

УДК 821.161.1—3Толстой«1880—1890»(043.3)

*Ольга Добробабіна***ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО 80–90-Х РОКІВ XIX ст.
ДО ПРОБЛЕМИ «АВТОР ТА ГЕРОЙ»**

У статті досліджується взаємозв'язок між категоріями «автор» — «герой» — «читач» у творах пізнього Л. Толстого («Крейцерова соната», «Диявол»).

Ключові слова: автор, персонаж, монологічність, художня цілісність.

В статье исследуется взаимосвязь между категориями «автор» — «герой» — «читатель» в произведениях позднего Л. Толстого («Крейцерова соната», «Дьявол»).

Ключевые слова: автор, персонаж, монологичность, художественная целостность.

The article deals with the interconnection of such categories or «the author» — «the reader» in the late works by L. Tolstoy («The Kreitserova Sonata», «The Devil»).

Key words: the author, the character, the monologue, the artistic integrity.

Постановка проблеми обумовлена тим, що останнім часом підвищився інтерес до вивчення творчості пізнього Толстого. Зазвичай розглядався один із творів — «Крейцерова соната» або «Диявол», не приділялася увага співвідношенню повістей як «художніх цілих», не аналізувалися структурні особливості.

На наш погляд, для того щоб виявити спільність даних повістей, необхідно звернутися до вивчення цілого ряду аспектів: системи персонажів, сюжетних мотивів, композиції, образу автора. Остання проблема і є предметом дослідження у даній статті.

У монографії «Поетика Достоевського» М. М. Бахтін представляє автора як «суб'єкта естетичного буття», виділяє такі категорії, як «діяльний» і «онтологічний» автор твору.

Онтологічний підхід розглядається і в праці Д. С. Ліхачова «Внутрішній світ художнього твору». Висунувши тезу про те, що художник «створює свої закони», літературознавець вирішує два питання:

Завдяки чому автор може творити свої закони?

Яким чином «зорієнтований» внутрішній світ твору?

У зв'язку з цим дослідники Б. О. Корман, М. М. Гіршман відзначають багатозначність терміна «автор», визначають особливості «поліфонії» у творчості Ф. М. Достоевського, «монологічності» пізнього Л. Толстого.

«Крейцерова соната», як писав М. М. Бахтін, — це «своєрідна повість-сповідь головного героя» [1, 162]. Приводом для «саморозкриття» Позднішева є суперечка у вагоні про кохання й шлюб, взаємозв'язок «духовного» та «тілесного» начал. «Сповідь» перетворюється на розгорнуту репліку, що продовжує дискусію.

Суттєва особливість структури твору полягає в тому, що сповідь є розповіддю героя про катастрофічність життя.

Істина відкривається лише через викладення завершальної події цієї розповіді. Звідси мотиви приреченості, трагічність фіналу, отже, й фатальної ролі збігу випадковостей (що й призводить до «роздвоєності» Позднішева). До числа таких «збігів» належить виконання «Крейцерової сонати». Так поєднуються в сповідальному слові героя самозвинувачення, покаяння й надія на прощення.

Значущою є послідовна «двоплановість» твору. З початку й до кінця повісті подія, про яку розповідає Позднішев, і подія самої повісті розгортаються паралельно, причому постійно маркуються хода часу й зміна обставин, за яких відбувається розповідь (зупинка потяга, прихід й вихід попутників й кондуктора, світло або темрява у купе, тощо). Разом з тим основні умови оповіді зберігаються: це відносно змінений простір з незмінним інтер'єром, який об'єднує персонажів на нетривалий час поїздки і який скасовує на цей час «звичні бар'єри». В таких умовах життя та інтереси людей зосереджуються на підкреслено «позапрактичному» спілкуванні. В свідомості читача виникає деяка подоба сценічного майданчика: відбувається з'єднання в діалозі драматичного («театрального») і оповідального принципів. Мовлення оповідача також набуває характеру драматичних «реплік» та «ремарок».

Самоаналіз починається з середини розповіді Позднішева (у ній звучить також мотив самозвинувачення). У висновку своєї історії герої одночасно говорить про «відкриття істини» та про усвідомлення непоправної вини, про прозріння, що прийшло до нього лише біля домовини дружини. В цьому останньому моменті сповідального монологу минуле (ретроспекція) та сучасне збігаються в одному переживанні, яке виявляється не сформульованою, але справжньою правдою всієї його долі: «той, хто не пережив цього, той не зможе зрозуміти» [4, 211].

Таким чином, існує «цілісність» між «авторською» настановою самого Позднішева, який не лише розповідає власну історію, але

й підпорядковує свою оповідь певному «завданню», та настановою справжнього автора твору, що організував розгортання монологу героя так, що утверджується саме «сповідальний, драматичний» сенс історії Позднішева, його оповіді про неї. Зрозуміло, що Л. Толстой таким чином вирішує питання про ставлення героя до «істини» та разом із тим звертається до читача з власними моральними постулатами.

Якщо не враховувати зазначені нами взаємопов'язані особливості форми твору, може скластися враження, що «Крейцєрова соната» — просто відтворення в белетристичній формі авторських готових відповідей на актуальні життєві питання. Позднішев здається авторським alter ego, а описана ним історія є перш за все слухним, з погляду автора, приводом для моральної проповіді та зручним способом її подання.

На наш погляд, суть в тому, що вчинки героя в даному випадку — предмет його власного зображення, предметом зображення (відображення) для автора є самосвідомість героя, зокрема його думки й почуття. Цим пояснюється органічне включення до тексту есхатологічного пласту, його зв'язок з сюжетно-прагматичним рівнем, а також з «екзистенційним началом».

Множинність усвідомлюваних героєм можливих причин трагедії, що відбулася, скасовується його посиленням, вказівкою, на особливий, кризовий внутрішній стан. Тут йдеться про постійні та жахаючі зміни «страшного напруження тваринною пристрастю» [4, 179–180].

У ході подальших подій відзначаються фатальна роль випадкових збігів і такі ситуації, в яких герой діє ніби проти своєї волі, під впливом якоїсь зовнішньої сили, яка іноді ототожнюється з дияволом.

Далі ідея вбивства справляє враження дивного «двійника» ідеї самогубства, а ще не здійснений злочин вже обертається на «страху», причому увесь цей комплекс переживань доповнюється мотивом божевілья — «Це було абсолютне божевілья!» [4, 198].

Цікавим є той факт, що Л. Толстой навмисне підкреслює повний «світ свідомості» на момент вбивства.

У «Крейцєровій сонаті» ми бачимо інше сприйняття смерті (епізод вбивства дружини): «не тільки ззовні, але й зсередини, тобто із самої свідомості вмираючої людини, майже як факт цієї свідомості. Їх цікавить смерть для себе, тобто для самої умираючої, а не для інших, для тих, які залишаються», — стверджує М. М. Бахтін.

Однак незвичне для Л. Толстого зображення смерті знаходиться тут у прямому зв'язку з таким природним для нього ототожненням «життя й тіла». В цілому повісті властиві мотиви, пов'язані з тілесним життям людини, але не індивідуально-тілесним, а «родовим», тобто властивим всім.

Увесь цей комплекс ідей та мотивів з певними змінами в його складі та акцентах надихав творчість Толстого аж до кінця 1890-х рр. Але найближче більш традиційне для письменника «художнє» трактування цих мотивів виявилось в ненадрукованій за його життя повісті «Диявол».

У цьому творі, який, як і «Крейцерова соната», починається епіграфом з «Євангелія від Матвія» — про «хтивість» до жінки — і герой якого так само підозрює в непоборному впливі цієї пристрасті на людину «волю диявола», ми знаходимо прямо протилежні засоби художнього зображення. Не ретроспекція, а проспекція; не минуле героя, а відкрита (розгорнута) перспектива біографічної оповіді з перевагою зовнішнього кута зору. Розвиток сюжету полягає в поступово накопичуваних відхиленнях від «нормальної» біографічної логіки, тоді як в історії Позднишева первинно склалася «неприродня» ситуація, яка «здатна викликати вибух» і яка згодом перетворюється в «надзвичайну подію».

Так зрозумілу правду взаємовідносин Позднишев протиставляє «літературній брехні» — романам. Літературна полеміка в устах героя — це для Л. Толстого нечасте явище, подібна полеміка складає одну із відмінних особливостей творів Достоевського.

До того ж автора (Достоевського) адресує уважного читача й інше місце, де зв'язок з літературною традицією, навпаки, не декларується: «Я заспокоївся лише тоді, коли відіслав їй гроші, показавши цим, що я морально нічим не вважаю себе зобов'язаним перед нею» [4, 143].

Цитований тут мотив «Записок із підпілля» і за своєю суттю, і за функцією у тексті свідчить про те, що для Позднишева «звільнення себе від моральних відношень до жінки, з якою маєш фізичне спілкування», зовсім не фатальна необхідність, а власний вибір.

Тому один із кутів зору у вагонній суперечці — позиція емансипованої дами зі змученим обличчям, яка вважає, що «шлюб без кохання не є шлюбом» (з нею герой жорстко полемізує) — зберігає свою вагомість. Так і повість «Диявол» значною мірою вибудовується як «ви-

пробування», це своєрідна перевага однієї жінки над рештою (таке визначення кохання формулює дама), переваги «надовго, на все життя іноді», яка, на думку Позднишева, що епатує слухачів, «буває лише в романах, а в житті ніколи».

Насправді свідченням реальної можливості такого роду відношень між чоловіком та жінкою виглядає не лише шлюб Євгена Іртеньєва, але, як не дивно, одночасно і його зв'язок з селянкою Степанидою, який руйнує цей шлюб.

Зазначимо, що духовний зв'язок Євгена Іртеньєва з дружиною виглядає цілком «глибоким», але все ж одностороннім. Прихильність Іртеньєва до Лізи виявляється перш за все в тому, що, коли він думає про неї, він завжди бачив перед собою ці ясні, лагідні, довірливі очі. Одночасно сказано, що «духовно він нічого не знав про неї, а лише бачив ці очі» і що «саме її закоханість й давала її очам той особливий вираз, який так причарував Євгена». Тут ми можемо помітити співвіднесеність (полемічну) авторського бачення ситуації з романтичним світосприйняттям.

Так само односторонні, аж ніяк не духовні, взаємовідносини Євгена Іртеньєва зі Степанидою: «Про неї ж він і не думав. Давав їй гроші, й більш нічого». Зазначимо, як без будь-якого прагнення «розгорнути драматизм», позначена тут та сама ситуація, яка в «Крейцеровій сонаті» поставлена паралельно із «Записками із підпілля».

Таким чином, джерело розвитку сюжету «Диявола» — конфлікт не між ідеальним, але вигаданим «коханням, заснованим на духовній спорідненості» та єдиною можливим, але «тваринним» коханням, про що говорив у суперечці з дамою Позднишев. Тут дана неминуха розбіжність між природним коханням і тваринним, що сприяє руйнації особистості. З погляду автора, цілісність особистості збереглась би за умови єдності кохання й шлюбу, про це свідчать авторські репліки, вкладені в уста Іртеньєва.

Змальована таким чином сутність основної сюжетної ситуації розкривається лише в авторському кругозорі, причому будь-які спроби відстороненої рефлексії з цього приводу можуть залишити у читача відчуття певної штучності або, якщо точніше, експериментальності сюжету. Звідси, з одного боку, — виключна важливість, для розуміння сенсу подій в цій повісті, характеристик та портретів персонажів, з іншого — «утрудненість» для читача завдання — розділити оцінку героєм всього, що відбувається, як фатального тупика. Тому Л. Толстой,

вагаючись між двома варіантами фіналу (вбивство Степаниди або самогубство героя), обов'язково включав і в той, і в інший міркування з приводу версії про можливе божевілья Іртенєва.

Якщо в цьому випадку письменник відчував необхідність якомось особливо — в епізоді — обґрунтувати право героя на трагічне бачення подій (його самосвідомість аж ніяк не є предметом зображення), то у «Крейцерівій сонаті» навіть «останній» сенс подій був даний у кругозорі героя.

Таке співвідношення художніх структур двох творів — їх протилежність і взаємодоповнення — виявилось закономірним для творчості Л. Толстого 1890-х років. Розпочата «Дияволом» «епічна лінія» розробки комплексу мотивів, пов'язаних з проблемами кохання, шлюбу, була продовжена повістю «Отець Сергій» та завершена романом «Воскресіння». Потенціал драматичної форми, закладеної в «Крейцерівій сонаті», остаточно реалізувався в п'єсі «Живий труп». У підсумку виявилась і природа своєрідного «роздвоєння» толстовського художнього світу на заключному етапі його еволюції.

Варто зазначити, що існування єдності епічного й драматичного в повістях в подальшому знайшло своє відображення в романі «Воскресіння» та п'єсі «Живий труп».

Власне епічний шлях привів до злиття кругозорів оповідача й героя на ґрунті єдиної правди, що сприймається як прямий, не опосередкований «зчепленнями» вияв авторської позиції. Прагнення опосередкувати її могло втілитися тільки у відмові не лише від «авторського слова» (для драми його відсутність зрозуміла сама собою), але й навіть від прямого, ідеологічно вагомого слова герої, що не зовсім виправдано (виходячи із «замислу» твору).

Такою є «внутрішня драма» толстовського «монологізму».

У текстах пізнього Л. Толстого смислова межа між героєм та його світом, з одного боку, і дійсністю автора та читача — з іншого, створюється тотальною реакцією читача на героя та автора. Ці дві тенденції визначають художню завершеність тексту, його цілісність і є результатом своєрідної «співтворчості» автора й героя (на думку М. М. Бахтіна, створюється «естетично оброблена межа»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Статті о Льве Толстом / М. М. Бахтин // Дон. — 1988. — № 10. — С. 160–173.

2. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение / Д. С. Лихачев. — СПб.: Алетейя, 2001. — 511 с.
3. Тамарченко Н. Д. Русская повесть Серебряного века / Н. Д. Тамарченко. — М.: РГГУ, 2008. — 250 с.
4. Толстой Л. Н. Собр. соч.: в 20 т. / Л. Н. Толстого. — М., 1964. — Т. 12. С. 185–220.
5. Фуко М. Що таке автор? / М. Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. Марії Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С. 442–457.

Стаття надійшла до редакції 13 лютого 2015 р.