

Дьюла Кирай

Сюжет и диалог в "Евгении Онегине" Пушкина, "Шинели" Гоголя и "Бесах" Достоевского

Studia Rossica Posnaniensia 20, 3-15

1988

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HISTORIA LITERATURY ROSYJSKIEJ

СЮЖЕТ И ДИАЛОГ В *ЕВГЕНИИ ОНЕГИНЕ* ПУШКИНА, *ШИНЕЛИ* ГОГОЛЯ И *БЕСАХ* ДОСТОЕВСКОГО

THE SUBJECT AND DIALOGUE IN *EUGENE ONEGIN* OF PUSHKIN, *THE COAT* OF GOGOL AND *THE DEVILS* OF DOSTOYEVSKY

ДЬЮЛА КИРАЙ

The author proves that A. Pushkin's, M. Gogol's and F. Dostoyevsky's texts represent three variants of the technique of narration of the 19th century, general in a Russian model of construction of the subject and dialogue of literary text.

Dyula Kiray, Eötvös Lóránd Tudományegyetem, Orosz Iradalon Tánaszék, Pesti Barnaboszu 1, Budapest, Hungary.

Постараюсь ответить на вопрос, почему художественная модель мышления, художественный текст — а речь пойдет в первую очередь о повествовательных текстах — без трансформации самого диалогически мыслимого предмета и диалогического мышления о нем не может обойтись. Связь диалога и сюжета у Достоевского настолько органична, что при старом представлении о сюжете невозможно понять и сотой доли эстетической и поэтической ценности его романов, их семантического богатства. Это касается не только Достоевского. Его предшественниками в этом отношении были Пушкин и Гоголь, а продолжателями — Толстой и Чехов*.

* М. М. Бахтин в своих работах о Достоевском подробно и убедительно показал, что его романы построены полифонически, что идеологизм его героев не сведен к какому-либо единому фокусу — центральному герою, а распределен равноправно между партиями голосов героев. И хотя неоднократно предпринимались попытки опровергнуть этот взгляд на конструктивный принцип построения романа Достоевского, вплоть до попытки уличить Бахтина в неверном понимании музыкальной полифонии, идея Бахтина до сих пор продолжает влиять на исследовательскую мысль, и влияет несомненно плодотворно. Метафора Бахтина имеет в виду полифонию музыкальных инструментов, их самостоятельной функции в оркестре. Прав был Бахтин и в историческом смысле не только по отношению к концепции идеологического романа Энгельгардта, утверждающего монологизм романа Достоевского,

У Пушкина нова не только концепция характера, но прежде всего сюжета, то есть функции героя в определении мира и самого себя, равно как и определения его извне, другими героями, а также автором. Семантическая насыщенность собственно сюжетной стороны *Евгения Онегина* не меньше по значению и важности демонстративно открытого отношения автора-повествователя к герою в условиях, когда развитие и трансформация отношения героини к герою дана как основное связующее звено ее сюжетной истории, а трансформация внутреннего движения героя — Онегина — дана скорее в овнешненном пункте наблюдения за словесными и психологическими, внутренними неречевыми процессами мышления и метасловесными движениями. При этом постоянное сопоставление этого интеллектуального движения с открыто оцененными моделями поведения — традиционными или антитрадиционными — и окру-

но и по отношению ко всем еще господствующим концепциям религиозных философов конца прошлого века и начала нынешнего столетия, символистской критики, а отчасти и по отношению к социологической концепции структурных принципов романной модели Достоевского.

Достоевский — религиозный философ, Достоевский — идеолог мещанства — эти теории не удовлетворяли Бахтина, пришедшего к концу 20-х годов к обновлению диалогического мышления, к преодолению гегелевской концепции искусства, к разработке поэтических принципов риторики текста, к пониманию литературного искусства как способа создания амбивалентного мышления в речевых жанрах, им соответствующих.

Диалогичность усматривает Бахтин не только на уровне романного целого, позднее обоснованного им в жанровом определении исторического и морфологического различия эпоса и романа, но и на уровне персонажа. Наряду с множественностью идеологических языков роман у Достоевского, по Бахтину, характеризуется еще и диалогически построенным голосом каждого из героев его романа. Правда, диалогичность каждого отдельного лица романа представлена Бахтиным как стремление персонажа защитить свою партию в споре с чужим определением своего „я” в условиях, когда автор (повествователь) не стремится ни ограничивать его в своем праве, ни завершать извне своей повествовательной властью, ни снимать значения его высказывания.

И в этом пункте придется, на мой взгляд, определить предел проникновения Бахтина в модель романного мышления Достоевского и видимо, романного мышления вообще. Говоря о принципе диалогизма относительно амбивалентности, дилемности мысли Раскольникова, Бахтин указывает на дуализм его слова, наличие двойной мысли — „скрытой” и „явной”, причем содержание его речи определяют мысли явные, но организует ее — скрытая мысль. По этой схеме можно заключить, что Раскольников заранее знал всю сумму идей, все будущие определения, но не хотел верить им и признать их существование. Я уже имел возможность высказаться о недостаточности, ограниченности такого определения внутренней мотивации движения героя (его внутреннего диалога) в *Преступлении и наказании*, но сделал это с целью обосновать иное, чем у Бахтина представление о поэтическом ключе романа как структурного целого и поэтики персонажа, в частности, характера его внутреннего диалога. Я усматривал открытую мысль, доступную в момент действия, во временном ряду трансформаций, функции его внешних и внутренних поступков (интеллектуальных), а скрытую мысль — в беспокойстве, предчувствии, догадке, осознании все большего множества мотивов своего прежнего мышления, а тем самым все большего отдаления от прежнего способа мышления. И именно это и составляет преобладающий сюжет *Преступления и наказания*.

жающего героя мира деревни-провинции и света-города-метрополии, салонов и большой России оказывается принципиальным.

Такое открытое авторское отношение („роман в стихах“) порождает не только множественность „прочтения“ Онегина как типа, но и его принципиальной трансформации, мотивы которой, как известно, повествовательно-сюжетно не даны. Мотивы отчасти скрыты в ненаписанной главе о путешествии Онегина. Без этого открытого отношения автора к герою читатель в самом деле должен бы был констатировать немотивированность крутого поворота в поведении Онегина.

Исследовательская точка зрения на этот прием Пушкина, как известно, двояка: одни объясняют это принципиальной открытостью романа, другие — или же однозначным, „отрицательным“ отношением автора к герою или повествовательной раздвоенностью авторской позиции. В действительности же, значение авторского постоянного присутствия и вторжения в сюжетный текст романа признано большинством исследователей и отменяет возможность однозначно определить персонаж и его „сюжет“, и потому переносит определение героя не на единство онегинского характера и действия, а на определение меняющихся отношений героя, на „негативное“ его определение: на его функцию с точки сюжетных отношений героев, влияния Онегина на окружающих и окружающих на него, и с точки зрения внесюжетного, так сказать, литературного определения его, в связи с постоянным авторским диалогическим отрицанием прежних литературных и существующих бытовых представлений о „герое“.

Такая авторская концепция героя и его романа, где сюжет и характер не могут быть прочитаны без учета первенствующего значения этой неразрывной внутрисюжетной и внесюжетной функции поведения персонажа и его множественности определений в синхронном смысле и изменчивости в диахроническом — вполне приемлема.

Такое соотношение сюжетного и авторского начал характерно и для третьего определяющего структурного и моделирующего принципа, пронизывающего текст романа — диалогизма. Сюжетная загадка фабульного происхождения в романе состоит в невозможности диалога для героя. Неосуществим он ни в деревне, ни в провинциальных условиях России, ни в более цивилизованных условиях большого света, условиях провинциальных городов (X-ая глава). Несинхронность мышления Онегина, с одной стороны, и Татьяны и Ленского — с другой, приводит к трагическому поступку (убийство Ленского на дуэли), как в *Цыганах* несовместимость интерпретации понятия „свобода“ (= „счастье“) у цыган и Алеко, и непоправимый душевный надлом в героине, устремленной не только к „эмансипации“, к осмыслению загадки, кто же такой Онегин, но и загадки собственного положения и возможностей судьбы, в примирении возможного и достижимого в ее положении и при ее характере.

Амбивалентность мышления Татьяны выдержана Пушкиным до конца.

Первая ее попытка объясниться в любви („Письмо”) — на самом деле стремление определить свое „я” и „я” Онегина, а последняя попытка (беседа с Онегиным) — „объяснить свой выбор собственной биографической историей. А отказ от Онегина — их неудавшийся диалог, по существу невозможность диалога в этой новой ситуации (когда Онегин в противоположность их первой встрече устремлен к недостойной его высокого характера и глубоко требовательной натуры — есть как бы стремление к завершению, преодолению доведенного до психического состояния внутренне диалогичной мысли Татьяны о себе и о другом, об Онегине. Но сюжетно — в первом случае — это порождает не только непрестанное стремление героини угадать характер предмета своей любви, но и стремление все выше шагнуть в определении „я” и — другие. Приближение к окончательному определению „я” и Онегин (насколько оно релятивно, выясняется, конечно, из слез, сопутствующих второму объяснению) не меньше, если не больше предвещают события. Первое объяснение — по сюжетной мысли автора — засеяло в душе героя зерно, из которого выросла безумная страсть вернувшегося из странствия героя. Настоящий диалог и мог бы начаться с этой злой для Онегина минуты, но Пушкин оставляет незавершенным роман и неначатым диалог — принципиально, намеренно. Продолжение романа, конечно, могло бы быть мотивировано только и только этой „речью” при потере последней иллюзии на интимную связь в жизни, как вспышка социальной страсти Раскольниковца речью Мармеладова и картиной петербургских углов и побуждаемо той высокой оценкой, которая в своей внутренней интенции прямо влечет на какие-то высокие и достойные поступки в невысказанной надежде на вознаграждение. И вряд ли Татьяна осталась бы верна своему выбору, если бы Онегин после потери последней надежды на интимность оказался бы в круге декабристов, а потому если и не на эшафоте, то в Сибири. Недоговоренное уже прозвучало в ином контексте — в *Борисе Годунове* — в знаменитой сцене диалога Отрепьева и Марины.

Требование внутреннего и внешнего подвига в жизни звучит в устах Татьяны в таком контексте, который не оспаривается, не пародируется, не подшит авторской иронией, как не оспаривается и внутренняя лиричность мотивации первого объяснения Татьяны и ее влияние на Онегина. А диалогизмом оценок пронизано вышеупомянутое авторское отношение к Онегину, точнее к возможным определениям его поступков, жестов, причуд и странностей. Чем дальше разворачивается текст романа, тем положительнее оценка Онегина, и соответственно тем она ближе авторской самооценке, при всем сохранении амбивалентности содержания этой оценочной определенности, близости и интимности. Спор Пушкина с романтическим представлением или классицистической манерой представления человека шел одновременно со спором о сюжетной функции героя, объясняющей явления современных последствий такого „сюжетогенерирующего” поведения человека.

Сюжет *Евгения Онегина* дан Пушкиным и в полемическом плане по срав-

нению с грибоедовским *Горе от ума*. Путь туда, „где оскорбленному есть чувству уголок“, Пушкин представил в *Евгении Онегине* не только как диалогически не допускающий однозначное определение, развернув мотивацию в однозначный ряд, но представил как неизбежное внутреннее развитие интимно-личной складывающейся неразрешимой драмы и как результат невозможности найти непосредственные причины, которые могут вызвать хоть какое-либо конкретное сопротивление или разочарование, как это было у Чацкого. Наоборот, чем глубже натура, тем больше у Пушкина герой „виноват“ в несчастном положении своей судьбы. К концу истории Пушкин подводит к пониманию их взаимной трагически нескладно сложившейся биографии, и выясняет это автор героям в крайне драматическом для них состоянии духа. В ситуации, когда героиня вынуждена была осознать трагедию своей спокойной жизни как результат необдуманно торопливого решения из послушания и кажущейся бесперспективности, а герой — открыть для себя грозную правду своей биографии, что он растратил силы на недостойные его ума и характера дела, хотя самой по себе и как будто оправданной „скуки“ для того, „кто мыслил и страдал“ и что впереди может быть только одно рациональное и нравственно отвечающее его влечениям дело: поступать достойно, а не мелко и бесполезно.

Тургенев, Толстой, Достоевский, каждый по-своему продолжая Пушкина, получили уже „готового“ нового русского интеллигента в романе, рядом с которым оказывается пробужденная им героиня, а в конце его пути ждет каторга, душевное потрясение, воскресение или перспектива осознания смысла своего жизненного пути. Пушкинской борьбы за нового литературного героя, а потому и авторской интимной открытости в определении своего героя и возможных смыслов его „сюжетной“ функции (биографической истории) не остается и следа в дальнейшем, а соответственно этому все разнообразие точек зрения текста, разделенных между героями и автором-повествователем, вмещается в слово о мире и самооценку героя, особенно центрального.

Роман *Бесы* в этом смысле особенно близок к *Евгению Онегину* в раскрытии самоопределения и определения мира во внутреннюю речь, в жесты, психологически выявленные, в поступки, мотивированность которых дается с разных позиций, но которые, в конце концов идентифицируются в сюжетогенерирующих (и заодно объясняющих) словах, жестах и поступках интеллектуального осмысления мира и самоосмысления Ставрогина — „крестоносного“ Онегина — пришедшего к еще более трагическому концу своей романной истории, чем Онегин. Мысль относительно того, куда ведет духовное „скитание“, одинокая оппозиция против немощи „милосердия“ и „всесилия“ зла на искаженной азиатской отсталостью провинциальной Руси и в сошедшей с пути цивилизации метрополии, порождающей необъяснимые и странные поступки лучшей части средней русской интеллигенции — мысль эта задана Пушкиным.

У Достоевского диалогизм еще более четко подчинен внутренней психологически прослеженной трансформации героя и смысловому значению его сюжетной функции. В *Бесах*, однако, налицо не только онегинское трагическое начало, как логическое завершение сначала оппозиции в одиночку, потом „вмешивание”, т. е. волей складывающейся судьбы протест личного начала против общего, нетерпимого, однако всеми принимаемого порядка, но и гоголевское начало, идущее рядом и мотивирующее обострение оппозиционного начала, вырастающего до общественного скандала.

Соотношение диалога и сюжета как основных функций героя в столь разных по жанру и художественным целям текстах Гоголя, как *Мертвые души* и *Ревизор*, обнаруживает тот же принцип уравнивания этих изначальных строительных материалов характера и в структуре ситуации гоголевского поэтического языка, который мы наблюдали в *Евгении Онегине*.

Как в *Мертвых душах*, так и в *Ревизоре* функция героя создает как бы два несмыкающиеся ряда, между которыми как будто осуществляется диалог. На самом деле диалога нет и идет отчаянная борьба, чтобы такого диалога и не получилось, и чтобы он подменился лжедиалогом, умалчиванием или лжеконтактом. Функция плутовства „поневоле” в случае Хлестакова и плутовства „умышленного” — у Чичикова обнаруживают некую параллель, а характер диалога — и тем самым основная его функция смыслогенерирования — и тут и там строго подчинена сюжетному началу. И в том и в другом тексте спрятаны намерения диалогизирующих сторон, а если они „выговариваются”, то это как бы монолог на сторону, контакт лишь с посторонним наблюдателем — читателем или зрителем, а не партнером, то есть „мышление про себя”, высказывание истины, определение, „открытие”, „косознание”, „прозрение”.

Лжедиалог еще более скрывает изначальное намерение диалога, отводит от достижения им результата (*Мертвые души*) или приводит к достижению незаслуженным положением, и неожиданно эффектных результатов (*Ревизор*). Результат словесного поступка ни в том, ни в другом тексте не адекватен изначальному намерению его, что и выявляет его органически антидиалогическую установку со стороны диалогизирующих собеседников: Хлестакова и Городничего, Чичикова и чиновников, помещиков. Но при этом и та и другая сторона пребывает в постоянном диалоге с тем намерением диалогического партнера, в котором он заподозрит собеседника: реплики Хлестакова относятся к тактике не дать себя поймать как плута, как будто намерение Городничего в этом и должно заключаться (ср. потом у Чехова в рассказах *Тонкий* и *Толстый*, *Человек в футляре*, *Смерть чиновника*). То же самое происходит с Городничим, опасющимся хитрости Хлестакова, ревизора, стремящегося якобы уличить его в плутовстве и мошенничестве. Создаются представления о происходящем, и они — эти представления — и руководят словесными и бытийными поступками диалогизирующих сторон.

Собственно диалогизируют маски, надетые, чтобы упрятать изначальное свое намерение. В ситуации неадекватной такому опасению (Хлестаков) или в ситуации протеста против такого качества плутовства; Чичиков, впрочем, не угадывает формы плутовства в большом деле, в отличие от Хлестакова, плута меньшего калибра. Тем самым возникает ложный ряд события, которые при обнаружении их несостоятельности снимаются как напрасные в их экзистенциальном значении, но тем самым подтверждаются и утверждаются в их интеллектуальном значении, как некий написанный бытийно и бытово-реальным движением-поступками текст (жизненно реальное событие, которое читается самими героями как текст о себе, как некий сюжет, который создан ими, стал общественным фактом помимо их намерения, „поневоле“).

Итак, диалог, который не может возникать между встречными сторонами, образует избыточное движение — лжесюжет, ряд поступков, который окажется недействительным, а только симптоматичным; то есть такой сюжет, который выступает не в роли бытового преобразования прежних отношений диалогизирующих единиц или сторон к быту и быта к ним, а в роли текста.

Разумеется, есть существенная разница в семантике диалогической функции главного героя и его сюжетной функции в *Мертвых душах* и в *Ревизоре*. Параллельные лжесюжетные линии Городничего и Хлестакова не смыкаются, ибо ни та, ни другая сторона не проникают в то, что же происходит на самом деле: Хлестаков не догадывается о „сюжете“ (плутовстве) Городничего, и наоборот, Городничий не догадывается об истинном сюжете плутовства Хлестакова. Плут и тут и там, и каждый плетет свою удачу плутовством, а когда обнаруживается „обман“, то он оказывается самообманом со стороны Городничего, надеявшегося на успех своего плутовства, а со стороны Хлестакова — мелким мошенничеством — „здоровым“ плутовством, проведением за нос людей, желавших провести за нос его в качестве подлинного ревизора. Но поскольку он об этом ничего конкретного не знает, он проводит их „инстинкта“, как петербуржец, он видел подобных мошенников немало.

Мертвые души в этом смысле построены несколько иначе. Плутом окажется собственно лишь одна сторона — Чичиков, а в другом лагере окажется лишь один плут из помещиков и один из чиновников, но они партнеры Чичикова в том смысле, что один из них — Ноздрев — не заинтересован (как, впрочем, и посещенные Чичиковым помещики) в самообмане, а потому догадывается в плутовстве другого плута — Чичикова, по своему плутовскому инстинкту. Подобным образом построено отношение другого ряда событийности — сюжета чиновников и сюжета Чичикова: плут-Ноздрев подвел под заключение другого плута, а плут-чиновник освободил такого же, как он сам, плута. Нравственные уроки Костанжогло давали промах. Второй том, видимо, строился по такому же принципу: плут (Чичиков) делает вид, что он исправился, т. е. ведет квази-истинные диалоги с целью наконец-то достигнуть желаемого ре-

зультата: стать смиренным, но зажиточным помещиком или чиновником. Иными словами, параллельные ряды тут стремятся к одной и той же цели, но уже не только в перспективе, как в первом томе, но и в момент изображения событий; плут уже не нуждается в плутовстве как средстве обмана, маскировки, окольных путей мошенничества. Чичиков в этом смысле „исправляется” — ведет открытый диалог, смеется над одними и теми же случаями, что и остальные (ср. Костанжогло, слушающие анекдот о чиновнике и молодой немке).

Небезынтересно в этом же аспекте равновесие диалога и сюжета как функций персонажа в *Записках сумасшедшего* и *Шинели*. Подобно тому, как в *Мертвых душах* и *Ревизоре* и здесь духовная трансформация, интеллектуальная вплоть до осознания своего движения как ненужного, лжеизбыточного (у Городничего и у Чичикова), „напрасного” замыкает кольцом начало и конец истории, но в отличие от них у Поприщина и Акакия Акакиевича происходит истинное вторжение в смысл своего быта и бытия, вплоть до тождества этого вторжения — проникновения и собственного их действия. Поприщин, который ведет диалог с несуществующими партнерами, ведет его таким образом, что все глубже проникает в мотивы своего помешательства. Акакий Акакиевич, который не выдержал „экзамен” на изложение — то есть на повышение в чине — вместо переписки начинает „окольными путями”, „неофициально” на свой страх и риск повторять свой экзамен по духовной эмансипации: чем дальше, тем больше вживается он в свою новую роль, принимает дополнительные задания, получает „информации” о таких вещах, которые то и дело „поддерживают” его приватную самостоятельную эмансипацию (ср. его работа-переписка книги „карбонария”), что и оборачивается в конце истории его нападением на Значительное лицо, нападением на часового, который в начале его приключения таким же образом накричал на него, и наконец, вмешательство потусторонней силы, мстящей за то, что его старания, его „сюжет” с попыткой эмансипации на свой страх и риск оказался недействительным.

И в *Записках сумасшедшего* и в *Шинели* содержание внутреннего диалога как функция персонажа создает, хотя в конечном итоге и несуществующий (Поприщин) или же напрасный (Акакий Акакиевич) „сюжет”, но не монолог-сказ создает сюжет, а их внутренний диалог, при всем том, что в первом случае, как было сказано, собственно нет партнера (в случае Поприщина), а во втором (в случае Акакия Акакиевича) нет словесных жестов для овнешнения этого внутреннего диалога (налицо лишь ментальные жесты, свидетельствующие об этом внутреннем диалогизме мышления и поступков персонажа).

Сюжет в *Шинели* как раз и создается этим оппозиционным диалогом персонажа; т. е. все его бытовые, интеллектуальные а впоследствии и обобщенно-бытийные (символические) жесты исходят из его „предприятия”, приключенческого движения, которое, как почти всегда у Гоголевских героев, окажется просто-напросто нереально-избыточным, т.е. окажется всего только „текстом”,

написанным как бы неофициальным, неразрешенным, „незаконным“ их движением, предпринимательством персонажа, его приватной эмансипацией.

В этом смысле Достоевский непосредственно продолжает Гоголя, когда в *Бедных людях* и *Двойнике* создает сюжет за счет ложно-избыточного движения персонажа — в *Бедных людях* создавая иллюзию, что вот-вот начнется подлинная история героя (хотя на самом деле она кончается), а персонаж колеблется в своем выборе: уцепиться ли ему за своего диалогического партнера, или же удовлетвориться возможностью „сочинять“ письма, т.е. иметь собеседника для „диалогического“ решения и упорядочения пережитого и испытанного (при сохранении иллюзии, будто эта альтернатива существует отдельно, неслитно для него). А в *Двойнике* Достоевский сохраняет персонажу иллюзию, что после его скандального поведения „третьего дня“, он еще может иметь шансы, которые ему самому представляются проблемными разве только относительно альтернатив их форм: смирения (патриархальные) или борьбы (иллюзия юридических отношений), или же лицедейства, маски (иллюзия возможности плутовства). Вот почему в *Двойнике*, как и в *Бедных людях* созданное интеллектуальными и бытовыми поступками окажется несвершившимся, напрасным, не получившим признания бытовым „текстом“, порожденным ментальными рефлексамися героя, т.е. его внутренним, но для постороннего наблюдателя всегда вполне понятным типологическим движением, интеллектуальным стремлением — диалогом.

И в том и в другом случае овнешненный (письмо Девушкина) и овнутрененный, скрытый (подвижность Голядкина) диалог создает сюжет, ложность которого доступна лишь внешнему наблюдателю (Вареньке, начальству, Голядкину-II), подобно тому, как это было в *Ревизоре* (только там этот внешний взгляд — не оппозиционная герою сторона, а сторона вне текста, ибо Хлестаков угадывает из жестов его диалогического партнера только то, что является общим для всех таких плутов, как Городничий).

Сказитель у Гоголя создает не „сюжет“, сюжет сплетен из интеллектуальной (диалог) и экзистенциальной эмансипация психологически существенного) функций персонажа. Не следует искать у Гоголя сюжета в обычном, традиционном смысле слова. Сказ дает возможность видеть героя совершенно иным образом, нежели у Достоевского. Сказ Гоголя как бы нарочно заставляет нас не замечать это существенное, внутреннее, „ступенчатое“ эмансипирование (например, Акакия Акакиевича), чтобы постоянно поддерживать „удивление“, ошеломление якобы „неожиданными“ внутренними и внешними поступками героя, подготавливая тем самым естественность в повествовательном плане возмездия бунтаря Акакия Акакиевича, „реальность“ его загробных походов, разбойничьих нападений на значительные лица.

В отличие от Гоголя, Достоевский обычно главных героев делает „сказителями“ их собственных приключений; они сказители в упомянутом выше смысле, т.е. недопонимают, не осмысливают до конца и не связывают воедино

звенья истинных психологических событий, а сохраняют за своим словом повторяющийся эффект удивления, а отсюда и многословие, которое ни в каком отношении не является диалогом о существе дела, а тем более диалогом повествователя с героями, а скорее наоборот, это такой же словесный и мысленный самообман героя-повествователя, только без плутовских целей. Без плутовской цели, поскольку обман получается из явного раздваивания настоящей цели в устремлении и установке героя: „делать жизнь” (что ему не под силу) или же делать „текст” о жизни (более доступное его влечениям и возможностям — „вертеррианство”).

И тут создается два сюжета. Но, во-первых, они не параллельны, а во-вторых, исходят из одной и той же инстанции. Один подозреваемый, нежеланный, другой — создаваемый иллюзией и необоснованными стремлениями, а в диалоге двойной мысли героя постоянно угрожает желание оказаться несуществующим, а нежеланное — неизбежным.

Диалог у героя Достоевского, правда, неуверенно, но одинаково создает и тот и другой вариант своего возможного быта-бытия; но как интеллектуально непрерывно эмансипирующийся персонаж, он постоянно обманывает себя, будто бы он волен „выбрать” ту или иную альтернативу, а потому экспрессивно переживает выбор (в конце концов всегда желанный, однако иллюзорный, то есть оказавшийся ложным, зато утешительным своей интеллектуальностью). В больших романах это заменяется превращением экзистенциально-бытового ряда сюжетной функции героя в мотивацию для интеллектуального ряда понимания им своего „текста”, сотканного из этой установки на „понимание”, а не на экзистенциально „целевое” переделывание. Внутренние диалоги героя Достоевского так же, как у Пушкина проникают в существо своего сюжета, прочтение всегда окажется адекватным, но платить за это приходится трагически много, несоизмерно приобретенному интеллектуально и нравственно. Собственно литературность функции героя в сюжетном плане от Пушкина до Достоевского все возрастает. Под литературностью мы понимаем здесь расширение значения интеллектуальной трансформации героя в связи с тем, что или вызывает открытое эстетическое переосмысление традиционного литературного мышления со стороны автора в непрерывной диалогической оценке и переоценке значимости функции героя, т.е. „сюжетного действия” мотивов и соответствующих мотивов оценок его поступков (как у Пушкина); или укрытие диалога во внутренние жесты, во внутреннюю речь героя (как у Гоголя), когда создается лжесюжет, функционирующий для самого героя больше как познание, а не переделывание своей судьбы, вследствие чего и удваивается (*Шинель*, *Ревизор*) или утраивается (*Мертвые души*) сюжетное действие героя, каждый из которых представляет новую фазу в осмыслении героя, выдвинув функцию трансформации эмансипации его психологического и интеллектуального поведения. Повествовательное слово при этом создает новые

литературные формы не диалога, а множественность внешних определений, из которых ни одно не претендует на осмысление совокупности сюжетных линий персонажей.

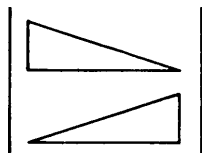
У Достоевского, поскольку он возвращается к онегинским интеллектуальным типам относительно центральных персонажей, а относительно второстепенных — к поэтике сюжета Гоголя — получает развитие и та и другая форма семантической функции сюжетного и повествовательного акта. Повествовательная функция распределяется между повествователем и собственно героем, а отсюда сильно возрастает диалогическое действие героев, как словесное, так и жестовое — психологическое. Этим своим диалогическим мышлением они создают столь же всестороннее определение своего „я“ и „я“ окружающих, притом меняющееся в трансформационном движении определимости их характера, как Пушкин-автор — по отношению к восприятию своими героями себя и мира как возможной опоры для их определения и определения вообще человека и мира. Отсюда большая философичность и идеологичность внутренней и внешней речи героев, но одновременно и сюжетная функция преодоления ими своей идеологической предвзятости и выработки более адекватного понимания себя и мира. И растворяется это у Достоевского не в эмансипации внутренних и внешних поступков героя, к тому же неосмысленных интеллектуально, а только психологически и волево.

Наоборот, вся эмансипация происходит в кругозоре центрального героя, отсекающего диалогически свое понимание от всех внешних, множественных и так или иначе неадекватных определений, из которых не исключается и повествователь. Эффект незавершенности получается именно благодаря этой борьбе за преодоление агрессии множества разных определений путем обострения „слуха“ героя к сложным глубинным связям природы человека и природы окружающего его мира.

Сюжет романа Достоевского как функция всех героев и состоит собственно в этом интеллектуальном преодолении героем идеологизма в понимании мира, сохраняемого другими героями до конца сюжетного действия, а потому создающими почву для иного понимания сюжетных событий другими героями и повествователем. Подобно тому как Татьяна в сильной внутренней борьбе пытается повторно определить Онегина и истинное его отношение к ней, смысл его устремлений, — бьются в поисках определения герои *Преступления и наказания*, *Идиота*, *Бесов*; и Раскольников, Мышкин, Ставрогин, каждый по-своему поглощены преодолением преград, связывающих их внутреннее и внешнее движение с остатками идеологического понимания мира, стремясь выработать адекватное понимание его.

У Раскольникова и Мышкина этот процесс сосредоточен вокруг неразрешимых дилемм двойных мыслей, когда вера в явные мысли теряется по мере уверенности героя в действительности скрытых. Это состояние схематически

можно было бы изобразить следующим образом:

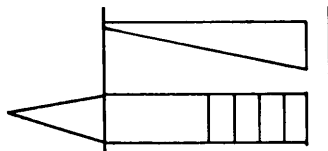


где верхний ряд представляет процесс преодоления идеологичности взгляда героя, а нижний — приобретение все более адекватного понимания „текста” своей и чужих ситуаций. Иными словами, происходит превращение его сознания из предмета изображения с точки зрения повествователя и других персонажей в функцию „повествователя” своего и чужих сюжетных действий — как экзистенциально, так и интеллектуально-психологически происходящих, функционирующих.

В *Бесах* эта схема выглядит несколько иначе. К тому времени как герой вступает в романное действие, все внешние определения и соответственно важные связанные с ним ожидания уже „готовы”. Касается это не только Верховенского и „учеников-самозванцев”, но и претендующих на любовь к себе — Даши, Марии Тимофеевны, Лизаветы. Вот почему борьба Ставрогина есть не столь борьба против „идеологического” понимания себя и мира, наоборот, он с самого начала понимает себя и внешний закон объективного мира неизменно адекватно. Тут борьба героя — в постоянном вмешательстве в агрессивное навязывание ему различных ролей, более того, ловушек, в которых ему непременно пришлось бы эти роли разыграть; это и создает истинную активность его диалогического проникновения в существо законов движения, все более решительно требующих его интеллектуальной и экзистенциальной активности. И в конце своей борьбы он выбирает самую крайнюю форму антипоступка — самоубийство, чтобы избежать и в самом деле неотвратимой для него роли — оказаться инициатором лжедействия Верховенского и предметом милосердия Даши.

Возвращаясь к метафоре о превращении в „текст” действия, оказавшегося „напрасным”, несвершимым и непризнанным — как это выявилось в сюжетах Гоголя, — можно было бы сказать, что текстом для Ставрогина окажется не его собственное действие. В окончательном варианте текста *Бесов*, в котором писатель отказался опубликовать главы „У Тихона” и „Исповедь Ставрогина”, видно насколько существенно были переделаны главы, чтобы еще яснее выступила эта поэтика сюжета: не столько идеологическая стесненность драматизма решения внутренних духовных противоречий героя, его экзистенциального и интеллектуального положения, сколько противоречий человека, выработавшего адекватный взгляд на мир и самого себя в кругу людей, одержимых идеологическими стремлениями, не расстающимися с ними до конца их сюжетного действия (функции).

Такая же трагедия единичного доведения своего понимания мира до возможной адекватности изображена в ситуации Ивана Карамазова. Неправильное прочтение „текста” мысли и внешнего действия также приводит к трагедии и к решительному шагу в принятии ответственности на себя, как это было у Ставрогина. Схематически это выглядело бы так:



где верхний ряд обозначает неизменность идеологизма других, а нижний — существующее с первого момента сюжетного действия полное понимание, но только к середине сюжета (глава „Иван Царевич”) — понимание реальной опасности идеологической агрессивности и соответствующей реакции — активизации внешних поступков героя (Ставрогина).

Итак, диалог во всех приведенных нами случаях играет подчиненную роль изображения не слова героев, а словом героев их трансформации.

THE SUBJECT AND DIALOGUE IN *EUGENE ONEGIN* OF PUSHKIN,
THE COAT OF GOGOL AND *THE DEVILS OF DOSTOYEVSKY*

by

GYULA KIRAY

Summary

In his work the author concentrated his attention on a specific function of dialogue and subject in the Russian narration technique of the 19th century. This function is manifested when the subject is organized on the basis of intense interest of the author in heroes who behave in a non-conventional manner. In such cases the subject is given through the prism of the figure. As a result two forms of dialogue are created: 1 — dialogue of a hero (internal discourse, gestures) and 2 — the dialogue of the narrator (verbalized or approximate from the point of view of style and semantics to the dialogue of the hero).

The multitude of points of view arises as a result of opposition: hero — narrator (this opposition may be more or less developed) or as a result of bipolar multivoiceness, and the hero or heroes are devoid of it. Therefore, two (or many) aspects of the same subject emerge, two (or more) interpretations of internal motives and deeds of the hero.

As a result of such a narrative technique the prose, on the one hand, tends towards developing of the subject, gestures and psychologization of the plane of expression, and, on the other, to verbalization.

Pushkin's, Gogol's and Dostoyevsky's texts represent just three variants of such a model of construction of the subject and dialogue of the literary text, general for the Russian narrative technique.