

Ульрих Шмид (Базель)

Субъективность как обыкновенная история: игра авторского “я” у Гончарова

Гончаров — в высшей степени субъективен в стремлении раскрыть в своем творчестве внутреннее я, но в технике его работы преобладает своеобразная способность объективировать личные переживания.

Е. А. Ляцкий (1920, 370)

В русской литературе роман биографического типа возникает относительно поздно. Одним из первых произведений, носившим жанровое определение “роман” в подзаголовке, был “Евгений Онегин”. Но Пушкин не стремился к изображению субъективного сознания в своем романе. Он описывает внутренний мир своих героев извне, постоянно отвлекая внимание от происходящего на процесс самого повествования. Поэтому, можно сказать, что “Евгений Онегин”, это скорее метароман, чем роман — удивительный факт, если учесть, что в русской литературе метароман предшествует роману.

Введение романа в русскую литературу имеет место около 1830 года. Но и здесь можно наблюдать явное ограничение: Загоскин, Лажечников и Полевой предпочитают историческую тематику. Для такого подхода характерен интерес в первую очередь не к психологическому анализу субъективных переживаний, но к описанию столкновений между антагонистами.

Мне кажется, что начало изображения субъективности в романе можно найти только у Гончарова, а именно в *Обыкновенной истории* (1847 г.). Роман построен на основе развития двух жизненных позиций, которые в итоге меняются местами. — С одной стороны, молодой Александр Адуев уходит от романтизма к трезвому, утилитарному взгляду на вещи. — С другой стороны, его дядя Петр Адуев, сначала сильно влияющий своей разумной холодностью на племянника, но затем постепенно сомневающийся в правильности своего прагматизма и переходящий к самокритической и довольно шаткой позиции.

Идеологическая сторона этого конфликта уже достаточно разработана в литературоведении (Валентино 1999). Но один важный пункт остается невыясненным: какими способами изображается субъективность в романе Гончарова?

Для решения этого вопроса надо прежде всего обратить внимание на само понятие "субъективности". Для его определения я обращаюсь к раннему творчеству Бахтина. Литературоведение, сосредоточиваясь на двух-трех ключевых бахтинских понятиях (карнавал, полифония, диалогизм), зачастую пренебрегает ранними работами, немаловажными для анализа способов художественного представления субъекта. Вопрос о "субъективности" является одним из центральных для Бахтина в 20-е годы. Во фрагменте "К философии поступка", рассматривая субъект в его взаимоотношениях с окружающим миром, Бахтин прямо говорит о "бесплодии философии" (1994, 24), понимающей субъект как отвлеченное единство. Бахтин возражает этой гегелевской концепции, утверждая, что можно понять субъект целиком только в живой его "участности" среди людей. Важную роль играет эмоциональное участие субъекта во внешнем мире:

Действительное поступающее мышление есть эмоционально-волевое мышление, интонирующее мышление, и эта интонация существенно проникает во все содержательные моменты мысли. Эмоционально-волевой тон объекта есть смысловое содержание мысли в поступке и относит его к единственному бытию-событию (1994, 36, курсив в оригинале).

Бахтин настаивает на "единственности" человеческого "я", который существует только в конкретной действительности. Более того, субъект не может освободиться от заданной ему ситуации. Бахтин называет эту условность человеческого существования "не-алиби" в бытии — каждое "я" постоянно присутствует в собственной жизни и не может выбраться из нее. Но именно это "не-алиби", создавая в субъекте чувство реальности, делает мир для него постижимым:

Эта действительная моя причастность с конкретно-единственной точки бытия создает реальную тяжесть времени и наглядно осязаемую ценность пространства, делает тяжелыми, неслучайными, значимыми все границы — мир как действительно и ответственно переживаемое единое и единственное целое (1994, 54).

"К философии поступка" является еще чисто философской работой. Бахтин применяет свои идеи к литературе несколько позже, в тексте "Автор и герой в эстетической деятельности". В "философии поступка" Бахтин прежде всего имел в виду этическую сторону человеческого деяния; в "Авторе и герое" он переходит к рассмотрению эстетического видения литературных персонажей. Именно в этом изменении, в переходе от этики к эстетике, лежит для Бахтина главное своеобразие художественной литературы. Литература уже не смотрит этическими глазами на людей, а воспринимает их эстетически. Но существенно во всяком случае то, что и здесь внимание Бахтина сосредотачивается на людях (а не, как это было модно в это время у формалистов, на приемах или на архитектуре текста). Бахтинский анализ начинается всегда с героев, с их субъективных перспектив. Центральным в этой концепции является понятие "вненаходимости". Бахтин под "вненаходимостью" подразумевает внешнюю позицию познающего субъекта, который никак не может отделаться от исключительности этой позиции. Субъекту противостоят все другие люди в качестве объектов. В зависимости от перспективы каждый ин-

дивидуум может являться субъектом или объектом. Эту двузначную неопределенность можно понимать одновременно как преимущество или как недостаток. Преимущество состоит в том, что я всегда могу познать другого в полноте своего кругозора. Другими словами, я познаю другого лучше и полнее меня. С этой точки зрения бросается в глаза и недостаток: избыточность познания другого перед самопознанием, что касается и меня самого. Поэтому сам себе я остаюсь всегда загадкой. Таким образом, моя субъективность складывается из ряда попыток посмотреть на самого себя извне. Все эти попытки, конечно, останутся непрямыми, потому что субъект никак не может принять позицию внаходимости по отношению к самому себе. Знаменательно, что субъект испытывает некоторое чувство остранения от самого себя, когда его собственное "я" оказывается в поле зрения:

Легко убедиться путем самонаблюдения, что первоначальный результат попытки будет таково: мой зрительно выраженный образ начнет зыбко определяться рядом со мною, изнутри переживаемым, он едва-едва отделится от моего внутреннего самоощущения по направлению вперед себя и сдвинется немного в сторону, как барельеф, отделится от плоскости внутреннего самоощущения, не отрываясь от нее сполна; я как бы раздвоюсь немного, но не распадусь окончательно: пуповина самоощущения будет соединять мою внешнюю выраженность с моим внутренним переживанием себя. Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо на фоне, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная пустота, прозрачность и несколько жуткая одиночность его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого прихода, который мог бы оживить его и ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира (1994, 111, курсив в оригинале).

Чисто внешнее изображение собственного "я" вызывает жуткое впечатление, потому что отсутствует связь с внутренней эмоциональностью. Вся аргументация Бахтина до этого пункта относится к реальной человеческой жизни. Однако, относительно литературных персонажей должно различать два герменевтических уровня: во-первых, проблему внутрификтивного самопознания героя и, во-вторых, трактовку этого самопознания повествователем, или точнее: художественное расширение субъективного кругозора, исключающее в действительности полное познание самого себя.

В *Обыкновенной истории* оба эти уровня присутствуют. Самопознание двух главных героев занимает важное место в романе; при этом Гончаров выбирает довольно простой и одновременно тонкий подход: он заставляет своих героев смотреть друг на друга, усложняя эту двойную перспективу тем, что каждый герой в своем самопознании уже учитывает перспективу другого.

Хороший пример для пересечения двух субъективных перспектив в романе Гончарова — сцена, в которой племянник пишет своему другу в деревню письмо. Дядя читает начатое письмо и впоследствии диктует племяннику исправленное описание своего собственного характера:

“Дядя мой ни демон, ни ангел, а такой же человек, как и все, — диктовал он, — только не совсем на нас с тобой. Он думает и чувствует по-земному, полагает, что если мы живем на земле, так и не надо улетать с нее на небо, где нас теперь пока не спрашивают, а заниматься человеческими делами, к которым мы призваны” (1997, 217).

Дядя как бы принимает позицию вне себя и смотрит глазами племянника на свою индивидуальность. Конец романа покажет, что в этом описании отсутствует важная часть личности дяди — а именно его вытесненная чувствительность. Следует, однако, обратить внимание на то, что роман деконструирует не сам процесс самопознания, но иллюзию окончательного самопонимания. Процесс самопознания представляется в этом контексте необходимым, неотлагательным, но в то же время и незавершаемым.

Пожолая проблематика проявляется и в эволюции племянника: он проходит тот же путь, что и дядя, лишь в обратном направлении. Из проблематичного субъекта, который стремится к некоей доле вневходимости, он превращается в деловитого человека, который потерял всякую возможность смотреть на самого себя со стороны.

Основным приемом молодого племянника смотреть на самого себя является написание им романтических повестей. Замечательным образом Гончаров превращает местоимение “я” в существительное и уже этим им достигается эффект некоторого отстранения. Субъективность племянника становится объектом познающего субъекта:

Беседовать с своим я было для него высшею отрадою. “Наедине с собою только, — писал он в какой-то повести, — человек видит себя как в зеркале; тогда только научается он верить в человеческое величие и достоинство. Как прекрасен он в этой беседе с своими душевными силами!” (1981, 265-6)

В обоих случаях — в самоопределениях дяди и племянника — Гончаров помещает своих героев в точно обдуманную обстановку, в которой самоопределяющийся субъект хотя бы временно может принимать позицию вневходимости по отношению к самому себе.

Проблема усложняется еще более, если принять во внимание ту роль, которую роман играет для самого автора. Гончаров как бы повторяет прием племянника и конструирует свою собственную субъективность с помощью биографического романа. Писатель всегда избегал прямых извещений о своей личной жизни; уже в старости он пишет:

В Англии, если не ошибаюсь, есть закон, запрещающий касаться в печати подробностей домашней, семейной жизни частного лица, разумеется, без его согласия, хотя бы последние и не заключали в себе ничего предосудительного. Дом англичанина, его home — это святая, недоступная для любопытства публики (1981, 215).

Биографический роман позволяет Гончарову представить не только самому себе, но и окружающему миру некоторые варианты собственного “я”. Автор принимает по отношению к своему сочинению позицию вневходимости и с этой позиции анализирует

свою психику. В письме к А. Ф. Кони от 11 июля 1888 г. Гончаров описывает этот механизм, вспоминая свои любовные истории:

Словом, мучаясь субъективно, я смотрел на весь ход такой драмы и объективно и, разложив на составные части, находил, что тут смесь самолюбия, скуки, плотской нечистоты — и отрезвлялся, с меня сходило все, как с гуся вода (1997, 158).

Литературная самообъективация Гончарова работает интересным способом: автор раскладывает свою собственную личность на два главных действующих в романе лица — на дядю и на племянника. Тесная сближенность двух героев как бы составляет моделирующий принцип всех романов Гончарова: в *Обломове* можно рассматривать Обломова и Штольца как две стороны одной — в буквальном смысле — сложной личности; то же самое касается и романа *Обрыв*, где художник Райский и социалист Волохов формируют такой же тандем. Уже в *Обыкновенной истории* Гончаров осмысливает свое собственное проблематичное существование приемом художественной вневходимости автора по отношению к своим вымышленным героям. Тайным признаком этого процесса являются имена племянника и дяди: Александр Федорович и Петр Иванович. Комбинируя имя племянника с отчеством дяди, получаем имя самого Гончарова в обратном порядке: Иван Александрович. В этой игре автор как бы заменяет разные стороны своего характера понятиями “александровость” и “ивановость” и распространяет эти варианты собственного “я” на обоих героев романа. Можно поэтому сказать, что *Обыкновенная история* выполняет для Гончарова функцию автобиографии, в которой автор объективирует себя не в одной, а в двух фигурах (Димент 1994, 28, 52).

В этом контексте требует обсуждения проблема автобиографической функциональности в целом. В работе “Автор и герой в эстетической деятельности” Бахтин не может не обратить внимание на автобиографию как на жанр, в котором существует очень близкая связь между автором и героем. Но Бахтин релятивизирует это мнимое тождество именно в художественном отношении:

Герой-человек может совпадать с автором-человеком, что почти и всегда и имеет место, но герой произведения никогда не может совпадать с автором-творцом его, в противном случае мы не получим художественного произведения (1994, 82).

Из этого категориального различия следует для Бахтина, что нет существенной разницы между биографией и автобиографией (209). В обоих случаях автор рассказывает жизненную историю с внешней позиции: “Я должен стать другим по отношению к себе самому” (178). Главная разница между биографией и автобиографией состоит лишь в том, что расстояние между повествователем и повествуемым в первом случае — пространственное и временное, а во втором — исключительно временное: в биографии повествователь реконструирует отдаленные и прошедшие события, в автобиографии же повествователь не располагает алиби — он всегда присутствовал в пространстве своей жизни, но это пространство ускользает во времени.

Таким образом, роман биографического типа является самым ярким выражением смысловой работы автора, который принимает позицию вневходимости по отношению к

изображаемым персонажам. Автор в своем произведении объективирует самого себя или по крайней мере элементы собственного сознания. При этом текст также действует обратно на самого автора. Можно даже сказать, что автор в конечном счете конституируется как эффект текста: текст только изначально является посредником самообъективации, в конечном счете текст действует как генератор субъективности. Гончаров эксплицитно признает эту потерю контроля над собственным текстом:

Я сам и среда, в которой я родился, воспитывался, жил — все это, помимо моего сознания, само собою отразилось силою рефлексии у меня в воображении [...]. Так и надо мною и над моими романами совершался этот простой физический закон с почти незаметным для меня самого путем (1981, 155).

Однако производство субъективности в *Обыкновенной истории* ограничивается мужскими характерами. Женщины представлены исключительно в качестве объектов. Граница, существующая между субъектами и другими действующими лицами, совпадает в этом романе с половым различием. В этой особенности кроется и драматический ключ к постоянно повторяющимся любовным трагедиям у Гончарова: субъективность женщин остается вне кругозора мужчин, "я" последних вращается в заколдованном кругу. Любовь у Гончарова — это лишь риторическое место в мужской субъективности, в котором растворяются желанные женские объекты либо горячими словами, либо механистической жизнью. В *Обыкновенной истории* любовницы племянника и жена дяди становятся жертвами беспрестанно работающей субъективности мужчин. Сюжет романа следует как бы грамматической схеме, в которой каждая девушка представляет собой один любовный падеж: Софья означает подругу юности, Наденька первое поражение перед соперником, Юлия истерическую любовь, а Лиза, наконец, соблазнительную, но недостойную женщину. Жена дяди, Лизавета Александровна, в свою очередь лишена самостоятельного "я" и увидает в холодном хозяйстве дяди ("helplessly and selflessly", Roberson 1993, 61). Причина явного пренебрежения субъективностью женских фигур скорее текстуальная, нежели психологическая: повествователь тратит весь запас субъективности в романе на мужских героев.

Здесь можно наблюдать очередную интересную нарратологическую односторонность. В первых двух частях романа преобладает перспектива племянника. Повествователь редко вживается в какое-либо другое сознание, кроме сознания племянника. Особенно интересен случай дяди: его субъективность представлена исключительно прямой речью, но никогда — пересказом его мыслей или несобственно-прямой речью. Типичными для первых двух частей романа являются описания, которые принимают полностью перспективу племянника и изображают только его внутренний мир:

Она старалась улыбнуться, а слезы так и капали на щеки. Александр почувствовал жалость. Он сел и начал качать ногой. Он стал задавать себе мысленно вопрос за вопросом и дошел до заключения, что он охладел, не любит Юлию. А за что? Бог знает! Она любит его с каждым днем сильнее и сильнее; не оттого ли? Боже мой! какое противоречие! [...]

Юлия, видя, что он молчит, взяла его за руку и поглядела ему в глаза. Он медленно отвернулся и тихо высвободил свою руку. Он не только не чувствовал влечения к ней, но от прикосновения ее по телу его пробежала холодная и неприятная дрожь. Она удвоила ласки (1997, 377-8).

В эпилоге нарратологическая ситуация совершенно меняется. Повествователь не посвящает внутреннему миру племянника ни одного слова — Александр в эпилоге получает возможность выражения только через прямую речь с, но сохраняет это право неожиданным образом за дядей. В первый раз в романе читатель узнает от повествователя о внутреннем состоянии дяди:

Методичность и сухость его отношений к ней простерлись без его ведома и воли до холодной и тонкой тираннии, и над чем? над сердцем женщины! За эту тираннию он платил ей богатством, роскошью, всеми наружными и сообразными — его образом мыслей условиями счастья, — ошибкой ужасная, тем более ужасная, что она сделана была не от незнания, не от грубого понятия его о сердце — он знал его с, а от небрежности, от эгоизма! [...] Ему пришло в голову, что, может быть, в ней уже таится зародыш опасной болезни, что она убита бесцветной и пустой жизнью... (1997, 459-60).

Соотношение между распределением субъективности в романе и ее нарратологической реализацией можно сформулировать следующим образом: вся субъективность — в смысле способности фигур занимать пункт внаходимости по отношению к самим себе — сосредоточивается на мужских фигурах; изображение внутренних состояний подлежит своеобразному закону обратной дополнителности: изображение состояний племянника исключает изображение состояний дяди, и наоборот. Или другими словами: внутренний мир одной фигуры вытесняет психические аспекты всех других фигур.

Роман нуждается в повествователе только для изображения внутреннего мира; субъективность представлена преимущественно в диалогах, в которых мужские фигуры занимают временную позицию внаходимости по отношению к самим себе.

Профиль самого повествователя слабо выделяется в романе. Он скорее всего выполняет функцию посредника, подчеркивающего текстуальность описываемых событий. Прямые обращения повествователя к читателям и фигурам кажутся на первый взгляд неуклюжими техническими ошибками литературного дебютанта:

Александр вышел, в каком положении — пусть судит читатель, если только ему не совестно будет на минуту поставить себя на его место (1997, 408).

Но концепция романа оправдывает эти метафигурные отступления. Повествователь в этой цитате эксплицитно приглашает читателя идентифицироваться с героем, или другими словами: читатель должен повторить процесс самообъективации, который автор положил в основу романа. Таким образом, текст романа предлагает не только автору, но и читателю место внаходимости, с которого они могут наблюдать за фиктивным вариантом их "я".

Предложение по идентификации усиливается еще и тем, что Гончаров дал своему роману программное заглавие, выходящее из литературной традиции. Если до 1847 г. романтический роман привлекал внимание читателей необыкновенными приключениями, то Гончаров ставит в центр своего повествования переживающий эти события субъект. Этот сдвиг выражается достаточно ясно в заглавии романа: *Обыкновенная история*. Почему Гончаров настаивает на обыкновенности своего повествования? Автор играет здесь с ожиданиями своих читателей. В романтической поэтике событийность романа — или, иначе говоря, категория занимательности — стоит на первом плане. Повествование русского романа 30-х и 40-х годов сосредоточивается на том, что случается — или иначе говоря: художественное единство текста гарантируется многообразием событий. Если автор заранее объявляет о не-событийности своего романа, то он этим перешагивает рамки господствующей поэтики позднего романтизма в России. Для Гончарова именно не-событийность является главным событием романа. Поэтому заглавие *Обыкновенная история* здесь означает на самом деле *Необыкновенная история*. Факт, что Гончаров позже использовал заглавие *Необыкновенная история* для своих мемуаров свидетельствует о принципиальной заменяемости этих понятий. Одновременно, читатель также может найти версию своей собственной “обыкновенной” биографии в романе Гончарова.

Подытоживая, можно сказать, что Гончаров дискурсирует свое авторское “я” в романе “Обыкновенная история” следующим образом. Фигуры дяди и племянника являются объективациями авторской субъективности. Этот внелитературный прием как бы повторяет самообъективацию обоих героев: в романе встречаются искусственные ситуации вневходимости, в которых дядя и племянник представляют свое собственное “я” с позиции внешнего взгляда.

Гончаров является первым автором в русской литературе, который обращает внимание на “обыкновенность” проблематичного самопознания субъекта и как раз этим подчеркивает литературное достоинство этого процесса. В этом — несмотря на некоторые художественные погрешности романа — заключается важнейшая ценность *Обыкновенной истории*.

Литература

- Бахтин, М.М. 1994: *Работы 20-х годов*. Киев.
- Гончаров, И.А. 1981: *И.А. Гончаров — критик*. Москва.
- Гончаров, И.А. 1997: *Полное собрание сочинений в двадцати томах*. Санкт-Петербург.
- Демиховские, Е.К. и О.А. 1997: *Гончаров в кругу современников. Неизданная переписка*. Псков.
- Ляцкий, Е.А. 1920: *Гончаров. жизнь, личность, творчество*. Стокгольм.
- Diment, G. 1994: *The Autobiographical Novel of Co-Consciousness. Goncharov, Woolf, and Joyce*. Gainesville 1994.
- Roberson, W. 1993: *The Ironic Space. Philosophy and Form in the Nineteenth-Century Novel*. New York. (American University Studies. Series III, Comparative Literature 46).
- Valentino, R.S. 1999: “Paradigm and Parable in Goncharov’s *An Ordinary Story* // Russian Review 58 (1999), 71-86.