстому по поводу «Анны Карениной»: «Последняя часть произвела впечатление охлаждающее не потому, чтобы она была слабее других (напротив, она исполнена глубины и тонкости), но по коренному недостатку в построении всего романа: в нем нет архитектуры»¹⁰⁰. То же самое, в сущности, утверждает и А. Станкевич, когда пишет, что Л. Толстой «обещал нам в своем произведении один роман, а дал – два»¹⁰¹, механически соединенных.

Действительно, автономность линии Константина Левина настолько превосходит относительную самостоятельность обычного «сюжетного плана», что «план» перерастает в целый «роман» в романе. «Анну Каренину» на самом деле не только можно, но и должно рассматривать как «сверхъединство» двух романов обычного типа, между которыми – крепчайшая «внутренняя связь». Последнее понятие вводит Л. Толстой в ответном письме к С. Рачинскому и прямо соотносит его с внутренним содержанием своего романа. Л.

¹⁰⁰ Письма Толстого и Толстому. М., 1928. С. 223–224.

¹⁰¹ А. Станкевич. Каренина и Левин: Два романа // Вестник Европы. 1878. С. 4–5.

Толстой здесь излагает конспективно, по существу, целую концепцию своего, толстовского, романа, в которой понятие «внутренняя связь» играет первостепенную роль: «Боюсь, что, пробежав роман, вы не заметили его внутреннего содержания»¹⁰². Толстой здесь, по существу, ставит знак равенства между «внутренней связью» и «внутренним содержанием»: «Если вы уже хотите говорить о недостатке связи, то я не могу не сказать – верно, вы её не там ищете, или мы иначе понимаем связь; но то, что я разумею под связью – то самое, что для меня делало это дело значительным, – эта связь там есть – посмотрите – вы найдете»¹⁰³.

Э. Бабаев в работе, посвященной сюжету и композиции «Анны Карениной», пишет: «Где искать замок? Через много лет после того как был окончен роман “Анна Каренина”, в философском трактате “Единое на потребу” Толстой так объяснил эту метафору: «Люди сделали то, что сделали строители, о которых говорится в писании: “Они отвергли тот камень, который всегда был и будет главою угла, замком свода, они отвергли то, что одно соединяло и может соединить во едино человечество: его религиозное сознание”».

В этом рассуждении легко узнать главную мысль Толстого о «единстве самобытно-нравственного отношения» автора к предмету, которая определяла и философскую и худо-

¹⁰² Л.Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 т. Серия третья. Письма. Т. 62. М.: Гослитиздат, 1953. С. 377.

¹⁰³ Там же.

жественную структуру его романа¹⁰⁴.

В общем, это, конечно, так, но специфика внутренней связи разъяснением этой «метафоры» все же не раскрывается. Большой диалог миров «Анны Карениной» – это и есть «внутренняя связь» героев и их сюжетных линий.

Внутреннее содержание романа «Анна Каренина»

Большой диалог как элемент внутренней формы романа тесно связан с его внутренним содержанием.

Анализ понятия большого диалога развернут преимущественно на материале романа «Анна Каренина». В связи с этим нам представляется правомерным предварить этот анализ краткой характеристикой внутреннего содержания романа.

Предлагаемая точка зрения не противоречит имеющимся концепциям романа¹⁰⁵, и вместе с тем далеко с ними не сов-

¹⁰⁴ Э.Г. Бабаев. Роман Льва Толстого «Анна Каренина». Тула, 1968. С. 55.

¹⁰⁵ Над вопросом «Что хотел сказать автор?» думали и спорили с не меньшей заинтересованностью, чем в свое время над «Отцами и детьми» Тургенева или над загадочными героями Достоевского. Неявный спор продолжается и по сию пору. Наиболее интересные, хотя, конечно, и далеко не бесспорные ответы предлагаются, кроме уже указанной монографии Э.Г. Бабаева, в книгах Н.Н. Арденса «Достоевский и Толстой». М., 1970; Я.С. Билинниса «О творчестве Л.Н. Толстого. Очерки». Л.: Советский писатель, 1959; Б.И. Бурсова «Лев Толстой и русский роман». М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1963; В.В. Ермилова «Толстой-романист». М.: Художественная литература, 1965; М.Б. Храпченко «Лев Толстой как

падает. Метод анализа, с большой тщательностью разработанный М. Бахтиным, не только позволил последовательно увидеть Достоевского в Достоевском, но помогает по-новому видеть и Толстого в Толстом, и Пушкина в Пушкине и т. д.

В романе Л. Толстого резко противостоят два мира: светское общество и крестьянский мир, то есть миры Анны Карениной и Константина Левина. Они изображены как разумный и внеэтический мир Анны и этический, но внеразумный (т. е. наивно-этический) мир Константина Левина.

Внутренний конфликт этих миров состоит, если можно так выразиться, в отсутствии между ними конфликта. У них нет общей *почвы* для противоречия. Один замкнут в сфере разума, а другой – в сфере наивной, непосредственной нравственности.

Отрицание ограниченности идет «изнутри» миров. Оба центральных героя романа находятся в положении внутренней оппозиции к «своим» мирам.

В Анне её мир отрицает себя как внеэтический мир и утверждает как этически разумный мир. В Левине его мир отрицает себя как внеразумный мир и утверждает как разум-

художник». Изд. 3. М.: Художественная литература, 1971; В.Б. Шкловского «Заметки о прозе русских классиков». М.: Советский писатель, 1953 (глава «Л.Н. Толстой»); Б.М. Эйхенбаума. «Лев Толстой. Семидесятые годы». Изд. 2. Л.: Художественная литература, 1974 и др. См. также ст. Г.И. Егоренковой «Структура характеров в романе «Анна Каренина» // Л.Н. Толстой. Статьи и материалы». Вып. VI. Сб. ст. под ред. Г.В. Краснова. Горький, 1966.

но-этический мир. Оба мира находятся в стадии самоотрицания (каждому внутри него противопоставлен «антимир»). В любви Анны Карениной мир впервые достигает этического качества, но «отрицательного», это этически преступный мир. В рефлексии Константина Левина наивно-этический крестьянский мир пытается осознать себя. Вся хозяйственная деятельность Константина Левина является своего рода преступлением разума против этики.

Внутренние автономные конфликты обоих миров бесплодны: миры подавляют оппозиционных героев, в результате недиалектического отрицания отрицания происходит восстановление исходной ситуации, простое движение вспять. Диалогическое отрицание отрицания осуществляется как положительное деяние: как взаимное приятие миров. Оба мира уничтожаются друг в друге как нечто отдельное и самодостаточное и организуются в мир, в котором господствует этический закон.

Двуплановый диалог, осуществленный вполне в «Анне Карениной», один: это сцена встречи Анны и Левина. Но диалогическая ситуация в романе тотальна. Эта ситуация и является основой, на которой развивается большой диалог «миров» Анны и Левина.

В большом диалоге сталкиваются два самопротиворечивых мира, причем эти внутренние противоречия не могут быть решены исключительно внутри миров, они разрешаются только в диалогическом взаимодействии этих миров.

Большой диалог в толстовском романе имеет начало (преступление Анны), в сцене встречи главных героев достигает кульминации и, наконец, в сцене самоубийства заканчивается.

Этим большой диалог Л. Толстого радикально отличается от безначального и бесконечного диалога романов Ф. Достоевского.

Для романа Л. Толстого характерно, что большой диалог начинает и завершает не реплика в обычном понимании этого слова, т. е. высказывание героя, адресованное собеседнику, а поступок, являющийся, как известно, компонентом сюжета.

Большой диалог «Анны Карениной» – это диалог миров, а не столкновение мнений, точек зрения о мире: в «Анне Карениной» единого, общего для всех героев мира нет, поэтому словесный диалог является беспочвенным.

В ресторане «Англия» (ч. 1, гл. XI) Степан Аркадьич и Левин спорят о любви.

«Степан Аркадьич рассмеялся.

– О моралист! Но ты пойми, что есть две женщины: одна настаивает только на своих правах, и права эти твоя любовь, которой ты не можешь ей дать; а другая жертвует тебя всем и ничего не требует. Что тебе делать? Как поступить? Тут страшная драма.

– Если ты хочешь мою исповедь относительно этого, то я скажу тебе, что не верю, чтобы тут была драма. И вот по-

чему. По-моему, любовь... обе любви, которые, помнишь, Платон определяет в своем “Пире”, обе любви служат пробным камнем для людей. Одни люди понимают только одну, другие – другую. И те, что понимают только платоническую любовь, напрасно говорят о драме. При такой любви не может быть никакой драмы. “Покорно вас благодарю за удовольствие, моё почтение”. Вот и вся драма. А для платонической любви не может быть драмы, потому что в такой любви все ясно и чист.

Здесь, казалось бы, противопоставлены два различных понимания одного и того же чувства, и поэтому в принципе возможно диалогическое противопоставление двух точек зрения. Но в этом диалоге противостоят не точки зрения на любовь, а плотская любовь и любовь духовная как два различных чувства, под одним именем господствующих в разных мирах Облонского и Левина. Чтобы точка зрения на любовь в мире Облонского могла диалогически определиться к точке зрения на любовь в мире Левина, нужно соответственно изменить состояние этого мира. Пока он самодостаточен и замкнут, другая точка зрения для него просто не существует. Точка зрения на любовь, авторитетная в мире Левина, введенная в мир Облонского, не может диалогически противостоять точке зрения этого мира, так как ей в нем не соответствует ничего реального (духовной любви просто нет в этом мире).

Диалог не состоится именно потому, что герои находятся

в двух различных мирах.

«И вдруг они оба почувствовали, что хотя они и друзья, хотя они обедали вместе и пили вино, которое должно было бы еще более сблизить их, но что каждый думает о своем и одному до другого нет дела».

Левин находится вне мира Анны и Облонского.

Таково соотношение миров и центральных фигур этих миров в начале романа.

Характерно в этом отношении само появление героев в романе, контрастно противопоставленное. Появление Левина изображено повествователем как насильственное вторжение героя в замкнутый и самодовлеющий «микромир» присутствия Стивы Облонского. «Какой-то, ваше превосходительство, без спроса влез, только я отвернулся». Точно так же непрошенно Левин вмешивается в философскую беседу Сергея Ивановича Кознышева и харьковского профессора или самовольно входит в купе Каренина.

Повествователь изображает появление героя как появление чего-то чужеродного, несообразного тому миру, в который он входит, преодолевая его сопротивление.

С точки зрения харьковского профессора, Константин Левин больше походит на «бурлака», нежели на философа. Вообще Левин, «по понятиям общества», был «помещик, занимающийся разведением коров, стрелянием дупелей и постройками, то есть бездарный малый, из которого ничего не вышло, и делающий... то самое, что делают никуда не годив-

шиеся люди».

Анна в роман входит как свой человек в мире Облонского. Её приезда ждут, тогда как Левин появляется вдруг, неожиданно. Героиня укрепляет распадающиеся связи этого мира и, наконец, в противоположность Левину, она является авторитетным человеком в «своем» мире, и этим в значительной мере объясняется успех её миссии. «Долли была убита своим горем, вся поглощена им. Однако она помнила, что Анна, золовка, была жена одного из важнейших лиц в Петербурге и петербургская *grande dame*. И благодаря этому обстоятельству она не исполнила сказанного мужу, то есть не забыла, что приедет золовка».

Левин находится в положении оппозиции по отношению к миру Анны. Этот мир «закрыт» для героя, он не может войти в него по существу; если даже он и вторгается в него, то пребывает в нем как чужеродное тело. Это обстоятельство, между прочим, является внутренней и последней причиной отказа Кити Левину: как Левин не может войти в мир Анны, в котором пребывает Кити, так и Кити не может выйти из него. Последнее становится возможным только тогда, когда Анна «раскалывает» свой мир изнутри. Это – одно из «звеньев» внутренней отрицательной связи «романов» Анны и Левина.

Только когда мир Облонского в поступке Анны переступает себя, мир Левина вступает с ним в отношения, которые точнее всего можно определить как «большой диалог».

В чем сущность поступка Анны, какое особенное качество сообщает он миру Облонских и Карениных, в результате чего этот мир становится открытым для диалогического общения?

Анна, объясняя (и этим как бы оправдывая) измену Стивы, говорит Долли: «Как-то у них эти женщины остаются в презрении и не мешают семье. Они какую-то черту проводят непроходимую между семьей и этим». Стива, изменяя жене, в то же время не преступает черту. Его поступок ничего не изменяет, и черта «между семьей и этим» остается «непроходимой». Вот почему Облонский имеет право думать: «И всего ужаснее то, что виной всему я, виной я, а не виноват».

Повествователь изображает этот внутренний монолог Стивы (как и всю утреннюю сцену) с легким оттенком комизма. Повествователь как бы сам подпадает под определенного рода обаяние героя и не может с него строго взыскать, хотя его вина для него очевидна. В этой плоскости восприятие «диалектика» героя («виной я, а не виноват») может лишь поддержать иронически-дружелюбное расположение читателя к герою как неуклюжая попытка уклониться от суда. Более широкий контекст, однако, корректирует точку зрения повествователя и подтверждает субъективную, личную правоту героя перед самим собой и перед своим миром. Облонский имеет право так думать.

Формула мира Анны до её преступления – «все смешалось». Сущность этой формулы полностью выражена в мо-

нологе Стивы. «И как хорошо все было до этого, как мы хорошо жили. Она была довольна, счастлива детьми, я не мешал ей ни в чем, предоставлял ей возиться с детьми, хозяйством, как она хотела. Правда, нехорошо, что она была гувернанткой у нас в доме». «Мы» – это Стива, Долли и m-lle Roland. «Она» – это «жена» и «любовница» Стивы, между которыми – «непроходимая черта», но вместе они образуют нечто третье, противоестественный симбиоз Долли и m-lle Roland, который воспринимается Стивой как основа «хорошей» семейной жизни.

Черта между «женой» и «любовницей» остается «непроходимой» не потому, что Стива не хочет её переступить, а потому что он не может хотеть это сделать, так как он не способен на этический поступок вообще и, следовательно, на этическое преступление тоже. Суть мира Анны до её преступления в том, что он вообще не знает этического закона, а следовательно, этического преступления. Несодержательное преступление лежит в самом фундаменте мира Анны, организуя отношения между людьми по принципу «все смешалось».

Любовь Анны – высшая и единственная этическая ценность, которую порождает гибнущий мир. Это – высшая точка его развития, на которой он приобретает этическое качество и приходит в противоречие с самим собой, отрицает себя как внеэтический мир. Преступление любви Анны против мира нельзя рассматривать как преступление против чего-то заранее установленного. В самом преступлении впер-

вые полагается тот нравственный закон, который преступается. Только в преступлении Анны мир становится подлежащим нравственной оценке как этически преступный мир.

Отсюда особенное качество конфликта романа. Неверность Стивы создает конфликтную ситуацию между Долли и гувернанткой как между женой и любовницей. Измена Анны создает конфликтную ситуацию между Вронским и Карениным как между «мужем» по любви и «мужем» по закону мира.

«... во сне» когда она (Анна. – *В.Ф.*) не имела власти над своими мыслями, ее положение представлялось ей во всей безобразной наготе своей. Одно сновидение почти каждую ночь посещало ее: «Ей снилось, что оба вместе были ее мужа, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя, ее руки и говорил как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же и он был также ее муж. И она удивляясь тому, что прежде ей казалось невозможным, объясняла им, смеясь, что зло гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило её, и она просыпалась с ужасом».

Эти конфликты решаются внешним образом: Каренин допускает механически «третьего», Вронский же механически его отрицает (дуэль). На механичность решения конфликта Стивы и Долли указывает слово «шов», которое употребляет повествователь, характеризуя отношения этих героев после примирения.

Уровень сюжета не позволяет разрешить конфликт Анны по существу. Он может быть решен только на уровне человеческих отношений, т. е. в большом диалоге.

В любви Анны мир достигает высоты человеческих отношений, и конфликт возникает между двумя человеческими стремлениями героини, создавая основу для её *человеческой трагедии*.

В любви Анны – жизненный нерв мира. Все в романе приобретает свое настоящее значение только в соотношении с внутренним, душевным событием героини, и решительно все события романа причастны к этому трагическому событию.

Внешнее и внутреннее вообще теряют абсолютную границу. С одной стороны, решающее событие мира зреет и совершается во внутреннем мире Анны, все основные действующие силы сосредоточены в ней: она не только преступница, но и жертва преступления, и судья, и даже палач. Вне Анны решение конфликта невозможно. Конфликт между миром и Анной есть только проекция её внутреннего конфликта и не допускает внешнего решения. Героиня не может покинуть, оставить этот мир, разорвать с ним связь, поставить себя вне его (эпизод путешествия в Италию достаточно ясно говорит об этом). Открытое сопротивление Каренина разводу ближайшим образом вызвано только злой волей Алексея Александровича, но последней причиной его оказывается тайная воля героини. Анна в себе отрицает мир, и мир в Анне от-

рицает её.

С другой стороны, внутренняя борьба героини происходит не во внешней пустоте. Она спроецирована вовне, в большой мир, и определяется в нем как борьба «за» Анну. Главными противниками в этой борьбе являются Константин Левин, с одной стороны, а с другой – весь мир Анны Карениной. Форма этой борьбы – большой диалог.

Попытки диалога миров Анны и Левина начинаются еще до преступления Анны, но, не имея почвы, не «завязываются» в большой диалог. Последний возможен лишь в той критической ситуации, в которую поставлен мир преступлением Анны. В душе Анны мир выходит из себя (отрицает себя), и в этой ситуации он может или погибнуть, или возродиться как мир Левина. Большой диалог – это форма диалектического процесса становления мира через отрицание себя как этически преступного мира в Анне и утверждение себя как мира, основанного на нравственном законе, в Левине.

«Голоса» в этом диалоге распределены не по принципу «pro» и «contra» Анны. Такое противопоставление, конечно, есть (например, сцена в театре), но оно – на периферии борьбы. Основные голоса диалога – «за» Анну, но они отвечают в ней противоположным стремлениям.

Мы не рассматриваем все перипетии этой борьбы и анализируем лишь последнюю её стадию.

В Воздвиженском за обедом (ч. 6, гл. XXII) Анна объясняет устройство новых жатвенных машин.

«— Ты видела когда-нибудь жатвенные машины? — обратилась она к Дарье Александровне.

— Мы ездили смотреть, когда тебя встретили. Я сама в первый раз видела.

— Как же они действуют? — спросила Долли.

— Совершенно как ножницы. Доска и много маленьких ножниц. Вот этак.

Анна взяла своими красивыми, белыми, покрытыми кольцами руками ножик и вилку и стала показывать. Она, очевидно, видела, что из её объяснения ничего не поймется, но, зная, что она говорит приятно и что руки её красивы, продолжала объяснение.

— Скорее ножички перочинные, — заигрывая, сказал Весловский, не спускавший с нее глаз.

Анна чуть заметно улыбнулась, но не отвечала ему».

Реплика и жест Анны в этом диалоге двуплановы. С одной стороны, слово направлено на свой предмет — устройство жатвенных машин. В предметной своей плоскости оно включено в сюжет, является своего рода «речевым жестом» (В. Кожинов), а диалог — развитием сюжета. С другой, слово направлено на само говорящее лицо, превращая его в своеобразный объект высказывания. Условность, формальность предметной направленности речи здесь прямо подчеркивается и живо ощущается слушателями. У нее другое задание. Слово и жест Анны направлены на саму героиню и являются формой её изображения. Описывая устройство жатвенных

машин, Анна изображает себя. Она изображает себя как героиню романа с Васенькой Весловским, с которым её связывают – в пределах микросюжета – любовные отношения. Васенька Весловский как собеседник втягивается, поглощается в двуплановый диалог и как действующее лицо в микросюжете, также изображается. Повествователь, изображая реакцию героя во время рассказа Анны («не спускал с нее глаз»), указывает на прототип изображаемого Васеньки.

«Послышались шаги и мужской голос, потом женский голос и смех, и вслед затем вошли ожидаемые гости: Сафо Штольц и сияющий преизбытком здоровья молодой человек, так называемый Васька. Видно было, что ему пошло на пользу питание кровяною говядиною, трюфелями и бургонским. Васька поклонился дамам и взглянул на них, но только на одну секунду. Он вошел за Сафо в гостиную и по гостиной пошел за ней, как будто был к ней привязан, и не спускал с нее блестящих глаз, как будто хотел съесть её».

Васенька Весловский как герой романа с Анной – двойник «так называемого Васьки». С другой стороны, Сафо Штольц сближается с Анной. «Сафо Штольц была блондинка с черными глазами. Она вошла маленькими бойкими, на крутых каблучках туфель, шажками и крепко, по-мужски, пожала дамам руки».

«Он (Вронский. – *В.Ф.*) пожал маленькую ему поданную руку и, как чему-то особенному, обрадовался тому энергическому пожатию, с которым она крепко и смело тряхнула

его руку. Она вышла быстрою походкой, так странно и легко носившею её довольно полное тело».

Анна и Васенька Весловский в двухплановом диалоге разрывают отношения, которые действительно связывают двух реальных лиц (Сафо Штольц и Ваську). В то же время эти реальные лица оказываются соотносительными с действительными, а не изображаемыми Анной и Весловским. Таким образом, действие, происходящее на «сцене» двухпланового диалога, не совсем «очищено» формой изображения от наличного содержания. Разыгрываемые отношения могут перейти в действительные. Характерно, что отношение Анны к Весловскому дается через сравнение отношения героини к Вронскому: к Вронскому Анна относится вначале как к «офицеру-мальчику», к Весловскому как к «милому мальчику». К тому же следует учесть, что Вронский по отношению к Анне и Каренину стоял в той же позиции, которую занимает Васенька Весловский по отношению к Анне и ему самому. В отношениях Вронского, Анны и Васеньки Весловского довольно отчетливо намечаются черты «любовного треугольника».

Таким образом, с одной стороны, изображаемая Анна является лицом, *типичным* для мира, по отношению к которому она находится в положении оппозиции, с другой – действительная Анна всё более замещается персонажем.

Воображаемое лицо, поддержанное точкой зрения мира Анны, становится более реальным, чем изображающее.

Изображаемая Анна (Анна – Бетси, Анна – Штольц, Анна – m-lle Roland) теперь изображает Анну изображающую.

В начале романа повествователь дает портрет Анны в тот момент, когда Кити, увидев её на бале в черном платье (вместо лилового), вдруг понимает всю её прелесть.

«Теперь она поняла, что Анна не могла быть в лиловом и что её прелесть состояла именно в том, что она всегда выступала из своего туалета, что туалет никогда не мог быть виден на ней. И черное платье с пышными кружевами не было видно на ней; это была только рамка, и была видна только она, простая, естественная, изящная и вместе веселая и оживленная».

В Воздвиженском эпитет «простой» относится именно к туалету, «рамке». «Анна нарядилась в очень простое батистовое платье. Долли внимательно оглядела это простое платье. Она знала, что значит и за какие деньги приобретается эта простота».

«— Вот всё, что я могла сделать, – улыбаясь, сказала она (Долли. – *В.Ф.*) Анне, которая в третьем, опять чрезвычайно простом, платье вышла к ней». Теперь Анна изображает то, что было ей внутренне свойственно». (Такое же «возвращение» к изначально данному, какое было отмечено в «Войне и мире» в сцене двойного переодевания солдат; то же самое – в социальном аспекте – характерно для «Преступления и наказания»: в первом диалоге с Порфирием Петровичем Раскольников изображает «сына» и «брата» будучи сыном и

братом.)

Суть эволюции героини можно кратко охарактеризовать так: Анна, изображая себя, посредством слова как бы вбирает в себя все связи и отношения этого мира и претворяет их в себе, одушевляя их своей любовью. Здесь мир отрицается любовью Анны, становится «материалом». Но материал оказывает сопротивление. Так, изображаемая Анна в разное время обнаруживает черты то Бетси Тверской (привычка щуриться), то m-lle Roland (радостно-хитрая улыбка) и т. д.

Героиня претворяет в себе и собой не косную материю, но социально организованную связь членов общества. Принцип этой организации враждебен пафосу любви Анны. Мир изнутри отрицает героиню, преображая её по своему образу и подобию.

Итак, в двухплановом диалоге к собеседнику обращено само говорящее лицо. Отношения собеседников на уровне двухплановой реплики становятся внесюжетными, а сюжет – включенным в диалогическую ситуацию – диалогическая ситуация двухпланового диалога есть основа большого диалога романа.

В нем весь мир диалогизируется, пребывает в диалогической ситуации. Каждый из собеседников, независимо от степени его самосознания, становится участником большого диалога.

Но большой диалог не тождествен диалогу двухплановому. Наличие двухплановой диалогической ситуации – толь-

ко предпосылка к двухплановому диалогу. В такой ситуации диалог может оставаться на одноплановом уровне. Будучи и в этом случае большим диалогом, он не может считаться двухплановым: для осуществления последнего нужен «двухплановый» собеседник. В романе, как мы говорили, только один герой является таким собеседником Анны – это Константин Левин. А сцена встречи героев – единственный случай осуществленного двухпланового диалога, производящего качественный сдвиг в большом диалоге. Но ситуация большого диалога в романе тотальна.

В Воздвиженском Анна воспринимается с двух различных точек зрения: Долли и остальных гостей. Эти точки зрения соотносятся как внешняя и внутренняя. В кругозор Долли входит сам момент изображения, «игра», она видит ненатуральность жизни Анны; в кругозоре гостей (прежде всего Васеньки Весловского) – исключительно образ Анны, изображаемое лицо они принимают за реальное. Двухплановый диалог между Долли и Анной не состоится, так как Долли не переступает «черту» действительного, хотя мысленно она переживает целый «роман с воображаемым мужчиной». В этом состоит одна из единственных особенностей поэтики романа Л. Толстого по сравнению с поэтикой Ф. Достоевского. Раскольников (функционально совпадающий с Долли) также не совершил реального преступления (была только «проба»), сюжетной связи между ним и «гостями» трактата нет, диалогический контакт возникает в самом диалоге; Рас-

кольников и посетители трактира функционально являются единым двухплановым «собеседником» Мармеладова. Такой связи между гостями Вронского и Анны, с одной стороны, и Долли – с другой, нет. Долли искусственно становится на точку зрения гостей, не преступая свою и не противопоставляя её их точке зрения. «Во время же игры Дарье Александровне было невесело. Ей не нравилось продолжавшееся при этом игривое отношение между Васенькой Весловским и Анной и та общая ненатуральность больших, когда они одни, без детей, играют в детскую игру. Но, чтобы не расстраивать других и как-нибудь провести время, отдохнув, она опять присоединилась к играющим и притворилась, что ей весело. Весь этот день ей казалось, что она играет на театре с лучшими, чем она, актерами, и что ее плохая игра портит все дело».

Итак, в эпизоде в Воздвиженском повествователь изображает два различных взгляда на Анну, две точки зрения, между которыми, однако, нет перехода. Этот переход осуществляется в сцене встречи Анны и Левина.

После книги М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» в литературоведении укоренился взгляд, согласно которому толстовский герой – это герой повседневности, для которого ценно и важно прежде всего переживаемое мгновение. Действительно, искусство Толстого поэтизировать жизнь в ее самых обыденных проявлениях можно сравнить только с пушкинским. Но мнение, что «у Толстого судь-

ба героя, его жизненное состояние и ситуации прямо отливаются в формах семейных, социальных, имущественных отношений и пр.», нельзя безоговорочно признать за верное.

Толстовский мир, как и мир Достоевского, самопротиворечив, и поиски героя Л. Толстого – это не искание и даже не вырабатывание жизненной позиции, адекватной уже сложившемуся миру; через «диалектику души» его героя осуществляется диалектика мира. Мир становится в лице героя, а не пребывает вне её неизменным и незыблемым. В момент, когда Левин субъективно находит нравственный принцип, мир объективно впервые обретает его.

Левин, будучи тесно связан с деревенским крестьянским миром, в то же время и противостоит ему как разумное начало. Между ними такая же «непроходимая черта», как у Стивы или Долли. Эта черта проведена во внутреннем мире героя, между этическим инстинктом, благодаря которому он осуждает Анну, и разумом, благодаря которому он видит идеальное разрешение его вопроса о месте «работника» в капитализирующемся хозяйстве у старика на половине дороги.

Это внутреннее взаимоотрицание двух равносильных устремлений в конце концов и приводит героя к утрате перспективы и к мыслям о самоубийстве.

Между этими силами нет непосредственного конфликта. Их внутренняя враждебность друг другу выражается именно в отсутствии общей почвы для внешнего конфликта.

Этот конфликт впервые оформляется как внутренний

конфликт Анны Карениной, и с этого момента в мире начинается внутреннее качественное движение. Основная масса героев «Анны Карениной» находится в сфере того или другого мира. Но эти миры не могут просто сосуществовать рядом. Взаимодействие между ними осуществляется не каким-то таинственным и непонятным образом. Противоречие Анны Карениной есть выражение внутреннего противоречия Левина, противоречия двух замкнутых сфер жизни: светского общества и крестьянского мира.

Разум в Левине не отрицает непосредственного этического чувства, он его просто не знает. Мир Анны не знает крестьянского мира, между ними также нет явного конфликта. Это высшая степень отчужденности, образчик которой Л. Толстой дал во взаимоотношениях Левина и графини Нордсон: «Между Нордсон и Левиным установились те нередко встречающиеся в свете отношения, что два человека, оставаясь по внешности в дружественных отношениях, презирают друг друга до такой степени, что не могут даже серьезно обращаться друг с другом и не могут даже быть оскорблены один другим». Таким образом, невозможность явного конфликта является высшей степенью проявления внутренней отчужденности. Поэтому движение начинается изнутри, с самоотрицания мира Карениной как внеэтического мира. Тем самым он отрицательно ориентируется к миру Левина как к миру наивно-этическому. Связь между мирами налаживает Анна своим поступком.

Миры Левина и Карениной вступают между собой в косвенный, опосредствованный конфликт. Но внутренний конфликт Анны – это одновременно не только форма, в которой осуществляется столкновение двух миров, но также и внутренний конфликт Левина. У обоих героев разумное противоречит этическому. Преступление Анны полагает этическое, но отрицательно. Хозяйственная деятельность Левина полагает разумное, но также отрицательно.

Л. Толстой вводит в повествование героев, которые являются как бы ориентирами для главных героев. Так, например, Васенька Весловский целиком и полностью является продуктом светского общества, и в этом смысле представляет собой своего рода совершенство (как и Анатолий Курагин в «Войне и мире», который по внутренней свободе сравним только с Наташей Ростовой). С другой стороны, Иван Парменов является порождением «прелестной» крестьянской жизни и ее символом – для Левина. Константин Левин соединяет в себе эти разнородные начала. Он, с одной стороны, не может возвратиться назад – к «прелестной» жизни Ивана Парменова: любовь к Кити запрещает ему это.

«Он взглянул на небо, надеясь найти там ту раковину, которую он любовался и которая олицетворяла для него весь ход мыслей и чувств нынешней ночи. На небе не было более ничего похожего на раковину. Там, в недостигаемой вышине, совершилась уже таинственная перемена. Не было и следа раковины, и был ровный, расстилавшийся по целой

половине неба ковер все уменьшающихся я уменьшающихся барашков. Небо поглубело и просияло и с тою же нежностью, с тою же недостижимостью отвечало на его вопрошающий взгляд.

“– Нет, – сказал он себе, – как ни прекрасна эта жизнь, простая и трудовая, я не могу вернуться к ней. Я люблю ее”».

С другой стороны, он не может пойти вперед. Судьба Левина и Кити внутренне зависит от судьбы Анны. То или иное действие, предпринимаемое Анной, предопределяет события в сюжетной линии Левин – Кити. Так, возвращение Анны к Каренину после признания ему в измене, то есть механическое восстановление внутренне утраченного единства семьи, делает невозможным вторичное предложение Левина Кити. Читатель уже знает, что Кити была готова любить Левина, что Левин любит Кити. Но после встречи с Кити «на большой дороге» (ч. 3, гл. XIII) следует сначала эпизод возвращения Анны к мужу, а затем – эпизод поездки Левина к Свияжскому. Искусственность, даже насильственность возвращения Левина к вопросу рационального ведения хозяйства прямо утверждается повествователем. «Ночь, проведенная Левиным на копне, не прошла для него даром: то хозяйство, которое он вел, опротивело ему и потеряло для него всякий интерес».

Между тем, вся эта часть повествования посвящена именно проблеме хозяйства и заканчивается спором с братом Николаем о коммунизме. Николай Левин, прощаясь с Констан-

тином, говорит, между прочим, фразу, в высшей степени характерную для героя Достоевского.

«— А, великодушие, — сказал Николай и улыбнулся. — Если тебе хочется быть правым, то могу доставить тебе это удовольствие. Ты прав, но я все-таки уеду!».

Эта фраза указывает не просто на неискренность «великодушия» Константина (который приходит к брату перед его отъездом и «ненатуральным голосом просит извинить, если чем-нибудь оскорбил его»), Николай не иронизирует также над братом, его утверждение о правоте Константина вполне серьезно. Константин Левин прав на самом деле, но прав односторонне, отвлеченно, разумно прав.

Каренин, принимая Анну в лоно семьи после ее преступления, делает, по существу, ложно-христианский поступок. Каренин имеет дело только с «отражениями жизни», а не с самой жизнью. В пределах «отражения» его решение гуманно и великодушно, но для Анны (то есть для живой жизни) его великодушие оборачивается «камнем великодушия».

Каренин и Левин оба правы разумно, но не этически, само же противопоставление жизни и ее отражения является неправым во всеобъемлющем жизненном контексте (в котором отражение жизни является необходимым жизненным моментом).

Теория рационального ведения хозяйства, разрабатываемая Левиным, не противоречит принципиально теориям западноевропейских экономистов, но доводит имеющуюся

в них тенденцию противопоставления теории и жизни до последней степени. Это противопоставление проявляется в требовании, казалось бы, противоречащем типичной установке западного ученого – учитывать национальные и прочие особенности, особенные качества «работника». Теории, которые оспаривает Левин, есть теории в узком смысле слова, они развиваются имманентно, в соответствии с требованиями формальной логики, а затем уже применяются (или не применяются) на практике. Теория и жизнь противостоят как две суверенные сферы.

Левин, требуя считаться со спецификой живой рабочей силы, тем самым вводит «человека» в поле действия разума и превращает его в «работника». Живая жизнь подводится под категории разума и преобразуется, изменяется в соответствии с его требованиями.

И сама личность мыслящего человека тут ничего не значит: важна идея. «Это дело не мое личное, а тут вопрос об общем благе», – думает Левин. Здесь высказывается одна из главнейших мыслей всего романа: отказ от себя во имя блага других. Через фазу отречения от себя проходят едва ли не все герои «Анны Карениной». Наиболее полным выражением бесплодности самоотречения является фигура Вареньки.

Мысль Левина по-своему грандиозна: «Все хозяйство, главное – положение всего народа, совершенно должно измениться. Вместо бедности – общее богатство; вместо вражды – согласие и связь интересов. Одним словом, революция

бескровная, но величайшая революция, сначала в маленьком кругу нашего уезда, потом губернии, России, всего мира. Потому что мысль справедливая не может не быть плодотворна».

Но мужики Левина, как и его брат Николай, чувствуют тайную, последнюю фальшь предприятия Левина вести хозяйство на паях с ними, хотя материальные выгоды его для них несомненны.

«Правда, часто, разговаривая с мужиками и разъясняя им все выгоды предприятия, Левин чувствовал, что мужики при этом только слушают пенье его голоса и знают твердо, что, что бы он ни говорил, они не дадутся ему в обман».

Мужики непосредственно чувствуют этическую фальшь этой мысли, справедливой и правой самой по себе. Их отношение к Левину аналогично отношению детей Долли к Анне Карениной после бала.

И непосредственное этическое чувство не обманывает их. В знаменитом диалоге Левина с подавальщиком Федором (ч. 8, гл. XI), в котором противопоставление двух принципов жизни сформулировано с невозможной краткостью и выразительностью (для души и для брюха), эти принципы персонифицированы в двух персонажах: Платоне (Фоканыче) и Митюхе-дворнике из «дальней деревни», «Митюха» – тот самый мужик, который первый поддержал Левина в его нововведении. «Дворник – старик, к которому он заезжал сушиться, – очевидно, одобрял план Левина и сам предлагал

вступить в товарищество по покупке скота». Из реплики Федора становится очевидной вся бесчеловечность «бескровной революции»:

«— Митюхе (так презрительно называл мужик дворника), Константин Дмитрий, как не выручить! Этот нажмет, да свое выберет. Он крестьянина не пожалеет. А дядя Фоканыч (так он звал старика Платона) разве станет драть шкуру с человека? Где в долг, где и спустит. Ан не доберет. Тоже человеком.

— Да зачем же он будет спускать?

— Да так, значит — люди разные; один человек только для нужды своей живет, хоть бы Митюха, только брюхо набивает, а Фоканыч — правдивый старик. Он для души живет. Бога помнит».

Деятельность Левина иронически сопоставляется с деятельностью Каренина как государственного чиновника. В диалоге с Агафьей Михайловной, которая ему советует скорее ехать на воды, Левин говорит, что ему надо закончить дела с мужиками.

«— Ну какое ваше дело! Мало вы разве и так мужиков наградили! И то говорят: барин от царя за то милость получит...». Царскую милость получает Каренин (ч. 5, гл. XXII). Народная точка зрения на деятельность Левина неожиданно, но закономерно сходится с официальной точкой зрения на деятельность Каренина. В результате Левин как деятель «бескровной революции» получает ироническую характеристику, народная точка зрения «провидит» в Левине Карени-

на.

Женитьба на Кити не приносит Левину желанного равновесия между личностью и всем миром. Между деятелем «бескровной революции» и семьянином – раздвоение.

В разговоре с Кити Константин Левин сравнивает себя с Сергеем Ивановичем Кознышевым и признается в том, что завидует ему, несмотря на то, что счастлив с Кити.

«– Завидуешь, что он не может влюбиться?»

– Я завидую тому, что он лучше меня, – улыбаясь, сказал Левин. – Он живет не для себя. У него вся жизнь подчинена долгу. И поэтому он может быть спокоен и доволен.

– А ты? – с насмешливою, любовною улыбкой сказала Кити.

Она никак не могла бы выразить тот ход мыслей, который заставлял ее улыбаться; но последующий вывод был тот, что муж ее, восхищающийся братом и унижающий себя перед ним, был неискренен. Кити знала, что эта неискренность его происходила от любви к брату, от чувства совестливости за то, что он слишком счастлив, и в особенности от не оставляющего его желания быть лучше, – она любила это в нем, и поэтому улыбалась.

– А ты? Чем же ты недоволен? – спросила она с той же улыбкой.

Ее недоверие к его недовольству радовало его, и он бессознательно вызывал ее на то, чтоб она высказала причины своего недоверия.

– Я счастлив, но недоволен собой... – сказал он.

– Так как же ты можешь быть недоволен, если ты счастлив?

– То есть как тебе сказать?... Я по душе ничего не желаю, кроме того, чтобы вот ты не споткнулась. Ах, да нельзя же ведь так прыгать! – прервал он свой разговор упреком за то, что она сделала слишком быстрое движение, переступая через лежавший на тропинке сук. – Но когда я рассуждаю о себе и сравниваю себя с другими, особенно с братом, я чувствую, что я плох.

– Да чем же? – с той же улыбкой продолжала Кити. – Разве ты тоже не делаешь для других? И твои хутора, и твоё хозяйство, и твоё дело?

– Нет, я чувствую и особенно теперь – ты виновата, – сказал он, прижав её слегка руку, – что это не то. Я делаю это так, слегка. Если бы я мог любить все это дело так, как я люблю тебя... А то я последнее время делаю, как заданный урок».

Этот диалог (вернее, один из его аспектов) представляет внутреннюю борьбу между Левиным – счастливым семьянином и Левиным-реформатором. Один из них живет «по душе», другой – по разуму. Нетрудно видеть, что реплики Левина-семьянина (т. е. Левина, живущего «по душе») ориентированы на точку зрения разума. Разум Левина судит его душу, и Левин находит этот суд справедливым. Однако это исповедь души Левина перед разумом не искренна, она изоб-

ражена. Левин изображает человека, который переживает противоречие души и разума, и адресует это изображение Кити как зрительнице – аналогично Каренину, осуждающего Стиву за его поведение.

Точка зрения разума, рассудка на поведение Левина не актуальна, формальна. Герой захвачен стихией счастливой семейной жизни, аналогичной прелестной – «парменовской» – жизни.

Но «парменовское» и «платоновское», равно принадлежащее крестьянскому миру, отнюдь между собою не совпадают, хотя внешне чрезвычайно походят друг на друга. Парменовский мир – этически наивный и прелестный крестьянский мир, не знающий вообще противоречия между душой и рассудком. Платоновский мир знает это противоречие, но знает его как преодоленное. Актуально это противоречие для «Митюхи», для старика «на половине дороги» и – высшее проявление этого противоречия – Константин Левин.

«Всю эту весну он был не свой человек и пережил ужасные минуты.

“Без знаний того, что я такой и зачем я здесь, нельзя жить. Азнать я этого не могу, следовательно, нельзя жить”, – говорил себе Левин...

И счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтоб не повеситься на нем, и боялся ходить на охоту с ружьем, чтобы не застрелиться».

Противоречие между непосредственным бытием и потребностью знать смысл и цель этого бытия находит в Левине крайнюю степень выражения. В нем жизнь осознает саму себя, и это осознание становится важнейшим компонентом жизни, которая – через Левина и только через него – обогащается им. В Каренине, Козышewe, Свияжском разум отчуждается от жизни вполне и образует искусственную сферу (видимость «отражения жизни»), в которой он является верховным началом.

В Левине противоречие непосредственного бытия и разума является живым, актуальным противоречием. Наивно-этический, но неразумный крестьянский мир и внеэтический разумный мир Карениных и Облонских даны как самостоятельные и самодовлеющие миры, субъективно нейтральные по отношению один к другому. Однако внутреннее самоотрицание этих миров и порождает таких людей как Анна Каренина и Константин Левин. Внутренняя оппозиция этих героев по отношению к «своим» мирам приводит к конфликту, выражавшемуся, во-первых, в действии, т. е. сюжете: любовь Анны к Вронскому и любовь Левина к Кити; во-вторых, к внутреннему конфликту героев, к их раздвоению, которое приводит к тому, что в поступке утверждает себя только один из внутренних «двойников» героев. Сюжетное действие получает дополнительную перспективу – проецируется не только на внешнюю действительность, но и на внутренний мир героя. По отношению к этому внутреннему

миру сюжет является формой самоизображения героя (Левин изображает себя деятелем бескровной революции, Анна изображает себя любовницей Вронского). Сюжет включается тем самым в сферу двупланового диалога. Двуплановый диалог вовлекает в себя оба мира с их внутренними противоречиями. Контакт двух миров оформляется как большой диалог – на основе и в ситуации двупланового диалога. Оба мира не могут решить конфликты своими внутренними ресурсами.

Во внутренней сфере обоих миров конфликты субъективно не осознаются как конфликты. Так, Стива не видит конфликта между Долли и m-lle Roland a молодайка в доме старика «на середине дороги» смерть ребенка воспринимает как «развязку», т. е. решение конфликта, в то время как конфликт здесь – в скрытой форме – именно между «нуждой», «брюхом» и душой. Но этот конфликт осознается и определяется только в контексте большого диалога двух миров.

Одной из кульминационных точек соприкосновения двух миров является диалог Анны и Левина.

Анализ сцены встречи этих героев, которую С. Рачинский, внимательный читатель Л. Толстого, справедливо называл «одним из лучших эпизодов романа»¹⁰⁶, чрезвычайно многое проясняет именно во внутренней связи героев. Эта сцена – один из «замков свода», и «случай связать все нити рассказа» Л. Толстой использовал в полной мере.

¹⁰⁶ Письма Толстого и Толстому. М., 1928. С. 224.

Двуплановый диалог – это диалектически развивающаяся структура, и точка зрения Левина, как ее компонент, также претерпевает серьезные изменения. Более того, она окончательно формируется именно в диалоге, так что сцена встречи Анны и Левина является завершающей целого ряда эпизодов, в котором изображается поиск жизненной позиции.

Левин принимает Анну, но не так, как принимают ее Стива или гости в Воздвиженском. «И прежде так строго осуждавший ее, он теперь, по какому-то странному ходу мыслей, оправдывал и вместе жалел и боялся, что Вронский не вполне понимает её».

Как же «идет» мысль Левина и в чем заключается «странность» ее хода?

Левин в диалоге вступает с Анной в более интимные отношения, чем другие собеседники – Воркуев и Степан Аркадьич. «И улыбка, и взгляд ее – все говорило ему, что она к нему только обращает свою речь, дорожа его мнением и вместе с тем вперед зная, что они понимают друг друга».

Общий разговор о воспитании, искусстве, филантропии является тем материалом, на котором строятся новые, любовные, отношения Анны и Левина. Двуплановый диалог включает в себе «микросюжет», своего рода «роман в миниатюре» между Анной и Левиным, аналогичный более развернутому роману Анны и Васеньки Весловского (контрастно, со своей стороны, противопоставленному «роману» Васеньки и Кити). Левин отказывается от своего прежнего взгляда

на нее не в результате интеллектуального усилия, а отрицает свою прежнюю точку зрения «действием», приобщаясь к миру Анны, в котором он является любовником героини.

Вернувшись к себе, Левин сознает, «что было что-то не то в нежной жалости, которую он испытывал к Анне», а Кити воспринимает поступок Левина как «измену»: «— Ты влюбился в эту гадкую женщину, она обворожила тебя. Я видела по твоим глазам».

Левин действительно как бы размыкает свой становящийся и все более замыкающийся в себе мир (ср., например, сцену «изгнания» Весловского) и входит в изображаемый мир Анны. В пределах этого мира он занимает позицию, аналогичную позиции гостей и, в частности, Васеньки Весловского. Здесь Толстой изображает переход от точки зрения Долли к точке зрения Весловского, Облонского и др.

Но приятие Анны Левиным в принципе иное, чем приятие ее Облонским. Странность приятия соответствует странности воспринимаемого собеседника – Анны, изображающей саму себя.

Левин принимает Анну, как Каренин Вронского после родов Анны. «Христианское», т. е. человеческое приятие означает для Вронского отрицание, принявшее форму самоотрицания. Это и есть внутренний стимул его покушения на самоубийство.

Изображаемая Анна – «умная», «красивая», «привлекательная», «образованная», «простая», «грациозная», «заду-

шевная», «правдивая» и «сердечная». Перенасыщенность эпитетами здесь не случайна. Она ассоциирует восприятия Левиным Анны и Вронского. «... ему нетрудно было отыскать хорошее и привлекательное во Вронском. Оно сразу бросилось ему в глаза». Левину не приходится отыскивать привлекательное и в Анне: «И Левин увидел еще новую черту в этой так необыкновенно понравившейся ему женщине. Кроме ума, грации, красоты, в ней была правдивость». Эта «коллекция» черт, как мы видели, достигает значительных размеров.

Облонский принимает именно эту Анну. Но «странность хода мысли» Левина в том и состоит, что в изображаемой Анне он принимает изображающую. Его позиция в большом диалоге радикально противостоит позиции Облонского. Облонский, принимая образ, отрицает Анну изображающую; Левин, принимая изображающую Анну, отрицает, по сути, ее образ.

Г. Краснов замечает, что «сцена свидания Константина Левина с героиней романа соотносится со сценой, показывающей Анну и ее спутников в мастерской художника Михайлова. Анна тогда поняла замысел картины, удивительное выражение Христа: “Видно, что ему жалко Пилата”... Во взглядах Левина на Анну есть что-то от выражения Христа в картине Михайлова»¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Г.В. Краснов. К понятию сюжетной ситуации в эпическом произведении // Русская литература XIX в. Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1972. С. 75.

Это очень верное наблюдение.

В диалоге со Стивой в ресторане Левин высказывает, по сути, точку зрения своего, наивно-этического, мира на преступную женщину.

«— Ну уж извини меня. Ты знаешь, для меня все женщины делятся на два сорта... то есть нет... вернее, есть женщины, и есть... Я прелестных падших созданий не видал и не увижу, а такие, как та крашенная француженка у конторки, с завитками, — это для меня гадины, и все падшие — такие же.

— А евангельская?

— Ах, перестань! Христос никогда бы не сказал этих слов, если бы знал, как будут злоупотреблять ими. Изо всего Евангелия только и помнят эти слова. Впрочем, я говорю не то, что думаю, а то, что чувствую. Я имею отвращение к падшим женщинам. Ты пауков боишься, а я этих гадин. Ты ведь, наверно, не изучал пауков и не знаешь их нравов, так и я». От неприятия Анны (точка зрения Долли) к приятию образа (точка зрения Облонского) и через него — к приятию Анны изображающей (и, стало быть, к отрицанию Анны изображаемой) — таков диалектический путь становления позиции Левина по отношению к Анне.

Левин, таким образом, не просто восстанавливает свою первоначальную позицию, но изменяет ее качественно, принимая в себя точку зрения Анны, персонифицированную в ее образе.

В этом и состоит эффект двупланового диалога. Утрачен-

ное единство точки зрения корреспондента реплики восстанавливается в акте преодоления точки зрения собеседника, но преодоление совершается в форме ее приятия. Корреспондент не опровергает эту точку зрения как чужую, а принимает ее и преодолевает в себе как свою.

Изображаемая Анна, принятая в диалоге Левиным (с точки зрения Облонского, Весловского) отрицает точку зрения Долли, а «странный ход мысли» Левина есть отрицание этого отрицания и восстановление целостности первоначальной точки зрения с качественным сдвигом: от неприятия Анны как «падшего создания» к приятию ее как человека. Двупланный диалог Анны и Левина – это диалог на человеческом уровне.

Здесь диалог – не спор, не борьба двух точек зрения на мир, существующий вне диалога и независимый от него, а форма события двух миров: Левин, входя в мир Анны, тем самым принимает ее в свой мир.

Этот опыт человеческого бытия в диалоге предопределяет ход сюжета.

Анна, перевоплощаясь в изображаемое лицо, утверждает себя (трагедия ее любви в том и состоит, что она может осуществить себя не по своей внутренней логике, а по логике мира, породившего и отрицающего ее), но изображаемое лицо отрицает Анну. Разумеется, это не внешнее давление общественного мнения, а внутренний процесс. В Анне рождается новый мир, но «материнское лоно» его – мир старый.

Образ Анны – отрицание Анны, но отрицается это отрицание не в Анне, а в диалоге как целом (в форме приятия этого образа собеседником). Тем самым обретается человечность Анны, отрицаемая образом.

Итак, намечаются два исхода внутренней борьбы Анны.

Один из них – «каренинский» – это отрицание Анны в ее образе. Мир побеждает любовь героини и гибнет в своем торжестве. Второй – «левинский» – отрицание в Анне ее образа. Любовь побеждает каренинский мир и, будучи порождением этого мира, гибнет вместе с ним. Но, отрицая в своей гибели каренинский мир, возрождает себя в мире Левина.

Первый исход намечен в диалоге в Воздвиженском, второй – в диалоге Анны и Левина.

Оба исхода означают смерть Анны, но первый есть смерть абсолютная, второй – зиждительная, чреватая новой жизнью.

Первоначально Анна посягает на свою жизнь из мщения. Но мстит она не Вронскому (как и Каренин, Вронский выключен из сюжета как этически недееспособное лицо). «Нет, я не дам тебе мучить себя, – подумала она, обращаясь с угрозой не к нему, не к самой себе, а к тому, кто заставлял ее мучиться...».

Но героиня переживает целый душевный переворот в тот краткий промежуток времени, когда мимо нее уже прошла середина первого вагона и приближается середина второго. «Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное,

неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» – проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом».

«Господи, прости мне все!» – это признание своей вины, но не перед богом Каренина, а перед внутренним богом Анны, который есть персонификация нравственного закона.

Ряд деталей, введенных в эту, реалистически написанную сцену, вводит символическую перспективу в изображение гибели Анны. Особенно важна здесь фигура мужичка, работающего над железом.

Первый раз она встречается во сне Анны, сопровождаемая своим двойником из сна Вронского. В сне Анны, несмотря на подчеркнутую близость сну Вронского, есть многозначительная деталь: героиня видит свой сон во сне. «И я от страха захотела проснуться, проснулась... но я проснулась во сне. И стала спрашивать себя, что это значит. И Корней мне говорит: “Родами, родами умрете, матушка, родами...” И я проснулась...

Рождение новой жизни, движение которой слышит в себе Анна, есть одновременно смерть Анны как жизни старой. Но смерть эта следует во сне, и проснуться окончательно, совсем Анна может только приняв эту смерть. Мужичок, работающий над железом, – символическая фигура – указывает на сбывающееся пророчество: сцена смерти должна восприниматься как рождение «новой жизни» (ср. левинское вос-

приятие родов Кити как смерти: дважды слово «кончается» он понимает как известие о смерти жены; вообще эти сцены внутренне «сцеплены» и входят в большой диалог). В материнском лоне старой жизни зарождается «бог» (этический закон) жизни новой, но «родиться», то есть утвердить себя в мире он может только ценой смерти порождающей его Анны. Принимая смерть, героиня, по сути, исполняет волю этого «бога».

Эпиграф – это ответ на реплику Анны «Господи, прости мне все!» и означает признание вины «бога» перед Анной¹⁰⁸.

Смерть Анны есть одновременно и ее воскресение. «Умереть – проснуться» – формула, уже знакомая по сцене смерти князя Андрея в «Войне и мире». В новом романе Л. Толстой развивает эту мысль. «Книга жизни» – символ, подготовленный всем ходом романа («сон жизни» Стивы Облонского, английская книга, которую читает Анна в вагоне, испытывая желание жить самой – варианты этого символа), и дол-

¹⁰⁸ Л. Толстой не считает общество виноватым в гибели Анны. Это распространенное мнение, которое разделяют даже такие проницательные читатели, как Томас Манн, нельзя признать убедительным: «...исходная моральная концепция автора в известной мере противоречива, обвинение, предъявленное им обществу, не вполне состоятельно: в самом деле, как же может Провидение покарать грешницу, если общество поведет себя иначе, не так, как оно ведет себя в романе» (Т. Манн. «Анна Каренина». Предисловие к американскому изданию // Собр. соч. в 10 т. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1961. С. 264). «Виновником» гибели Анны является она сама, или, что равнозначно, Константин Левин (как Каренин является «виновником» покушения Вронского на самоубийство), Л. Толстой принципиально исключает «общество» из сферы этических отношений.

жен восприниматься не как поэтическое иносказание смерти (как это делает, например, К. Леонтьев), а именно как воскресение к жизни подлинной, той самой, которую несет рождающийся «бог».

В большом диалоге двух миров произошло решительное событие – трагическая смерть Анны, которое восстановило единство мира и завершило большой диалог.

Мудрость «дяди Фоканыча», что не для своей нужды живет человек, Константин Левин воспринимает как последнюю истину, разом открывшую ему смысл его, левинской, жизни и смысл бытия вообще. Между тем, у философа крестьянского мира, деревенского Платона, «душа» и «брюхо» противопоставлены так же резко и определенно, как два рода любви у древнегреческого мудреца. Но Толстой всем жизненным и душевным опытом своих героев убедительно опровергает эту противопоставленность и односторонность: Варенька и Сергей Иванович Кознышев так же далеки от подлинной любви, как и Стива Облонский. Толстому важно показать переход одного рода любви в другой, диалектическую взаимосвязь «брюха» и «души». Физическое сближение Анны и Вронского изображается как «убийство» любви (ч. 1, гл. XI).

Однако без этого перехода в чувстве любовь двух героев осталась бы возвышенным, но отвлеченным, жизненно не укорененным переживанием.

Именно этот переход вовлекает в процесс диалектиче-

ского становления чувства, у спасительного для мира Анны, всех героев романа¹⁰⁹. Анна становится «падшей женщиной», а «христианское» (человеческое) приятие ее для Константина Левина возможно только через уничтожение (отрицание) возвышенного (но отвлеченного) негодования против «этих гадин». Оно также должно пройти фазис перехода в свою противоположность: Левин в микросюжете двупланового диалога с Анной становится ее любовником.

«Бог» Льва Толстого, которого «помнят» его герои, – сугубо земного происхождения. Его порождает «брюхо» Анны Карениной: акт смерти является одновременно актом рождения. Этот раблезианский образ (рождающей смерть) не является случайным в романе: он оправдан всем строем политической мысли.

Смерть Анны – это ответ на вопрос, поставленный в самом начале романа Константином Левиным в диалоге с Сергеем Ивановичем и харьковским профессором.

«– Стало быть, если чувства мои уничтожены, если тело мое умрет, существования никакого уж не может быть?».

¹⁰⁹ Права исследовательница, когда она теме любви придает решающее значение в становлении характера Анны, а тем самым и воплощению эстетического замысла романа. «Основная и, в сущности, единственная линия, по которой идет становление образа Анны, – это линия любви и семьи (вернее, тех разрушений и осложнений, которые вносит это чувство в ее прежнюю семью и новую). Возникновение, разгорание чувства, противоречия, от него происходящие, вся острота конфликтов, им вызываемых в жизни Анны и ее близких, вплоть до трагической развязки, и есть та ось, на которой построен художником этот образ» (Л.М. Мышковская. О мастерстве писателя. М.: Советский писатель, 1967. С. 219).

Сергей Иванович отвечает на это, что «этот вопрос мы не имеем еще права решать». Это не философская (в кознышевском понимании философии), а жизненная проблема, которую нельзя решить умозрительно. Эту проблему решает Анна Каренина. Смерть героини есть переход в становлении бытия, дающий ему новое качество. Смерть является моментом жизни.

Реплика «подавальщика Федора» – не этическая максима: а скорее поэтическая формула мира «Анны Карениной» после смерти героини. Отрицание «брюха» – это событие, происшедшее в мире, изменившее его качественно, соединившее наивно-этический и отвлеченно разумный миры в единый, основанный на этическом законе, мир. «Душа» не отрицает «брюхо», «нужду» как нечто внешнее, она отрицает их в себе, и через отрицание (самоотрицание) становится. Анна Каренина принимает в себя свой мир и отрицает его в себе, Константин Левин преодолевает наивно-этическую точку зрения своего мира на поступок Анны в себе. Отрицание предполагает принятие и является внутренним актом. «Душа» становится через «брюхо».

Мысль, высказанная дядей Фоканычем, не исконно крестьянская философия, к которой якобы только подводит автор своего любимого героя – Левина. До смерти Анны Карениной деревенский мир стоял несколько на иной точке зрения. Она высказывается в реплике Агафьи Михайловны: «— О своей душе, известное дело, пуще всего думать надо, – ска-

зала она со вздохом. – Вон Парфен Денисыч умер, даром что неграмотный был, а так помер, что дай бог всякому, сказала она про недавно умершего дворового. – Причастили, особоровали».

Эта точка зрения наивно-этического крестьянского мира неожиданно, но закономерно сближается с точкой зрения каренинского мира. Анна Каренина умерла не «по-христиански», и мать Вронского осуждает ее – с точки зрения Агафьи Михайловны: «Нет, как ни говорите, самая смерть ее – смерть гадкой женщины без религии». (Для Константина Левина «падшие создания» – «эти гадины».) С этой точки зрения смерть Анны для Каренина – такая же «развязка» («она развязала его» – говорит графиня Вронская в том же диалоге со Свяжским), как смерть ребенка у молодой в семье старика «на половине дороги». «На вопрос (Долли. – *В.Ф.*), есть ли у нее дети, красивая молодая весело отвечала:

– Была одна девочка, да развязал бог, постом похоронила».

Итак, богорождающее «брюхо» Анны отрицается в самом акте рождения, и Платон, «Хрестьянский мудрец» не провозглашает частную «крестьянскую» правду, а выражает состояние мира, восстановившего утраченное единство.

Таким образом, Л. Толстой дает свой вариант большого диалога – диалог миров одного распавшегося большого мира как сущностную форму его диалектического становления.

О природе поэтической реальности

Введение

Рядом с более или менее привычным понятием «литературное произведение» в критической и научной литературе последних пятнадцати-двадцати лет появляется и получает признание понятие «мир» в сочетании с различными эпитетами: художественный, поэтический, внутренний мир произведения. Точнее, это даже не понятие, а пока еще только слово, не имеющее сколько-нибудь устоявшегося научного содержания и выражающее эмоциональное, оценочное отношение исследователя к изучаемому произведению. Но появление именно этого слова «мир», конечно, не случайно: оно свидетельствует о том, что наука о литературе не совсем удовлетворена термином «литературное произведение» как обозначением ближайшего и непосредственного предмета изучения и связанной с ним (как бы им «заданной») проблематикой.

Эта неустойчивость в терминологии говорит, прежде всего, о молодости литературоведения, которое теперь только, собственно, пытается определить предмет своего изучения,

а совсем недавно вполне удовлетворялось непосредственным указанием на факт существования отдельных произведений, словно «Евгений Онегин» или «Мертвые души» совсем готовые для изучения произведения. Как, скажем, ботаник, изучая дерево, должен иметь представление о том, что, собственно, он изучает, так и литературовед, изучая практически все выдающиеся произведения литературы, должен осознать, что он исследует, в чем специфика того же романа Пушкина как предмета научного анализа.

Между тем представление о том, что эмпирически существующие произведения – это и есть предмет научного исследования, до такой степени было, так сказать, естественно для литературоведа, что понятие «литературное произведение» не было включено в словник Краткой Литературной Энциклопедии, и соответствующая статья появилась лишь в дополнительном томе. Всего несколько лет назад коллектив авторов сборника «Анализ литературного произведения» счел вполне достаточным обозначить главного «персонажа» книги как многострадальную «клеточку», обладающую, впрочем, «очень сложной и динамичной структурой»¹¹⁰. В то же время в сборник была включена пространная статья, посвященная методологическим проблемам изучения этого по существу не определенного предмета.

Попытку подвести научный фундамент под бытующее в литературоведении образное определение художественного

¹¹⁰ Анализ литературного произведения. Л., 1976. С. 3.

произведения как «особого мира» предпринял Д. Лихачев в статье «Внутренний мир художественного произведения»¹¹¹. Пафос этой статьи – в утверждении «самозаконности» изображенной в поэтическом произведении жизни. У нее свои закономерности, и они не сводимы к закономерностям объективной действительности. Во внутреннем мире, по утверждению автора, все свое:

время, пространство, социальные, экономические и прочие закономерности. «В произведениях, – пишет Д. Лихачев, – может быть и свой психологический мир: не психология отдельных действующих лиц, а общие законы психологии, подчиняющие себе всех действующих лиц, создающих “психологическую среду”, в которой разворачивается сюжет. Эти законы могут быть отличны от законов психологии, и им бесполезно искать точные соответствия в учебниках психологии и учебниках психиатрии»¹¹².

Такое отношение к литературному произведению не является, конечно, абсолютно новым, напротив, оно старше и как бы «изначальнее» более привычного теперь «литературного произведения». Уже А. Мерзляков называл поэтическое произведение «маленькой вселенной» (а позже Салтыков-Щедрин – «сокращенной вселенной»). Белинский, не ограничиваясь таким общим определением, выдвигал тре-

¹¹¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8.

¹¹² Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения. С. 76–77.

бование считаться в критической практике с закономерностями самого поэтического произведения и ни в коем случае не подменять их закономерностями реальной действительности. Насколько такая позиция была авторитетной и как бы естественной для круга Белинского, можно судить по письму В. Боткина, в котором он, в частности, пишет: «...всякое художественное создание есть отдельный мир, входя в который, мы обязуемся жить его законами, дышать его воздухом...»¹¹³.

В общем виде положение об автономности поэтического произведения восходит к поэтике Аристотеля, то есть было сформулировано в первом же известном нам трактате, систематически излагавшем законы поэзии. Аристотель указывает, однако, на самостоятельность, самозаконность *области*, сферы поэзии: «...правильность в поэзии и политике, в поэзии и любом другом искусстве – вещи разные. Да и в самой поэзии ошибки бывают двоякие – одни по существу ее, другие случайные: если поэт выберет для подражания правильный предмет, но не совладает с подражанием по слабости сил, то это ошибка самой поэзии; если же он выбор сделал неправильный (например, коня, вскинувшего сразу обе правые ноги, или что-нибудь ошибочное по части врачебного или какого иного отдельного искусства) или сочинил что-нибудь вообще невозможное, то это ошибка не по существу

¹¹³ Белинский В.Г. Письма. Т. 2 (1839–1843). СПб., 1914. С. 419.

Как видим, идея относительной автономности поэтического произведения достаточно давно известна. Но статья Д. Лихачева – отнюдь не повторение и не напоминание забытого. Современный ученый рассуждает, в сущности, иначе, хотя, как кажется, и сходно с Аристотелем. В чем эта разница состоит?

Аристотель мыслил поэтическое произведение в сфере проявления поэтических законов как особых; произведение для него – как бы точка приложения собственно поэтических закономерностей. Поэтический закон, по Аристотелю, противостоял закону природы (законам «другого искусства») как равноправный, а в своей сфере верховный, имеющий право их нарушать. По мысли же Д. Лихачева, поэт творит свою природу в пределах поэтического произведения, подчиняющуюся своим закономерностям.

Эта мысль, опять-таки в общем виде, была высказана уже основателем эстетики как науки Баумгартеном (то есть в первом собственно эстетическом трактате). Касаясь принципа подражания, Баумгартен формулирует его так: «Поэма есть подражание природе и зависящим от нее действиям». Современный философ, комментируя это положение, пишет: «Поэма – аналог вселенной. Законы вселенной, открытые философами, по аналогии приложимы и к поэме.

¹¹⁴ Аристотель. Поэтика. 60 в1—в21 // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 157.

Поэтому и действие произведения искусства подобно действиям, производимым самой природой. При этом «природа», о которой здесь идет речь, не есть лишь совокупность всего существующего, *natura naturata* в смысле натурфилософов Возрождения и Спинозы, но главным образом внутренний принцип происходящих в природе изменений...

“Подражание” и есть действие, согласное с этим внутренним принципом, так что “природа и поэт творят подобное” ...»¹¹⁵

Если Аристотель оправдывал погрешность поэта против природных законов просто тем, что противопоставлял этим законам закон поэтический как особый, у которого есть своя, особая же, сфера действия, то для современного ученого сам вопрос о нарушении естественного закона является «некорректным», не имеющим смысла: нельзя нарушить того, чего нет, а как раз закона природы, вопреки которому конь вскидывает обе правые ноги одновременно, в художественном произведении нет. Поэтический закон, согласно логике Д. Лихачева, не противостоит непосредственно природному или социальному, это закон другого уровня, и вступить в непосредственное противоречие с ними он просто не может¹¹⁶. Поэт творит природу и социальный мир со своими

¹¹⁵ Асмус В.Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962. С. 28 (курсив автора. – В.Ф.)

¹¹⁶ Ср. мнение редакторов уже цитированного «Анализа литературного произведения», которые полагают, что в произведении «тесно переплетаются собственно литературные и внелитературные связи и отношения» (с. 3.).

природными и социальными законами, являющимися производными (вторичными) от закона поэтического, и если поэт нарушил закон поэтической природы («им самим над собой поставленный»), то это уже поэтическая и тем самым неизвинительная ошибка.

Закон поэтический не существует как специальный закон – в ряду законов природных и социальных. Закон изобразительного искусства (пример Аристотеля) не просто отменяет закон естественный, но на место отмененного закона он вводит другой, такой же «природный», и этот закон «узаконивает» движение коня, вскинувшего обе правые ноги одновременно.

Конечно, в мировом искусстве и литературе достаточно примеров, когда поэта действительно приходится извинять или поэтическими намерениями (леди Макбет то бездетная, то она вскормила детей своей грудью), или просто оплошностью (сравнение у Лермонтова в «Демоне» Терека с львицей «с косматой гривой на хребте»). В отличие от подобных примеров, например, «органчик» у Салтыкова-Щедрина или люди-лошади у Свифта вообще не нуждаются в оправдании, так как авторы не грешат ни против законов поэтики, ни против законов природы.

В связи с известным параллелизмом понятий «поэтический мир» и «литературное произведение» возникает вполне реальная опасность смешения этих понятий. Такое смешение как раз и происходит в упомянутой нами энциклопедии.

дической статье «Литературное произведение».

Автор (М. Гиршман) пишет следующее: «Предмет художественного освоения (человеческая жизнь) становится содержанием литературного произведения, лишь полностью облекаясь в словесную форму, или иначе: лишь то из действительности, что стало словом, становится содержанием литературного произведения. В свою очередь, речевой материал превращается в художественную форму лишь постольку, поскольку в него “переходит” содержание, поскольку он всецело проникается непосредственными жизненными значениями, то есть, поскольку слово становится жизнью»¹¹⁷.

М. Гиршман, как видим, осознает литературное произведение не только как специфическую форму отражения действительности, но и как особую форму самостоятельного (неотраженного) бытия человека в мире. Эта попытка сама по себе представляется весьма плодотворной, но вместе с тем невыполнимой на почве «литературного произведения».

С одной стороны, «непосредственными жизненными значениями» обладают все прозаические высказывания. Есть множество значений, для которых слово является единственной формой их жизненного проявления. В обыденной жизни люди постоянно обмениваются «непосредственными жизненными значениями», и форма такого обмена – обыкновенное (прозаическое) слово. С другой стороны, если нечто «из действительности» стало словом и благодаря это-

¹¹⁷ Краткая литературная энциклопедия. Т. 9. М., 1978. Стлб. 439.

му «содержанием» литературного произведения, то результатом может быть только удвоение действительного явления («еще один мопс» Гете). Видимость способности «литературного произведения» стать как бы органом развития жизненных потенций достигается за счет некоторого недоразумения – если предположить, что способность слова «проникаться непосредственными жизненными значениями» это и есть способность слова «становиться жизнью». М. Гиршман употребляет эти выражения как синонимичные, однако это очевидно не так.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.