

А. Н. ХОЦ

ПРЕДЕЛЫ АВТОРСКОЙ ОЦЕНОЧНОЙ АКТИВНОСТИ
В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ «САМОСОЗНАНИИ»
ГЕРОЯ ДОСТОЕВСКОГО

Проблема статуса авторской оценки в полифоническом мире Достоевского, в структуре «самосознания» его героев — достаточно сложна и актуальна в современной науке.¹ Вопрос о мере авторского присутствия в полифоническом диалоге, активности авторской концепции в «плюралистичном»² художественном мире писателя затрагивает более общую проблему соотношения двух смыслообразующих начал художественной структуры: оценочно-завершающего, интерпретирующего и объективно-исследовательского, ориентированного на художественный поиск в процессе реалистического освоения писателем противоречивой действительности. Попытка очертить пределы авторской активности в полифоническом мире настоятельно обращает нас к проблеме *соседства* и взаимовлияния полифонического и монологического принципов изображения в рамках одного произведения, одной поэтики.

1

Рассмотрим комплекс данных вопросов на материале романа «Преступление и наказание», имея в виду их актуальность для всего полифонического наследия Достоевского. Каковы же пределы и формы авторского вмешательства в полифоническую структуру; насколько авторитетна и «конкурентоспособна» авторская оценка в полифонической системе координат? Каков механизм соотношения монологического и полифонического начал? Проблема «незавершенности» и в-себе-авторитетности «самосознания» героя Достоевского, новаторски поставленная в концепции М. М. Бахтина, неизбежно наталкивает сегодня на эти вопросы, не имеющие единого решения. Степень независимости полифонического «самосознания» от диктата авторского «овнешняющего» подхода остается предметом дискуссии, в центре которой — принципиальный вопрос о «рядоположенности» «самосознания» героя сознанию автора. Сложный комплекс отноше-

¹ Тимошевский М. Б. Событие и его роль в структуре полифонического романа Ф. М. Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «старорусских чтениях». Новгород, 1988. С. 102; см. также: Фридендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 129; Свительский В. А. Авторский смысл в ряду других значений литературного произведения // Проблема автора в художественной литературе. Устинов, 1985. С. 16—21.

² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979. С. 31.

ний автора и героя, анализируемый в работах В. В. Виноградова, Б. О. Кэрмана, Г. М. Фридлендера, В. А. Свительского, Р. Г. Назирова и других исследователей, продолжает сегодня заинтересованно обсуждаться. Однако вопрос о пределах интерпретирующего присутствия автора-создателя³ в сфере полифонического «самосознания» представляется еще недостаточно разработанным.

В статьях В. В. Виноградова и позднее — с иных позиций — В. А. Свительского допускается принципиальная возможность проявления авторской оценочной активности в полифоническом мире, однако при этом оговаривается ее «крайняя ограниченность». ⁴ Художественная практика Достоевского, полагавшего, что «в поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый» (24, 308), свидетельствует об этом. В контексте общей полемики задачей этих заметок является прояснение стержневого для понимания поэтики писателя положения, заключающегося в том, что автор наделен художественными полномочиями не просто широко заявлять свою оценочную активность, но декларировать позицию *изнутри* полифонического «самосознания», предметно в нем присутствуя незримо для героя. Изнутри заявленная позиция наделяет автора *некоторым* смысловым избытком, позволяя занять не *внутри*-, а *над*диалогическое положение, обеспечивая нравственный приоритет авторского смысла в ряду диалогизирующих позиций.

Нравственная целостность авторского взгляда является глубинным основанием возникающего в структуре произведения и предметно выраженного в тексте экспрессивно-оценочного *фона*, свидетельствующего о единонаправленности экспрессивного поля романа, силовые линии которого пронизывают и автономные «самосознания». По справедливому замечанию В. Н. Топорова, «. . . в романах Достоевского автор *внутри* героев в том смысле, что < . . . > все они намагничены в *одну* сторону, взяты в ракурсе истории *одной* души». ⁵ Авторитетное присутствие автора «внутри героев», в сфере их «потока сознания» заставляет говорить о новом понятии — экспрессивной *инфраструктуре* произведения, которая представлена в тексте суммой экспрессивных *реалий*, т. е. предметных, композиционных, интонационных, языковых элементов, имеющих экспрессивную авторскую окрашенность. Весомой частью такой инфраструктуры является смыслообразующая символика, ассоциативные ряды образной структуры текста, значимая звукопись Достоевского, экспрессивные «надстройки» фамилий и топонимов, а также авторская инфраинтонация — эмоционально заряженный строй речи с ее обертонами и ситуативной многозначностью, также несущий свой эмоциональный образ, зависящий от авторской концепции.

³ Необходимое уточнение термина: автор-создатель как творец целого произведения не равен автору — носителю позиции в тексте.

⁴ Свительский В. А. «Кругозор» героя и точка зрения автора // Метод и мастерство. Вологда, 1970. С. 148. См. об этом также: Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М., 1959. С. 478—492.

⁵ Топоров В. Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления («Преступление и наказание») // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 93.

Все это составляет инструментарий экспрессивно-оценочного освоения действительности писателем, полагавшим, что «мало еще выставить верно все данные свойства лица; надо решительно осветить его собственным художническим взглядом. Настоящему художнику ни за что нельзя оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальною правдой» (21, 97). Пронизывающая текст инфраструктура представляет значительный «аргумент», умножающий значимость авторского смысла, позиции, оценки в «разноголосице» «большого диалога» полифонического романа Достоевского. Комплекс экспрессивных реалий обеспечивает авторской оценочной позиции нравственно-смысловой приоритет, позволяя художественно деликатно и в то же время этически однозначно соотносить «самосознание» того или иного героя с нравственной шкалой автора.

Конечно же, авторская интерпретирующая функция не исчерпывает художественной задачи писателя в целом (это тема отдельного разговора), и «авторский смысл» с его оценочной активностью — лишь часть сложной суммы художественных значений произведения, вступающих между собой в диалог. Однако включенный туда как *участник*, как один из его составляющих, и «авторский смысл», усиленный экспрессивными «доводами» инфраструктуры, в то же время не равен *окружающим его смыслам героев*.

Наиболее откровенно экспрессивные авторские реалии присутствуют в «самосознании» *повествователя* романа. В этом условном, функциональном по своему художественному значению «кругозоре» отчетливо прослеживается параллельность оценок автора и повествователя, где первый откровенно эмоционален, оценочно «внятен». Экспрессивно завершены даны автором (актерствующим в повествователе) интерпретирующие портретные характеристики: «господин < . . . > с осторожною и брюзгливою физиономией» (6, 111) — Лужин, «робкая и смиренная девка» (6, 51) Лизавета, «плотный, жирный, кровь с молоком, с розовыми губами и с усиками и очень щеголевато одетый» (6, 40) франт с бульвара, «добрый до простоты» Разумихин, «впрочем, под этою простотою таились и глубина, и достоинство» (6, 43). Более чем однозначно охарактеризован этический оппонент автора Лебезятников: «Этот Андрей Семенович был худосочный и золотушный человек, малого роста, где-то служивший и до странности белокурый, с бакенбардами в виде котлет, которыми он очень гордился». Герой «действительно был глуповат < . . . >. Это был один из того бесчисленного < . . . > легиона пошляков, дохленьких недоносков и всему недоучившихся самодуров, которые мигом пристают непременно к самой модной ходячей идее. . .» (6, 279). Иная экспрессивная окрашенность в портрете Мармеладовых: «Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и тоненькая как спичка, в одной худенькой и разодранной всюду рубашке и в накинутом < . . . > бурнусике < . . . > со страхом следила за матерью своими большими-большими темными глазами, которые казались еще больше на ее исхудавшем и испуганном личике» (6, 22—24). Открытая эмоциональность лексического ряда («высокенькая», «худенькой», «большими-большими», «личике»)

дополняется обычно этически однозначными оценками персонажей: «Прошил! < . . . » — кричала в отчаянии бедная женщина»; «Протягивались наглые смеющиеся головы с папиросками и трубками, в ермолках» (6, 24). Интересен механизм конструирования экспрессивно-завершенного портрета в сфере повествователя; уяснение такого механизма облегчит выявление следов авторской активности в структуре более замкнутых «самосознаний» героев-идеологов. В романе богато представлены средства не прямой этической оценки, явленные не только на лексическом, но и на ассоциативно-знаковом уровне. «Маленькие лучистые морщинки» и седина в описании Пульхери Александрованы, «такие ясные», «голубые глаза» в портрете Сони, «Алые усы» городского на бульваре с «бравым солдатским лицом < . . . » и с толковым взглядом» являются своего рода *знаками* духовности и доброты героев, их этической принадлежности «положительному полюсу» романа. Совсем иные, казалось бы, этически нейтральные детали акцентируются в изображении «негативных» персонажей: «бакенбарды в виде котлет» Лебезятникова, вид «тонкой и длинной», «похожей на куриную ногу» шеи процентщицы, «темные бакенбарды < . . . » в виде двух котлет» Лужина, «мясистое, красное, как морковь», лицо и «толстая шея» мужика из сна Раскольникова — неизбежно ассоциируются с плотским, животным началом. (Не случайно это настойчивое соотнесение черт со съестным: котлеты, куриная нога, морковь. . .).

Средством не прямой оценки является и тяготение к романтически-идеализирующему штампу. Например, черты романтического шаблона отчетливо просматриваются в первом сознательно «приподнятом» портрете Раскольникова — «молодого человека» с «тонкими чертами», который «был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен» (6, 6); «Был он очень беден и как-то надменно горд и несообщителен» (6, 43). Указывая на «связь Достоевского с романтизмом», Г. К. Щенников отмечает, что «в творчестве многих писателей-реалистов XIX века обнаруживаются следы романтической традиции».⁶ Заметим, что в практике Достоевского мы сталкиваемся с новаторской функцией романтического штампа как средства, разъясняющего *вскрытия* замкнутого полифонического «самосознания». При этом происходит перенесение *вовне* романтических примет индивидуалистического комплекса с его драматической коллизией во внутренний мир героя. Элементы романтического описания Раскольникова в отличие, например, от черт романтического «демонизма» князя Валковского в «Униженных и оскорбленных»⁷ осложнены в «Преступлении и наказании» особой *знаковой* функцией: «наполеоновская» идея в «самосознании» героя пзоощренно заявлена (обозначена) во внешних атрибутах романтического портрета. Так содержание «незавершенного» на первый взгляд «самосознания» — через романтический знаковый штамп — «овнешняется» в емких реалиях зримого мира и тем

⁶ Щенников Г. К. Достоевский и русский реализм. Свердловск, 1987. С. 17.

⁷ Подробнее о связях: реализм—романтизм см.: Там же. С. 41—49.

самым косвенно оценивается автором. Кроме того, романтически построенный портрет является отчасти и способом побудить читателя изначально благожелательно принять героя, на веру поставить его в ряд этически ответственных персонажей. Эту задачу решает описание Авдотьи Романовны, которая «была замечательно хороша собою — высокая, удивительно стройная, сильная и самоуверенная < . . . >, что, впрочем, нисколько не отнимало у ее движений мягкости и грациозности. < . . . > ее даже можно было назвать красавицей. Волосы у нее были темно-русые < . . . > глаза почти черные, сверкающие, гордые < . . . > Она была бледна, но не болезненно бледна. . .» (6, 157).

Портрет и характеристика Разумихина, как и Пульхерии Александровны (6, 158), даны не в напряженно романтической, а, скорее, бытовой интонации, однако и здесь — лишь по-иному — просматривается «упреждающее» авторское присутствие, направляющее симпатии читателя: «. . . все любили его. Был он очень неглуп, хотя и действительно иногда простоват. Наружность его была выразительная — высокий, худой, всегда худо выбритый, черноволосый. Иногда он буйнил и слыл за силача. < . . . > Разумихин был еще тем замечателен, что никакие неудачи его никогда не смущали» (6, § 43—44). При различии способов предварительной и завершающей оценки, оба героя — Разумихин и Раскольников — в одинаковой степени экспрессивно очерчены в «кругозоре» повествователя: один — прямой характеристикой, другой — ассоциативной соотносительностью с романтическим стереотипом. Итак, очевидная адекватность внешнего облика героя его нравственному содержанию — важное средство заявления авторской позиции, способ предварительно завершающей⁸ оценки персонажа. Не довольствуясь степенью оценочного присутствия в тексте, автор-создатель изобретательно воплощает дополнительные средства оценки портретируемого, усиливая оценочный посыл читателю. Например, образ Сони в сцене знакомства с родными Раскольникова дан повествователем в интонации оценочной *импровизации* наблюдателя, приглашающего непредвзято взглянуть в новый персонаж: «< . . . > это была скромно и даже бедно одетая девушка, очень еще молоденькая, почти похожая на девочку, с скромною и приличною манерой, с ясным, но как будто несколько запуганным лицом. На ней было очень простенькое домашнее платьице» (6, 181). Интонация первого всматривания и некоторой неопределенности впечатления («и даже», «почти», «как будто несколько») подкупает читателя доверительно-объективным подходом, побуждая присоединиться к симпатии повествователя. Вместе с тем акцентированная непредвзятость *параллельна* изначально позитивной авторской заданности портрета с его экспрессивными реалиями («молоденькая», «простенькое < . . . > платьице», «с ясным < . . . > лицом»). Парадоксальный прием

⁸ Реалистический образ не может быть исчерпан любой, а тем более предварительно-завершающей, прямой и категоричной авторской оценкой, оставаясь художественно-многомерным. Однако изучение оценочной сферы актуально в определении границ авторской концепции. Проблема со-бытования авторской тенденции и объективно данной художнику реальности в тексте вызывает особый интерес.

подачи авторской экспрессивности («изнутри» показной непредвзятости повествователя) являет изощренность авторской оценки, утопченно влияет на читательское восприятие целого ряда героев. Всеведущий автор в этом — редком для романа — случае функционально отделен от повествователя, не замечающего в ходе своего простодушного рассказа оценочных намерений творца.

2

Иначе, чем в «самосознании» повествователя, авторская экспрессивность представлена в сфере *полноценных* полифонических героев-идеологов. В такое «самосознание» авторская позиция проникает с большим трудом, как бы накладываясь на чужую (или чуждую) экспрессивную направленность. Каков же механизм оценочного авторского вторжения в полифонический «кругозор» авторитетного этического оппонента? Как заявлена авторская концепция в полифоническом «самосознании» Раскольникова, других самосознающих героев?

Модель вскрытия в «самосознании» активного авторского взгляда дает читателю сам Достоевский, демонстрируя в романе способ расшифровки Раскольниковым письма матери о сватовстве Лужина. Нам как бы предоставляется возможность заглянуть в лабораторию самого писателя, вскрывающего позицию «чужого» героя, его «самосознание» по тем же законам, что и Раскольников, пробивающийся через оценочную тенденцию матери («человек весьма почтенный») к подлинным экспрессивным реалиям письма, к тенденции экспрессивно *обратной* («к черту господина Лужина!»). Раскольников, как и Достоевский на авторском уровне, активно вторгается в «самосознание» героини, обнаруживая в нем экспрессивные реалии, *обратные* смыслу этого «самосознания», тем самым вскрывает его *изнутри*, завершает своей авторитетной оценкой. При этом он видит, что положительная аттестация Петра Петровича размыта нагнетанием огромного числа оговорок адресанта: «правда», «может быть», «немного только», «показался сначала», «может быть, так кажется» (6, 31). В сочетании с однозначными фактами оговорки образуют этически *обратный* смысл, подчеркивая позитивную характеристику Лужина. Раскольников по сути демонстрирует, «разоблачая» перед читателем, новаторский прием самого Достоевского, состоящий в парадоксальном извлечении *подлинной* оценки из *полярной по смыслу*, вычленении истинной позиции героя из *обратно* декларируемой в тексте. «Так, значит < . . . > за делового и рационального человека изволите выходить. Авдотья Романовна», — вскрывает обратный смысл письма Раскольников, — «и, „кажется, доброго“ < . . . > Это *кажется* всего великолепно!» (6, 35). Замеченные героем оговорки при этом не только характеризуют взгляд Пульхерии Александровны; «эскалация» оговорок и заминок служит еще одним средством тонкого присутствия авторской оценки этического оппонента в структуре *чужого* «самосознания» персонажа.

Важно отметить, что повествователь полностью исключен из текста письма, оставляя нас в документе наедине с *чистым* словом героини. «Самосознание» адресанта, фрагментарно данное в послании, разворачивается *вне* «потока сознания» повествователя. Именно в письме, где нейтрализована его экспрессивность (интерпретирующее слово исключено из документа), авторская оценка дана Достоевским максимально прямо — от первого лица, а не от «я» субъекта повествования, и в то же время максимально деликатно, тонко, не разрушая логики реалистического саморазвития характера. Такой способ заявления авторской позиции наиболее *технически* сложен, ибо оценка творца звучит изнутри «потока сознания» героини, а не опосредованно — из уст дистанцирующегося от автора повествователя. Вопреки бытующему представлению, художественная практика свидетельствует о продуктивности такой изнутри заявленной позиции, опирающейся на экспрессивную инфраструктуру романа. При этом правомерно говорить уже не об «отголосках» авторской «речи»⁹ в «самосознании» героя, а о системе авторских вторжений в полифонический «кругозор». В условиях предельно субъективированной природы такого «самосознания», его особой авторитетности авторская оценочная активность Достоевского ищет и находит *иные*, чем в монологической структуре, формы бытования в полифоническом мире. В сфере чужого «кругозора» широко используется сатирическая от-авторская заостренность ряда смыслов и речевых оборотов («Петр Петрович¹⁰ был так добр, что взял на себя часть издержек по нашему проезду в столицу»; 6, 34. Разрядка моя. — А. Х.). Автор письма прямодушен в желании настроить в пользу Лужина, но не слышит при этом в собственной речи от-авторской издевки. Используется и ироническое *разночтение* в словах-перевертышах, дающих двойную оценку: со стороны героини — прямую, от автора — саркастическую, обратную. В рассказе о сватовстве: «Человек он деловой < . . . > дорожит каждой минутой»; «Человек он бл а г о н а д е ж н ы й и обеспеченный» (6, 31; разрядка моя. — А. Х.). Во втором случае иронически переосмысливается официально-полицейская аттестация. Раскольников дешифрует для себя многие обратные смыслы: «уж такой, дескать, деловой человек Петр Петрович, такой деловой человек, что и жениться-то иначе не может, как на почтовых. . .» (6, 35). Достоевский через Раскольникова-читателя предлагает нам *модель* вскрытия экспрессивных реалий чужого «кругозора». Следя за ходом расшифровки экспрессивной инфраструктуры письма, читатель получает своего рода ключ к уже самостоятельным поискам значений реалий романа.¹¹

Характеризуя формы авторского присутствия в «самосознании» Пульхерии Александровны, принципиально важно отметить, что

⁹ Виноградов В. В. О языке художественной литературы. С. 488.

¹⁰ Антропонимика в этом случае экспрессивно содержательна: духовный примитивизм героя спроецирован вовне — на нарочито ординарное, серое, тусклое имя чиновника. Аналогичную «задачу» решает и имя гоголевского Акакия Акакиевича.

¹¹ Не следует, видимо, переоценивать значение такой авторской подсказки «обживающему» текст читателю, но не указать ее было бы ошибкой.

сумма экспрессивных реалий оказывается *за пределами видения* героини, вне ее «кругозора», являясь достоянием лишь авторского сознания. Текст письма внешне не содержит в себе избыточного авторского смысла, в отличие, скажем, от слова Голядкина в «Двойнике», которое звучит «с оглядкой»¹² на слово автора, диалогически связано с ним. «Двуголосое перебойное построение» слова героя, в котором «власть < . . . > захватило вселившееся в него чужое слово»,¹³ подробно проанализировано М. М. Бахтиным, описавшим, в частности, «отраженное чужое слово. . .». И в «Двойнике», и в «Преступлении и наказании» слово героя «перебивается» авторским смыслом, однако «двуголосое» слово Голядкина и Пульхерии Александровны — явления разной природы. Если в первом случае речь идет об *общении* смыслов, диалоге перебивающих друг друга «голосов», то слово корреспондентки Раскольникова *глухо* к авторскому наддиалогическому смыслу, живет вне круга общения с автором. Так же авторская позиция остается невидимой для ценностного взгляда героя, слово которого оказывается диалогически не наполненным. Не являет исключения и главный герой. В романе очевидна явная *невозможность прямого общения* сосуществующих в полифоническом «самосознании» ценностных позиций героя и автора, первый из которых не замечает оценочной активности последнего. Раскольников не видит в своем сознании упомянутых реалий экспрессивной инфраструктуры: символики, ассоциативных рядов, авторской звукописи, иных авторских смыслов. Так, экспрессивное значение «грошových картинок в желтых рамках» в комнате процентщицы, «изображающих немецких барышень с птицами в руках» (6, 9), данных в восприятии Раскольникова, в его «самосознании», не прочитывается героем как символическое указание на — условно говоря — «немецкое» начало в образе старухи, подразумевающее буржуазную расчетливость (по словам А. Пушкина, — «немецкая добродетель»), как тематическое восхождение к пушкинскому Германну. Да это и невозможно в рамках видения данного героя. Данный экспрессивный контекст не осознается в «кругозоре» Раскольникова, но читается лишь на уровне авторской концепции, в сфере некоего смыслового избытка авторского сознания.¹⁴ Авторская позиция в романе выражается, таким образом, не в *дискуссионно-открытых* (требующих ответа героя) формах, а в формах недискуссионных, во многом завершающих «самосознание» персонажа. Раскольников не вступает в диалог с автором; позиция творца вне поля его зрения. Все это противоречит суждению, будто «герой

¹² Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 244.

¹³ Там же. С. 255.

¹⁴ Раннюю символическую трактовку «немецкой» темы, аналогичную по художественной задаче, встречаем в повести «Дядюшкин сон» (1859), где «один немецкий ученый» ведет с предтечей русского буржуа — Москалевой «почтительную и нравственную переписку из самого Карльсруэ. . .» (2, 297). Город, знаменитый своей рациональной (строго радиальной) планировкой, не случайно выбран писателем как некое общее воплощение «немецкой» идеи буржуазного рационализма и расчета.

написан так, словно по ходу дела реагирует на авторские ремарки», а тем более — будто они «язвительно» бьют по персонажу.¹⁵ В романе в отличие от ужомянутой «Петербургской поэмы», где, по замечанию М. М. Бахтина «рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, <...> усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона»,¹⁶ нравственно-философская соотнесенность автора с героем реализуется не на уровне «ремарок» (слов) и ответов на них: герой безразличен к автору и не слышит его, — но на экспрессивно-предметном и композиционно-событийном уровнях. Автор обращен к персонажу не столько словом, сколько экспрессивной реальтей и провоцирующе-завершающим событием. «Потом он признается, — записывает о Раскольникове в черновике Достоевский, — до <...> письма я еще только мечтал. Письмо как громом. . . Меня всего перевернуло. Надо было или бросить, или решиться» (7, 150). Средством непрямой оценки героя становится «столкновение с действительностью», композиционная активность творца, влекущая «логический выход к закону природы и долгу» (7, 142) — нравственному возрождению персонажа. . . Отметим еще раз: роман Достоевского населен героями, в том числе идеологами, почти *глухими* к авторскому завершающему смыслу, невосприимчивыми к его бытованию в структуре полифонических «самосознаний». Можно сказать, что «Преступление и наказание» (в отличие от произведений с большим «степенями свободы» диалогизирующих героев) — наиболее *монологически ориентированный* роман Достоевского, в котором полифонический и монологический принципы построения даны в наиболее сложном переплетении. Представляется, что взаимовлияние этих двух начал в рамках одного произведения, поэтики одного художника требуют более пристального изучения.

Особого внимания в контексте проблемы форм авторской активности безусловно заслуживает интереснейшее явление полифонического творчества — *сосуществование* в структуре единого авторитетного «самосознания» накладывающихся друг на друга несходных или *контрастных* оценочных позиций I — автора и героя, II — автора и художника. . . При совмещении в «самосознании» контрастно ориентированных смыслов проповедника, морализирующего автора и исследователя, художника-реалиста образуется особая художественная ткань, созданная сложнейшим перекрестием процессов полноценного воссоздания образа и его интерпретации. При этом наблюдается своего рода двойные функции писательского сознания, при котором экспрессивный и концептуальный аспекты видения «поручаются» автору с его ценностными приоритетами (этот аспект универсума произведения в первую очередь улавливается читательским сознанием); угадывание характера во *всем* его объеме, диалектике его развития, логике неоднозначного личностного бытия является приоритетом *художника*, часто остается за четкими рамками авторской концепции,

¹⁵ Назиров Р. Г. Равноправие автора и героя в творчестве Достоевского // Проблемы научного наследия М. М. Бахтина. Саранск, 1985. С. 25.

¹⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 253.

вне ее «эпицентра», бытуя в сфере гадательности и художественного провидения.

Не до конца ясной, к примеру, видится нам пока роль художника в освоении «кругозора» сатирически ориентированного персонажа. Выносятся ли такой герой за рамки чисто сатирического — авторского — осмысления? Или же имеет право на неоднозначность подхода? Думается, принципиально важно понять, как *взаимодействуют* автор и художник в сфере сознания сатирически ориентированного персонажа. Хотя в иерархии этических оппонентов автора Лужин и располагается над Лебезятниковым, в котором пронзительный чиновник «успел разглядеть чрезвычайно пошленького и простоватого человека» (6, 279), — оба они составляют некую (традиционную в литературе) сатирическую пару «прикомандированных к прогрессу» (там же). Отметим даже внешне сближающую деталь — «бакенбарды в виде котлет». Карьерист от либерализма Лужин, стремящийся «заискать у молодых поколений наших», решая, «нельзя ли < . . . > что-нибудь подустроить в своей карьере именно через их же («прогрессистов». — А. Х.) посредство?» (там же), — безусловно сатирически *завершенный* герой, в котором «увеличено присутствие авторской оценки».¹⁷ Но, *завершенный* в *этической* сфере автора, «прозрачен» ли герой для исследующего творца? Не случайно Достоевский помечает в черновике, что Лужин «все-таки человек *неординарный*» (7, 159; курсив мой. — А. Х.). Взгляд художника-исследователя видится все же *шире* оценочной категоричности автора-моралиста. Однозначный авторский приговор не исключает — хотя и ограничивает — исследовательский подход к сатирически данному герою.¹⁸ Лужин в романе явлен, например, в двух ипостасях: от авторской карикатуры, легко вписывающейся в однозначную этическую концепцию романа, и — объекта реалистического исследования художника, стремящегося не определить героя этически (это не его задача), но осмыслить художественный тип в его проблематичном развитии, социально-психологическом движении, очертить глубинное содержание его личности с ее непроясненными тенденциями. Т. е. весь комплекс недоосознанных творцом жизненных реалий, проблематичных в его сознании, хотя и дается в рамках обличительной тенденции, находится все же вне сферы сатирической однозначности. Можно бы сказать, что если автору выпадает роль прокурора сатирического героя, то художнику — вдумчивого судебного заседателя или социолога, стремящегося разобраться в корнях и первопричинах. . . Абстрагирование автора от художника, конечно же, весьма условно; в едином же целом романа мы видим сложное переплетение

¹⁷ См.: *Свидетельский В. А. Особенности авторской оценки и жанровая структура романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1981. С. 39.*

¹⁸ Здесь следует учитывать диалектику взаимовлияний интерпретирующего и художественного начал в герое. Так, авторская установка не может не корректировать, ограничивать глубину художественного постижения мира; и наоборот, интенсивность художественного поиска отражается на глубине авторского видения реальности, авторской концепции.

авторских концептирующего и художественно-исследовательского начал в структуре характера персонажа, в том числе и сатирически осмысленного. «Спор объективно-исследовательской установки с сатирической предрешенностью» (или, говоря шире, с интерпретирующим началом вообще), отмеченный в творчестве Салтыкова-Щедрина, осложняет и художественный метод Достоевского, являясь общей «капитальной» чертой реалистического творчества.¹⁹ Перекрестие разноориентированных тенденций *поиска* и *интерпретации* в «самосознании» полифонического героя создает в реалистическом произведении потребность и ситуацию творческого *компромисса*, приводящего в пропорциональное соответствие меру вопроса исследующего художника и меру ответа концептирующего автора. Пределы авторской интерпретирующей активности при этом будут определяться не столько большей или меньшей ориентацией на поиск или прочтение, а степенью *изопренности* авторского оценочного присутствия в процессе художественного поиска. Таким образом, один из новаторских аспектов полифонизма Достоевского видится в значительной мере не в *размывании* активной авторской концепции, как часто принято полагать, а в открытии принципиально нового *качества* ее бытования в структуре полифонического диалога.

Так же, как непросто соседствуют в «самосознании» автор и художник, сложно «пересекаются» в полифоническом «кругозоре» автор и активно утверждающий свою правоту герой. Какова же логика этого соседства? Особенно интересно проследить столкновение оценочной экспрессивности автора и его нравственных оппонентов. Если сопряжение позиций автора и этически *близких* ему персонажей (Мармеладова, Авдотья Романовна, Разумихин) не создает феномена *экспрессивного перекрестия* и инфраструктура авторского присутствия здесь значительно менее выражена, иначе обстоит дело с этически чуждыми героями. Активное внутривидовое присутствие автора в таких «кругозорах» создает «поле» предельного экспрессивного напряжения. Энергия неприятия автором чуждой позиции концентрируется в изопренно скрытой полемике, требующей богатого художнического инструментария. Принципиально важно отметить, что в данном случае писатель-реалист неизбежно сталкивается со сложнейшей проблемой *уточенной* дискредитации антигероя в *предделах многоаспектного реалистического изображения* (!). Иными словами, если Достоевский как *художник* не может воскликнуть вслед за Раскольниковым: «Но господин Лужин ясен!» (6, 36), — это было противоречило реалистической установке на исследование героя в его неоднозначности, в то же время как *автор-проповедник* он вполне солидаризируется с такой оценкой. Предварительный вывод состоит в том, что Достоевский добивается такого художественного эффекта, при котором «самосознание» героя-оппонента с его активной оценочной позицией *парадоксально* несет в себе *элементы* *обратно-направленной* авторской *экспрессивности*. Наложение двух контрастирующих,

¹⁹ Свидельский В. А. Особенности авторской оценки и жанровая структура романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы». С. 44.

взаимоисключающих оценочных тенденций в полифоническом «самосознании» чуждого героя свидетельствует о способности Достоевского убедительно отстаивать выстраданные нравственные приоритеты в структуре реалистического произведения, не разрушая ее авторским диктатом.

Авторский смысл активно спорит со смыслом героя-оппонента, и прежде всего в той части «самосознания», которую можно отнести к *подсознательной* сфере. Авторские аргументы и авторская экспрессивность наиболее отчетливо заявляют о себе в области снов, грез и кошмаров Раскольникова, что объясняется резким *ослаблением самосознающего*, интроспективного начала. Авторская оценочная позиция, аргументация парадоксально *не осознается* героем-идеологом, хотя и звучит в рамках его «самосознания». «Волосы его были смочены потом, вздрагивавшие губы запеклись, неподвижный взгляд был устремлен в потолок. < . . . > Он забылся. . .» (6, 212). Очевидно, что в подобных состояниях забытья, сна, пограничных явлениях яви—бреда, богато представленных в романе, Раскольников перестает быть *хозяином* своего сознания: «Он тяжело перевел дыхание, — но странно, сон как будто все еще продолжался. . .» (6, 213), «„Сон это продолжается или нет“, — думал он. . .» (6, 214). Неразъясненным, например, остается в больном «самосознании» героя кошмар заливающейся «тихим, неслышным смехом» «старушонки» — один из символически насыщенных снов Раскольникова. Как активно самосознающий герой, в сфере подсознательных кошмаров и видений он оказывается несостоятельным и интроспективно-пассивным, откровенно неспособным распутать ассоциативные ряды, громоздящиеся в больном воображении. Таким образом, вся подсознательная сфера героя, отмеченная обилием необъясненных снов и бредовых видений, оказывается фактически *выключенной* из полифонического «самосознания» именно как *сознания*. При этом темные видения героя несут в себе мощные всплески авторской интерпретирующей активности. Смысл снов, как правило, не осознается героем во всей полноте символического содержания, но проясняется лишь на уровне авторской концепции, в потоке авторской философской символики. В бессмыслице кошмаров Раскольникова *компетентным* оказывается лишь автор со своим комплексом смыслов и оценок, не видимых болезненно распадающемуся «самосознанию» персонажа. Заявленная в сне авторская экспрессия недоступна смыслу героя; хохочущая «старушонка» — один из ключевых образов в символической структуре романа — не дешифруется «самосознанием» Раскольникова, тогда как для автора мотивация видения понятна. «Кажется, бы другой раз убил, если б очнулась!» (6, 212), — с ненавистью грезит герой незадолго до своего кошмара и в воображении, сне вторично покушается на жизнь процентщицы. Однако в видении ситуация зеркально перевернута: торжествующая старуха преследует хохотом «бросившегося бежать» бессильного героя. Нравственное поражение Раскольникова, примерявшегося к кодексу «настоящего властелина», неосознанно трансформируется в большую грезу о непобедимой «старушонке», символически всплывающей в сцене *физической* невозможности убийства:

«. . .странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. < . . . > сидела и смеялась, < . . . > Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но < . . . > старушонка так вся и колыхалась от хохота» (6, 213). Суть этой острой метафоры, как и многих слагаемых символического ряда, не улавливается «самосознанием», несущим в себе полемически-акцентированный авторский смысл.²⁰ Неким символом осознаваемого ничтожества, бессилия перед неодолимой нравственной преградой видится в сне бьющаяся о стекло муха, воспринимаемая страницей ранее и как знак животного страха Раскольниковца: «Стотысячную черточку просмотришь — вот и улика в пирамиду египетскую! Муха летела, она видела!» (6, 210). Так же, как и зловещий «красненький паучок» «на листке герани» (11, 22), возникающий в бредовом сне Николая Ставрогина в «Бесах», ударяющаяся о стекло муха в кошмаре Раскольниковца устойчиво ассоциируется с болезнью распадающегося сознания («Сон разума рождает чудовищ». Ф. Гойя) и еще — с непреодолимостью *преграды*, невозможностью окончательно «переступить» нравственный постулат, о который бессмысленно «бьется» герой, отстаивая «наполеоновскую» пдею. Не случайно описание «певыносимо» жужжащей, ударяющейся «с налета о стекло» ничтожной мухи «смонтировано» в романе с рассуждением героя о том, что он «окончательно вошь»: «. . .эстетическая я вошь, и больше ничего < . . . > уж по тому одному, что, во-первых, теперь рассуждаю про то, что я вошь. . .» (6, 211). «Страстное» уменьшение себя не просто до мизерной, но до *антиэстетически*-малой величины (вошь) безусловно связано с символикой сна Раскольниковца, со вторым подчеркнуто-антиэстетическим образом — двойником, символически воплощающим авторскую оценку героя и его состояния бессилия перед внутренним императивом. Метафора, данная в сне, хотя и представлена в сфере «самосознания», но, как уже отмечалось, не расшифрована им, открываясь лишь в области избыточного авторского смысла. Ограничимся здесь приведенными примерами, — а их можно привести немало, — говорящими о повышенной активности творца в подсознательной сфере полифонического героя.

3

Особую роль проводника авторской позиции играет в романе Достоевского экспрессивная деталь. Традиционная функция бытовых реалий обретает в поэтике писателя принципиально новое качество. Деталь — всегда инструмент оценки, но в полифоническом «самосознании» она имеет специфическую «сверхзадачу» — в отсутствии прямого авторского оценивающего слова дать опосредованное представление о нем, подразумевает это слово. Резко возрастает смысловая емкость, вес интерпретирующей детали, экспрессивной реалии. Столь

²⁰ Герой «не в силах постигнуть смысл своих поступков». См. об этом: *Викторович В. А.* Сюжетная оппозиция повествователя и героя в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // *Русская литература XIX века. Вопросы сюжета и композиции.* Горький, 1975. С. 80.

большую экспрессивную нагрузку деталь не несет ни в одной монологически-ориентированной поэтике, где авторский смысл выражен и через деталь, и через *дублирующее* ее авторское слово творца. Поэтому в полифонической структуре деталь максимально *ценностно-ориентированна*, «нагружена» авторской экспрессией, ведь именно через ценностно «внятную» деталь авторский смысл широко вторгается в закрытые полифонические «самосознания». Конкретика художественной детали, явленная, например, в символике цвета, настойчивом возвращении к экспрессивным антитезам: яркое—бледное; хрупкое—плотски плотное; чистое—сальное, жирное; мрачное—светлое — имеет в романе прежде всего концептуально значимый смысл. Особым знаком этической тупости, бездуховности, а также способом предельно «снизить» героя и его *позицию* становится упоминание замасленности, жирного блеска. Экспрессивная бытовая деталь у Достоевского имеет прямой выход в идеологическую сферу произведения, авторитетно «работая» на авторскую концепцию: «. . . бело-брысые волосы ее (старухи — А. Х.) были жирно смазаны маслом» (6, 8). «Щегольские смазанные сапоги» «хозяина заведения» дополнены экспрессивной деталью: «. . . все лицо его было как будто смазано маслом, точно железный замок» (6, 12); этот же герой появляется у стойки «в страшно засаленном < . . . > атласном жилете». В том же экспрессивно-снижающем ряду «плотный, жирный, кровь с молоком» фронт с бульвара «с розовыми губами и усиками и очень щеголевато одетый» (6, 40). Нитью одной детали — «жирный» — он «рифмуется» с «хозяйном заведением» и старухой-процентщицей, являющих некое бездуховное начало.

Как форма интерпретации образа весьма важна и символика цвета. «Пожелтелая меховая кацавейка» (6, 8) старухи, ряд «грошовых картинок в желтых рамах» (6, 9) в ее доме, как и «желтые обои» (6, 8), мебель из «желтого дерева» (там же), «каморка» героя «с желтенькими, всюду отставшими обоями» (6, 25), «два желтых кусочка сахара» (6, 26) и, наконец, как своеобразное метафорическое переосмысление цветового ряда — «желтый билет» Мармеладовой нагнетают впечатление безысходности и внутренней духоты, чреватой взрывом, трагедией, потрясением. «Розовые губы» бульварного фронта соотносятся с «толстой шеей и с мясистым красным, как морковь, лицом» мужика, забивающего лошадь в кошмарном сне Раскольниковова, ассоциируясь с животной жестокостью. Можно предположить, что нагнетание «желтого колорита» в романе, отмеченное в литературе,²¹ мотивировано не только воссозданием атмосферы «нездоровья, расстройств, надрыва», вызывающей «чувства внутреннего угнетения, < . . . > общей подавленности»²²; в образно-философском контексте пронизывающий ткань романа желтый цвет становится *универсальным* символом вынужденной или холодной продажности («желтый билет»),

²¹ О смыслообразующем цветовом решении произведений Достоевского и доли желтого колорита в «Преступлении и наказании» см.: Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского: (Очерки). М., 1979.

²² Там же. С. 223—224.

попимаемой в широком смысле закона существования, или же ассоциируется с золотом, под знаком которого свершается драма Раскольникова, Мармеладовых, Дуни.

Примечательно, что одна и та же деталь в разных ситуативных контекстах способна экспрессивно *двоиться*, смыслообразующе соотнося, косвенно сравнивая персонажи и ситуации. «Глазки» Мармеладова и старухи рождают полярные образы, подводя внимательного читателя — через этот экспрессивный минимум — к верному представлению не столько о внешности, но о жизненных позициях героев, экспрессивно завершают «кругозоры» персонажей: «. . . крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки» (6, 12) страдающего чиновника значимо переключаются с образом процентицы: «из щели < . . . > виднелась ее сверкавшие из темноты глазки» (6, 8). Детали-*двойники*, используемые писателем, являются средством непрямого сравнения, авторским *указующим вторжением* в сознание читателя. Например, «усики» жирного франта экспрессивно сопоставлены с «седыми усами» городского, спасающего опозоренную девочку (6, 42). Нравственная поляризация «усач» — «франт . . . с усиками» прочитывается у Достоевского и на лексико-семантическом уровне художественной структуры, сигнализируя (об этической ориентированности персонажа) экспрессивно значимой лексикой. Положительная эмоциональность, заявленная в лексической сфере «городового», отчетливо противопоставлена негативной экспрессивности сферы «одного господина»; если в лексическом ряду первого: «служивый» (2 раза), «усач» (2 раза), «бравое солдатское лицо», «толковый взгляд», «вздыхая», «сожалел и негодуя», «сострадание», «решительно сказал» (6, 41—42), то лексический ряд второго дан со знаком «минус»: «жирный франт», «толстый господин», «плотный господин», «этот франт», «щеголевато одетый», «свысока удивившись», «взмахнул хлыстом», «жирный, кровь с молоком» (6, 40—41) и т. д.

Не менее важна в ряду экспрессивных реалий (как малоизученный материал) *звукопись* Достоевского, «работающая» на утверждение авторского смысла. Не касаясь здесь обширной проблемы взаимовлияния русской и немецкой стихий в романе, их историко-этического противостояния в трактовке писателя (это отдельная тема), отметим все же действенность в структуре произведения экспрессивной звукописной надстройки ряда имен и фамилий. Имена этически не чуждых автору героев: Пульхерия Александровна, Семен Захарович, Марфа Петровна, Софья Семеновна, Афанасий Вахрушин — отчетливо создают свой *мягкий, придыхательный* звуковой образ (ф, п, х, м, н), содержащий элементы ассонанса (Афанасий, Марфа). Иным явлен звуковой образ (условно говоря) «немецкой» темы, в рамках которой бытуют не только Клопшток, Липпехель, Дарья Францевна, домовладелец Козель, но и несущие в себе «немецкое», «западное» начало Лужин и Лебезятников. Помимо негативной семантики (Лебезятников) возникает *неблагозвучный* звуковой образ этих героев, построенный на «грубых» взрывных и шипящих согласных (з, ж, ц, р, д). Фонетическая природа языков, конечно, различна; однако у Достоевского мы сталкиваемся с *утрированием* немецкой

неблагозвучности и, что крайне важно, не только в иноязычных фамилиях, но и в именах русских героев «отрицательного полюса». Автор явно заботится о привнесении в них неблагозвучного фонетического начала.

Названные элементы экспрессивной инфраструктуры в *значительной* мере разрушают *диалогическое равенство* позиций автора и героя в полифоническом мире. Проникающий в «самосознание» автор активно стремится заявить свой оценочный взгляд, концепцию *изнутри* полифонического «кругозора», навязывает свои нравственные приоритеты, тем самым предварительно завершая, оценочно обрамляя «самосознание» героя-оппонента. При этом ткань инфраструктуры находится вне поля зрения «самосознаний» героев, нечувствительных к проникновению *обратно*-экспрессивного авторского смысла. Изнутри оцененные «самосознания» героев-идеологов вступают в итоге в *неравный* «большой диалог», генеральные позиции в котором при всем диалогическом *богатстве смыслов*, пересекающихся и сталкивающихся в подвижной художественной «разноголосице», остаются за автором-создателем, заявляющим свой авторитетный взгляд в ткани полифонического «самосознания».

Сегодня, думается, стоит говорить об *иерархии* смыслов и позиций автора и героя, заключающейся в *некотором* избытке авторского смысла, нравственного знания, а не о равноправном «броуновском движении» и *беспорядочной* «разноголосице» смыслов, оценок и позиций. Так, оттенок подчинительности и второстепенности, лежащий на «самосознаниях» Лужина или Лебезятникова, не позволяет включить на равных смыслы этих героев в *полноценный* полифонический диалог. Уровень спора-диалога автор—Раскольников иерархически *выше* подчиненного ему эрзац-диалога автор—Лужин. В этом иерархическом неравенстве общения автора с героями *разной* самостоятельности (Раскольников—Лужин—Мармеладов) видится аргументированное подтверждение *неравенства* «большого диалога» романа, деформированного в сторону избыточного авторского нравственного знания.

Нельзя вместе с тем и упрощать картину иерархического взаимодействия смыслов, понимая ее как собственно механическую, совсем нет: смысл и ценностная позиция полифонического героя, несущего логику жизненного материала, в меру сил *спорит* с ценностной позицией концептирующего автора,²³ однако условия спора при этом диктует все же автор, который, «обживая» логику героя, интерпретирует ее, экспрессивно осмысливает с позиций нравственных приоритетов. Говоря поэтому, что авторский смысл — неотъемлемая часть «большого диалога» (а диалог позиций — художественная реальность полифонического мира Достоевского), следует помнить, что он при этом *усилен* «аргументами» инфраструктуры и в этом качестве более

²³ Диалог здесь рассматривается в уточненном ранее контексте: соотнесение позиций автора и героя происходит не прямо, но через сюжетное провоцирование персонажа; прямое же «общение» невозможно: герой не видит в своем «самосознании» спорящих авторских вторжений.

объемлющ и широк по сравнению с *частной* тенденцией и позицией героя.

Подытоживая сказанное, заметим, что крайне актуальной представляется сегодня проблема взаимовлияния полифонической и монологической моделей воссоздания действительности в рамках одного произведения, одной поэтики. Видимо, резонно вести речь не о «чистом» монологе или полифоне, в том числе Достоевском, а о художнике, совмещающем, сплавливающем в той или иной пропорции оба подхода. Проблема видится и в определении статуса героя-оппонента (сатирического персонажа) в диалоге. Является ли такой персонаж равноправным его участником? Верно ли, что чем более тяготеет герой к «отрицательному полюсу», тем менее равноправен он в диалоге идей? Возможен ли, например, равноправный авторский подход к философской и нравственной позиции Лужина? . .

Наконец, крайне актуален вопрос об иерархии смыслов в мире полифонического плюрализма. Признано, что универсум произведения не исчерпывается авторской позицией, а строится на множественности художественных смыслов, их диалоге. Но какова структура этой множественности? Большой полифонический диалог не нагромождение смыслов; «разноголосица», при которой каждый герой наряду с автором претендует на свое первенство в споре, *упорядочена* нравственной и художественной задачей творца. А авторский смысл в полифоническом столкновении — первый среди равных.