

*О.А. Ковалев*

## **Вытесненная эстетическая рефлексия (к проблеме самосознания нарративного текста)**

1

Любому преподавателю литературы, критику или литературоведу хотя бы раз приходилось сталкиваться со скептическим отношением (школьников, читателей, писателей) к аналитической работе с художественным произведением. Причины этого скепсиса, на наш взгляд, разнообразны. Во многом он объясняется стереотипами, сформировавшимися в европейской культуре еще на рубеже XVIII–XIX вв., в первую очередь представлением о противоположности рефлексии и творчества, критики и литературы, анализа и синтеза. От романтиков до психоаналитиков в творчестве на протяжении двух последних веков обычно акцентировался именно бессознательный компонент. Применительно к искусству романтиков и неоромантиков данная установка выглядит парадоксальной, если учитывать характерное для романтизма предшествование теоретических заявлений, программ, манифестов собственно «спонтанному» творчеству. Однако существование данной установки все же несомненно. Обращаясь, например, к русской эстетике первой половины XIX в., можно указать на частое противопоставление «рожденности» и «сделанности» художественных продуктов, а также на сетования по поводу вторичности и гиперрефлексивности «молодой» русской культуры.

На уровне обыденного эстетического сознания данное представление о творчестве проявляется в самих критериях оценки произведения искусства: непосредственность и неотрефлексированность и в творчестве, и в рецепции обычно воспринимаются как гарантия подлинности, жизненности, естественности. На уровне теоретического сознания данный комплекс представлений в какой-то степени питается идеей открытости художественного текста различным интерпретациям, получившей широкое хождение начиная с 1960-х гг.

Необходимо отметить и своеобразную идеологическую нагруженность данного представления в современной культуре, одна из основных установок которой состоит в преодолении отчужденности культурного продукта от человека. Идеалы либерализма в эстетической сфере трансформировались в неприязненное отношение к произведению, ценность которого противостоит субъекту как нечто внешнее [1]. Сфера рефлексии часто воспринимается как навязывание продукту творчества внешних по отношению к нему идей, концепций.

При этом степень рефлексивности, осознанности многих явлений современной культуры настолько велика, что данную установку на спонтанность отчасти можно рассматривать как негативную реакцию на своеобразную гиперрефлексию самой культуры. Заметим, что никогда (в течение последних веков) историческое мышление в сфере культуры не достигало еще такой глубины, как в XX в. Художественная литература, напоминающая интеллектуальную игру, музыка, требующая для своего понимания знания едва ли не всей истории музыкальной культуры, произведения живописи, представляющие собой экспериментальное, практическое изучение аксиом художественного творчества. «Новым для искусства качеством, – писал Т. Адорно, – является то, что оно делает собственную гибель неотъемлемым элементом самого себя... Саморефлексия искусства проникает до самых его истоков и конкретизируется в нем» [2].

В то же время абсолютизация непосредственности в современной массовой культуре есть важная часть технологии манипулирования. В интересах манипулятора такая ситуация, при которой потребитель, погруженный в мир симулякров, закрывает глаза на сам факт манипуляции с его сознанием. Поэтому, очевидно, в культуре данного типа необходимой частью является и выработка скепсиса в отношении рефлексии. «Покупателей, в сознание которых постоянно вдалбливается неустанно подтверждаемое представление о наивности искусства, необходимо отвлечь от глупых раздумий по поводу того, что же им приходится глотать...» [2, с. 477].

В массовой культуре отношение к искусству определяется двумя, как кажется, противоположными моментами: профессионально-циническим прагматизмом, с одной стороны, и чрезмерным доверием к непосредственному впечатлению, боязнью заглянуть по ту сторону удовольствия, с другой. В современной культуре способы явного давления, принуждения в сфере искусства, как и в сфере политики, заменяются на формы скрытого насилия. Основной из них является реклама, точнее, самореклама художественного продукта. В данной ситуации меняются и способы общения критики со своей аудиторией. Ни роль законодателя, знатока-диктатора, ни роль свободного собеседника, выражающего свою частную точку зрения, не пользуются в культуре широким спросом.

В России к концу XVIII в. формируется литературная критика как самостоятельная форма деятельности,

противостоящая творческой. Возникает потребность в определении функций и задач критики, ее взаимоотношений с литературой. В сознании читателя с момента появления профессиональных критиков фигура писателя противопоставляется фигуре критика.

Историкам русской культуры хорошо известны случаи конфликтов между творцами и критиками – теми, кто создает литературу, и теми, кто пишет о ней. Вспомним в качестве примера эпоху середины XIX в., когда слово «критика» значило для читателя больше, чем слово даже авторитетного писателя. Парадоксальность взаимоотношений между авторами и критиками позволила современному историку русской культуры И. Кондакову заявить о характерной для русской культуры XIX в. «борьбе» критики с русской литературой [3]. По мнению исследователя, «литература все более и более настойчиво отодвигалась на второй план культуры – как источник, материал и повод для критической рефлексии общественной... жизни. <...>. Со своей стороны в художественной литературе России XIX – начала XX века постепенно накапливалось раздражение по отношению к профессионалам-критикам и критике в целом...» [3, с. 90]. Критик, таким образом, часто самоутверждался с помощью писателя, которого он, согласно представлению о преимуществах понятийного познания перед образным, превосходил своей способностью к рефлексивной деятельности, и это давало ему возможность вскрывать недоступные стихийному автору смысловые пласты его произведения<sup>1</sup>.

В истории русской литературы встречается немало произведений, включающих в текст не просто точку зрения реципиента, но и мнение реального или воображаемого критика [5]. Тот факт, что критическое сознание может быть эксплицитно выражено в тексте художественного произведения, неоднократно отмечался. Зачастую литературное произведение можно рассматривать как реплику в диалоге с критиком, независимо от того, назван в самом тексте объект полемики или нет.

Литературное произведение, как это неоднократно отмечалось в герменевтике, литературоведении, может и должно рассматриваться как реплика в диалоге. Согласно Г.Г. Гадамеру, любой текст может быть понят лишь как ответ на вопрос<sup>2</sup>. Без этой диалогической

<sup>1</sup> Приведем также пример из текста, относящегося к другому времени и другому искусству. Один из персонажей известного фильма Ф. Феллини «8 S» (1963) писатель Карини, досаждающий режиссеру своими критическими замечаниями о фильмах. В одной из своих фантазий наяву режиссер приказывает повесить раздражающего его критика. Поскольку режиссер для реального автора фильма – режиссера Ф. Феллини – фигура самоидентификации, данный эпизод можно рассматривать как выражение автором отношения к наиболее расхожим критическим упрекам в адрес своих фильмов [4].

<sup>2</sup> «Я исходил из простой мысли, что мы способны понять только то, что нам представляется ответом на вопрос» [6].

обращенности, по-видимому, трудно более или менее правильно понять специфическую интенциональность художественного продукта, его место в культуре, истории. Автор часто намеренно провоцирует спор, делая свое произведение формой вызова адресату. Другое дело, что адресатом не является обычно какой-то конкретный человек – это могут быть мнение, социум, Бог, мир. А потому отчужденность произведения от ближайшего к нему историко-культурного и жизненного контекста еще не блокирует полностью возможность его понимания как ответа на вопрос.

Данные факты позволяют утверждать, что представлению об оппозиции творчества и рефлексии следует противопоставить сложную картину их взаимодействия, взаимопроникновения<sup>3</sup>. Литературный факт никогда не выступает в чистом, девственном, первозданном виде. Уже в момент создания он подвергается многообразному осмыслению, истолкованию, отражающемуся не только в метатекстовых компонентах произведения, но и в самой его структуре. «Произведение искусства, – считал Т. Адорно, – это не структура, состоящая из напластования одного слоя над другим; это прежде всего результат калькуляции, овеществленного сознания, порожденного индустрией культуры» [2, с. 480].

Разумеется, степень продуманности, рефлексивности отдельных продуктов художественной деятельности может кардинально различаться. В русской критике XIX в. с этой точки зрения разграничил формы словесного искусства Ап. Григорьев. Термином «растительная поэзия» критик называл «народное, безличное, безыскусственное творчество в противоположность искусству, личному творчеству» [7]. Следует добавить, что такую поэзию характеризуют пониженный уровень рефлексии, знания поэзии о себе, а также отсутствие осознания своей собственной истории. Противопоставление произведений «рожденных» и «сделанных», характерное для русских критиков XIX в., также базировалось на представлении о различных типах творчества<sup>4</sup>.

В исторической поэтике рефлексия литературы, осуществляемая в форме литературной критики, нор-

<sup>3</sup> «Наивные и рефлексивные моменты искусства были в действительности гораздо теснее связаны друг с другом, чем об этом хотела поведать тоска, свойственная искусству в условиях восходящего индустриального капитализма» [2, с. 478].

<sup>4</sup> Любопытно в этой связи свидетельство композитора А.Г. Шнитке о различной степени присутствия рефлексии в разных его произведениях: «Да, есть два типа сочинения, я нахожусь то в одном, то в другом. Последние годы я стал меньше опираться в работе на рассчитанное и точно сделанное, и больше – на как бы непроизвольное, вроде бы расчётам не поддающееся» [8]. См. также утверждение композитора о своей причастности к австро-немецкой музыкальной парадигме, для которой характерно «тяготение к продуманности. К анализируемости. Музыка должна иметь для меня окончательную сущность. Я должен понимать, почему, что, как я сделал» [8, с. 39].

мативной или научной теории литературы, рассматривается как важная составная часть, определяющая во многом саму природу литературы той или иной эпохи. Литература, у которой есть теория, функционирует принципиально иначе, чем литература без теории. В соответствии с тем, какую роль в литературном процессе играют формы литературной рефлексии (критика, теория литературы), выделяются различные типы художественного сознания [9].

По мнению А.В. Михайлова, историческая поэтика «должна изучать не просто факт, явление, произведение, жанр, развитие жанров, тропов и т.д., но все это во взаимосвязи с их осознанием и осмыслением, начиная с имманентной произведению, жанру и т.д. поэтики» [10]. Исследователь обосновал представление о соотношении литературы и ее теории, согласно которому сама литература является своеобразным ступеньком своей теории. «...В океане литературных явлений вообще нельзя было бы разобраться, если бы теория имела дело с грудой отвлеченных от нее и еще не выстроившихся в органический ряд объектов. И далее – если бы теория не брала начало уже с самих конкретных литературных явлений, если бы теория не коренилась в глубине их самих, если бы сами литературные произведения не были уже теорией, запечатлением своего осмысления, ступеньками смысла, рефлектирующего самого себя, историческими актами осмысления. Сам исторический процесс рождает свою теорию, члена литературный процесс на пласты, не подчиненные притом формально-логическим приемам классификации и определения» [11].

Таким образом, формы рефлексии литературы многообразны и не ограничиваются лишь литературной критикой, нормативными или научными эстетикой и теорией литературы. Всякий художественный текст включает в себя свою имманентную теорию [12].

Степень рефлексивности влияет на структуру текста. Такие стилистические явления, как пародия и стилизация, являются фактически формами самоосмысления культуры. Любое обнажение стиля, гиперболизация каких-либо приемов, образующих его единство, могут рассматриваться как симптомы повышенной рефлексивности текста. Предметом рефлексии выступает в этом случае не столько сам данный текст, сколько тот жанр, стиль или та литературная традиция, которые становятся предметом пародирования или стилизации. Пародия позволяет выявить и акцентировать в своем объекте характерное, а следовательно, содержит элемент анализа. В качестве объекта пародии обычно выступает близкое, осознаваемое как иное, а потому пародия часто становится формой творческого самоутверждения.

Сопоставление литературного текста с произведениями других искусств позволяет выявить специфику литературы в данном отношении. Так, например, в музыке соотношение между рефлексивным и не-

посредственным началами выстраивается несколько иначе.

Большинство потребителей ориентировано на музыку, оказывающую непосредственное эмоциональное воздействие, избегая при этом какой-либо вербализации своих впечатлений. С этим связана иллюзия чисто непосредственного восприятия. «Среди обязательных герменевтических банальностей, – пишет известный современный музыковед Т. Чередниченко, – почетное место и ныне занимает тезис о музыке как языке эмоций» [13].

В большинстве случаев комментарий (или другие формы рефлексии текста) оказывается здесь вынесенным за пределы текста, что создает определенный парадокс: нередко музыкальное произведение для понимания нуждается в расшифровке, в вербальном тексте, но при этом нет никакой гарантии, что данный вербальный текст не будет восприниматься как нечто совершенно внешнее и искусственно привязанное к музыке. Таковы даже авторские программы, потребность в которых часто испытывает слушатель, таковы и сведения о музыкальных формах, позволяющие воспринимать музыку вне программной конкретизации. По мысли Т. Чередниченко, «непосредственного восприятия музыки не существует. Мы слышим в музыке то (или, при определенной установке, “анти-то”), что мы о ней прочли» [13, с. 331]. В особенности нуждается в словесной расшифровке своего замысла композитор-авангардист, отказавшийся от «конвенции внешней формы». «Убегая от тривиальности и обратив сочинения к слушателю той неповторимой “изнанкой”, с которой имеет дело композитор, автономная музыка пришла к принципиальной непонятности» [13, с. 297].

По утверждению американского литературоведа П. де Мана, любой литературно-критический текст ошибочен, а любая интерпретация субъективна [14]. Литературный текст не может пониматься буквально, что связано с риторическим характером языка литературы. Применительно к музыкальному произведению тезис об ошибочности любой интерпретации получает особый смысл. Любое утверждение о нем неизбежно оказывается ложным, ибо предлагает радикальную перекодировку текста. Конечно, и музыкальное произведение открыто навстречу словесному комментарию. Оно также по-своему интеллигибельно, но только код, позволяющий его воспринять, не может быть вычленен из самого текста. Здесь еще более просто столкнуться с несовпадением непосредственного восприятия и комментария. Последний зачастую включает в себя моделирование реакции образцового слушателя<sup>5</sup>, с которой слушатель реальный может радикально разойтись. В литературном же произведении, особенно

<sup>5</sup> Понятие «образцовый читатель» использует У. Эко в книге «Несколько прогулок в литературных лесах» [15]. По аналогии можно говорить об образцовом слушателе музыкального произведения.

в нарративе, конфронтация текста и комментария к нему не является столь фатальной, очевидно, в силу единой вербальной природы рассказа о событии и комментария к этому рассказу. И, кроме того, известны различные формы латентного, скрытого, иногда вытесненного самокомментирования, превращенные формы не только авторского комментария к событиям, но и размышлений автора о себе как творце, о своем произведении и творчестве вообще.

Одним из частных аспектов проблемы самоистолкования литературы является соотношение внешней по отношению к тексту интерпретации и тех подсказок, которые содержит текст и которые влияют на его восприятие реципиентом. В литературоведении указанная проблема начиная с 1960-х гг. изучалась представителями школы рецептивной эстетики. Одно из основных понятий данной школы – «стратегия текста». Согласно Х.Р. Яуссу, восприятие текста «представляет собой результат выполнения определенных “указаний”, получаемых реципиентом со стороны текста в ходе управляемого восприятия» [14, с. 130].

Для функционирования художественных текстов в культуре необходимо, разумеется, их понимание. Достигается оно, в частности, за счет традиции их определенного истолкования, а также в значительной мере благодаря указаниям в самом тексте по поводу того, как он должен восприниматься. В частности, литературой были выработаны различные формы подсказок, направляющих и контролирующих процесс читательского восприятия. В то же время в культуре сформированы различные формы «вынесенной» рефлексии – комментария, расположенного за пределами текста.

Нередко в пространстве нарративного текста можно условно выделить, во-первых, события, факты, являющиеся реальностью в ирреальном внутреннем мире произведения, во-вторых, их интерпретацию, объяснения, оценки, восприятие – один из способов формирования реакции читателя. Коммуникативная ситуация «герой-слушатель» всегда так или иначе проецируется на ситуацию «автор-реципиент». Наличие нескольких различных интерпретаций может создавать эффект реальности: сам факт не ставится под сомнение, а возможный скепсис читателя переносится на обсуждение вопроса о смысле и причинах события. Так в самом тексте образуются зоны очевидного и проблематичного.

Значительная часть критической рефлексии является, таким образом, своеобразным продолжением процесса самоистолкования, которое начинает текст. Критический отзыв может выступать как «договаривание» текста, полемика с ним или как его восполнение. Суждение, рецепция, выраженные в тексте, могут иметь провокационный характер. И в этом случае текстом программируется реакция, отличающаяся от той, которая подается как авторская. Случаи, когда критик или читатель вступает в полемику с автором относительно смысла, оценки виртуальных событий,

также свидетельствуют о возможности разграничения двух аспектов нарратива.

Очевидно, необходимо принимать в расчет существование большого числа нарративных текстов (пожалуй, особенно много их было создано в XX в.), которые включают в себя метатекст (метадискурс) – открытые формы самоистолкования и историю своего создания, разумеется, в большей или меньшей степени мистифицированные. Такое построение литературного произведения в особенности присуще стилям и эпохам, для которых значимы игровая установка, обнажение самого механизма и процесса творчества, вследствие чего миметическая функция искусства ослабляется. Соответственно можно говорить об эпохах с ослаблением явного рефлексивного начала в пользу миметизма (реализм XIX в.). В том случае, если автор действительно не отдает себе отчета в механизмах творчества, в природе и истоках его замысла, не рефлексиирует в явной форме о своем произведении (либо не позволяет себе по тем или иным причинам напрямую высказываться о творчестве и его продукте), метатекст, рефлексия над собственным произведением могут иметь спонтанный, произвольный, бессознательный характер, действуя во многом согласно механизму вытеснения<sup>6</sup>. Сложность и даже проблематичность анализа данного феномена обусловлена невозможностью установить, в какой степени сознательны формы скрытой, латентной саморефлексии. Элементы метаязыка в этом случае как бы разбросаны, рассеяны в тексте. Мы собираем их, не будучи полностью уверены в том, что не ошибаемся в их идентификации – в том, что автор здесь действительно невольно проговаривается и, говоря о герое, говорит в то же время о себе как писателе и о своем произведении. Слово (высказывание) в этом случае имеет двойную соотношенность: оно параллельно существует в фиктивном мире произведения, требуя своего отнесения к персонажу, но по отношению к автору является латентной самохарактеристикой, иносказательность которой делает ее пробной, возможной, виртуальной, неокончательной.

## 2

Обращение в рамках данной статьи к творчеству Ф.М. Достоевского вызвано несколькими причинами. Во-первых, художественный мир Достоевского после М.М. Бахтина [17] принято рассматривать в литературоведении как диалогически ориентированный. При этом, если говорить о творчестве писателя 1860–1870-х гг., то на структуру художественного мира были в какой-

<sup>6</sup> В психоанализе вытеснение в узком смысле слова понимается как «действие, посредством которого субъект старается устранить или удержать в бессознательном представления, связанные с влечениями (мысли, образы, воспоминания). Вытеснение возникает в тех случаях, когда удовлетворение влечения само по себе приятно, но может стать неприятным при учете других требований» [16].

то степени экстраполированы приемы организации контакта с адресатом, апробированные Достоевским в его публицистике.

Повышенное внимание Достоевского-журналиста к формам контакта с читательской аудиторией отразилось в настойчивом моделировании в его произведениях коммуникативной ситуации рассказчик – слушатель, актер – зритель. Акцентированной и подробно охарактеризованной в его романах является реакция персонажей, выступающих в качестве слушателей или зрителей.

Отчасти полифония романов Достоевского связана с таким журналистским приемом, как включение точки зрения оппонента в смысловую структуру публицистического текста. «Слово с оглядкой на чужое слово» (выражение М.М. Бахтина) – это примета стиля, формирующегося в условиях дефицита требуемого контакта с читательской аудиторией. На такой дефицит неизбежно обрекал себя в России любой журналист, который отваживался идти против течения.

Во-вторых, творческая деятельность писателя разворачивалась в эпоху, для которой было характерно преобладание миметических принципов (реалистический роман) над игровыми формами культуры<sup>7</sup>. Здесь следует к тому же учитывать специфическую роль литературы в России XIX в., рассматриваемой в основном в качестве серьезного дела – как с точки зрения интеллектуальной, так и с точки зрения идеологической, даже политической. Ситуация, таким образом, не способствовала открытым формам рефлексии писателя о своем творчестве в тексте произведения.

В-третьих, некоторые особенности характера и личности Достоевского, прежде всего отмечаемые большинством мемуаристов, биографов и исследователей, – скрытность, мнительность, болезненная самолюбивость писателя отразились, по-видимому, не только в понимании человеческой психики и, соответственно, моделировании человеческого характера художественными средствами, но и в самой нарративной структуре его произведений, главным образом в форме повествования, и особенностях нарратора.

Продемонстрируем интересующие нас особенности наррации у Достоевского с помощью романа «Идиот». Стремление к перераспределению авторских функций между персонажами приводит у Достоевского к своеобразному замещению фигуры автора (или, точнее, нарратора): те или иные персонажи выступают в роли автора (рассказчика, нарратора, сочинителя, писателя) или реципиента (слушателя, читателя, зрителя, свидетеля). В частности, текст романа «Идиот»

<sup>7</sup> Так, характеризуя романистику середины XIX в., Ю.В. Манн писал: «...интересующая нас стадия характеризуется отказом от какой-либо игры с иллюзией реальности, от аффектации мотивов сочиненности, вымышленности, недостоверности – в этом смысле укрепляются и развиваются традиции, ведущие к Бальзаку, Вальтеру Скотту, Филдингу и т.д., но не к Стерну... [9, с. 453].»

представляет собой сложную композицию, в состав которой входят слово повествователя, сценические эпизоды, комментарий к событиям (метанарратив, вложенный в уста персонажей), различные нарративы персонажей. В определенном смысле текст романа – это гипертекстовое образование, легко расчленяемое на собственно повествование, сценические эпизоды и комментарий к ним.

Перечислим тех персонажей романа, которые в разное время наиболее очевидно выступают в качестве авторов (включая в это понятие как создателей письменных текстов, так и рассказчиков, независимо от степени «сочиненности» их историй): Рогожин (1:1)<sup>8</sup>, Мышкин (1:5), (1:6), генерал Иволгин (1:8), (1:9), Фердыщенко (1:14), Епанчин (1:14), Тоцкий (1:14), Рогожин (2:3), Мышкин (2:4), Келлер (2:8), Ганя (2:9), Лебедев (3:4), Ипполит (3:5–7), Лебедев (3:9), генерал Иволгин (4:4). В этот перечень мы не включили авторов писем и монологов, не имеющих нарративного характера, а также слишком кратких нарративов.

В-четвертых, для психоаналитиков литературы Достоевский представляет собой, по-видимому, классический случай или, по крайней мере, удобный материал. Яркое тому свидетельство – обращение к творчеству писателя основателя психоанализа [18]. Назовем также имена таких известных исследователей, как И.Д. Ермаков [19], И.П. Смирнов [20], А. Пекуровская [21]. На наш взгляд, традиционное для психоанализа понятие «вытеснение», которое по сравнению с его первоначальным пониманием уже давно приобрело более широкий, культурологический смысл<sup>9</sup>, можно использовать применительно к такому компоненту художественного текста, как его собственная теория, рефлексия, его, метафорически выражаясь, самосознание.

В литературе о Достоевском часто встречаются указания на автобиографический характер его произведений, но при этом нельзя не заметить, что внутренние, автобиографические истоки творчества не совпадают с миметической формой его произведений. Автобиографизм писателя не является открытым, так как к жанру автобиографии как таковому Достоевский не обратился ни разу. Даже в тех случаях, когда писатель в названии произведения или его форме закладывает автобиографический код (например в «Записках из Мертвого дома»), текст имеет знаки вторичности, художественности, что способствует, таким образом, двойной зашифрованности автобиографии (автобиография, маскирующаяся под фикцию, маскирующуюся под автобиографию).

<sup>8</sup> Здесь в круглых скобках обозначаются номера частей (первая цифра) и глав (вторая цифра) романа «Идиот».

<sup>9</sup> Так, например Х. Блум в своей классической работе «Страх влияния», рассматривающей «теорию поэзии как описание поэтического влияния» [22], прямо обращается к ревизии категории защиты и применяет ее к историко-литературным взаимодействиям. Вытеснение, как известно, является, с точки зрения психоанализа, формой защиты [16, с. 121–122].

Может быть, поэтому достоеведение уже давно стало приобретать вид увлекательной интеллектуальной авантюры, суть которой сводится к поиску жизненных источников сюжетов, событий, ситуаций и литературных образов писателя. Произведения Достоевского все больше напоминают своеобразную криптограмму, в которой за явным смыслом скрывается другой – более глубокий и значительный и, главное, объясняющий характер и источники фантазии писателя. Исследователь совершает движение, обратное тому, которое проделал сам писатель. Но если для автора процесс шифровки содержания мог иметь бессознательный характер, то для исследователя дешифровка происходит в процессе напряженных разысканий (хотя отчасти и по наитию). Нас в данном случае интересует не автобиографический материал как таковой, а то, в каких формах осуществляется в ранних текстах Достоевского рефлексия писателя о себе как творце и о собственном творчестве.

В произведениях Достоевского часто встречается то, что можно было бы назвать маскировкой наррации. Осуществляется она в разных формах, но чаще всего имеет место перераспределение обязанностей и полномочий первичного нарратора между персонажами, которые не всегда при этом превращаются в нарраторов в собственном смысле этого слова. В некоторых случаях следует говорить о том, что повествование приобретает рассеянный характер, реализуясь через отдельные реплики, высказывания героев.

Если очень бегло и схематично проследить этот процесс в ранних произведениях писателя, выстраивается следующая картина. «Бедные люди»: повествование распределяется между двумя переписывающимися героями, их письма содержат также рассуждения о литературе, Макар Девушкин, кроме того, является формой скрытой (иносказательной) писательской саморефлексии и самоидентификации Достоевского. «Двойник»: повествование в значительной степени растворяется в «потоке сознания» героя, кроме того, автор помещает своего героя в ситуацию, в которой сам писатель ощущал себя после выхода «Бедных людей» (высочка, самозванец, боязнь разоблачения, раздвоение). «Роман в девяти письмах»: как и в первом произведении, повествователи – переписывающиеся герои (за исключением нескольких пояснений в конце текста). «Господин Прохарчин»: на первый взгляд, обычное повествование в традициях натуральной школы, однако бред и видения Прохарчина объективируются, вопреки принятым в подобных повествованиях традициям. «Ползунков»: собственно повествовательный элемент сосредоточен в начале рассказа, нарратор имеет рамочный характер, он появляется в начале произведения как дань традиции и в то же время полемика с ней, мотивировка характера дается через диалог, повествование не содержит практически никакой информации, становясь пустой формой, как

бы фрагментом из другого произведения. «Неточка Незванова»: повествователь – молодая женщина, произведение построено в форме ее автобиографии.

Мы не будем сейчас пытаться дать полное, исчерпывающее объяснение этому «нарративному самоотречению», однако подчеркнем, что оно часто сопровождается у писателя рефлексией относительно самого механизма писательства, приобретающей обычно замещенные формы.

У раннего Достоевского сюда можно отнести не только, например, размышление Б. о таланте Ефимова (в фамилии которого, по мнению И.Д. Ермакова, зашифровано имя самого писателя [19, с. 412]), но и рассуждения, касающиеся смежных с писательством феноменов, таких как переписывание, устное рассказывание историй и т.д. В таком расширительном понимании литературная рефлексия играет в произведениях писателя действительно очень большую роль, порой противореча логике образа того или иного персонажа. Может быть, самый характерный пример здесь – это рассуждения Макара Девушкина («Бедные люди») о собственном стиле [23]. Два главных героя-адресата этого произведения выступают в качестве своеобразных литературных критиков, оценивая прочитанные литературные произведения, споря о них друг с другом. Но, кроме того, текст писем Макара Девушкина лейтмотивом пронизывают рассуждения о себе как авторе. Достоевский делает своего героя носителем рефлексии о своем, Достоевского, собственном писательском таланте (или его отсутствии), заставляя героя извиняться за стиль, оправдывать свою профессию переписчика [23, с. 47], представлять себя в качестве возможного автора стихов [23, с. 53].

Подобные знаки авторской рефлексии о своем собственном произведении можно встретить также в «Двойнике»<sup>10</sup>, «Романе в девяти письмах» [23, с. 231], «Господине Прохарчине» [23, с. 253], «Хозяйке» [23, с. 287–288]. Пожалуй, самый известный и самый очевидный случай – уже упоминавшиеся рассуждения Б. о таланте Ефимова в «Неточке Незвановой», в которых писатель осмысляет свой писательский опыт.

Вопрос о собственном писательстве был для раннего Достоевского вопросом, стоявшим, может быть, наиболее остро. Ошеломительный успех его первого романа «Бедные люди» был настоящим ударом для психики начинающего писателя, провоцируя как непомерные амбиции, так и неизбежные в таких случаях сомнения в собственном таланте.

Напомним общеизвестный факт: героем многих произведений Достоевского (особенно раннего, докаторжного периода) в явной или скрытой форме становился писатель, творец, пишущий. К числу

<sup>10</sup> Выражение «ветошка с амбицией», встречающееся в тексте повести [23, с. 180], является своеобразной формулой героя, объясняющей истоки авторского замысла.

многообразных скрытых, неявных форм манифестации творческого начала у писателя следует отнести переписывание. Титулярный советник, профессией которого было переписывание бумаг, является героем «Бедных людей», «Двойника», «Господина Прохарчина», «Ползункова», «Слабого сердца». Характерология персонажей этих произведений разворачивается как бы в рамках одного первоначального образа, который писатель, по всей видимости, оценивал как заимствованный, вторичный. Не составит большого труда понять, что было главным источником заимствования, заставлявшего Достоевского сомневаться в собственной состоятельности как писателя, – это было творчество Н.В. Гоголя<sup>11</sup>. По мнению А. Пекуровской, главной причиной сомнений писателя в собственном таланте была «измена» Белинского – учителя Достоевского, а также охлаждение к писателю читателей и критиков по сравнению с успехом «Бедных людей»<sup>12</sup>. Однако, опираясь на текст романа «Бедные люди» и прежде всего на тот факт, что представление о писательском даре шифруется здесь в образе переписчика, можно утверждать, что сомнение в своем таланте родилось на свет вместе с писателем Достоевским.

Количество цитат разного типа из гоголевских текстов в первых произведениях Достоевского, кажется, превышает все разумные пределы, но, по-видимому, желание Белинского найти новое подтверждение своей литературной и идеологической позиции в лице начинающего автора<sup>13</sup> заставило критика акцентировать не литературность, вторичность текстов Достоевского, а «страшную правду» его первого романа<sup>14</sup>. А. Пекуровская усматривает здесь даже «циклический принцип рождения и смерти»: Гоголь умер (ибо перестал писать), но возродился в Достоевском [21, с. 170].

Цитатность, отсутствие яркого оригинального стиля, очевидно, составляли для писателя проблему, нуждавшуюся с самого начала в каком-либо решении. Обратим внимание на то, что в устном отзыве знаменитого критика Достоевский акцентирует

<sup>11</sup> См. об этом классическую и весьма содержательную статью Ю.Н. Тынянова [24], работы Г.М. Фридендера [25], А. Пекуровской [21] и др.

<sup>12</sup> «Ведь оценка Белинского, сумевшего распознать талант Достоевского, после чего отказать ему в нем, положив начало “всей журнальной критике”, была моментом творческой трагедии автора “Неточки Незвановой”» [21, с. 81].

<sup>13</sup> «Я бываю весьма часто у Белинского, – пишет Ф.М. Достоевский брату Михаилу 8 октября 1845 года. – Он ко мне донельзя расположен и серьезно видит во мне доказательство перед публикою и оправдание мнений своих» [26].

<sup>14</sup> «Вы только непосредственным чутьем, как художник, это могли написать, но осмыслили ли вы сами-то всю эту страшную правду, на которую вы нам указали. <...>. Вам правда открыта и возвещена, как художнику, досталась как дар, цените же ваш дар и оставайтесь верным и будете великим писателем» [26, с. 118].

противопоставление его произведения гоголевским (у него – анализ, а у его предшественника – синтез)<sup>15</sup>. Но ведь это суждение, ставящее Достоевского в чем-то выше Гоголя, можно повернуть и другой стороной: Достоевский не синтезирует новые образы (как Гоголь), он использует уже готовые, созданные его предшественником эстетические формы, трансформируя их, наполняя личностным содержанием (применяя к самому себе), но выступая при этом в качестве некоего писателя-переписчика. Тот факт, что Макар узнает себя в литературных персонажах – сначала в Самсоне Вырине («вся-то жизнь твоя как по пальцам разложена» [23, с. 59]), а затем в Акакии Башмачкине («вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересужено!») [23, с. 63]), является констатацией, с одной стороны, правдивости, жизненности созданных Пушкиным и Гоголем типов, но с другой (и этот смысл, конечно, никак нельзя упускать из виду) – литературного, заимствованного, книжного характера персонажа, а в значительной мере и всего романа начинающего писателя. Таким образом, за узнаванием Девушкиным себя в героях также скрывается саморефлексия писателя.

Не сомневаясь в поразительной для начинающего автора самостоятельности и оригинальности его первого романа, подчеркнем, что Достоевский ощущал себя (для чего были достаточно серьезные основания) писателем, работающим в рамках гоголевского стиля (не с этим ли связаны беспрестанные сетования Макара по поводу отсутствия у него собственного стиля?) и гоголевской образной системы<sup>16</sup>. Видимо, Достоевскому было изначально свойственно стремление так строить повествование, чтобы те элементы поэтики произведения, которые ему казались ущербными или сомнительными, становились атрибутами не автора, а его персонажа или рассказчика [27].

Итак, эстетическое самоопределение у Достоевского было тесно связано с оценкой творчества Н.В. Гоголя, которого, как отмечает А. Пекуровская, Достоевский стремился заместить [21, с. 167–168]. Означает ли возмущенная реакция Макара Девушкина на гоголевскую «Шинель» авторское представление о превосходстве Пушкина («Станционный смотритель») над Гоголем или, наоборот, Гоголя над Пушкиным? Как известно, возмущение Макара вызвано тем, что автор раскрывает и обнаруживает то, что

<sup>15</sup> «Во мне находят новую оригинальную струю (Белинский и прочие), состоящую в том, что я действую Анализом, а не Синтезом, то есть иду в глубину и, разбирая по атомам, отыскиваю целое, Гоголь же берет прямо целое и оттого не так глубок, как я» [26, с. 33].

<sup>16</sup> «“Элементарный” – но в этой своей элементарности предельно цельный, типичный и выразительный – гоголевский герой дробится у Достоевского, сменяется героями духовно сложными и в то же время внутренне раздробленными, а гоголевская устойчивая социальная статика – социальной динамикой» [25, с. 13].

сам человек всеми силами стремится спрятать, но не свидетельствует ли это о такой более высокой степени проникновения автора в реальность, к которой стремился и сам Достоевский? Можно предположить, что если Пушкин утешает и успокаивает, то Гоголь будит возмущение, заставляет задуматься, но в системе литературно-идеологических ценностей авторитетного для Достоевского позднего Белинского это как раз означает превосходство Гоголя над Пушкиным. Подсматривание и подслушивание – лейтмотивы раннего творчества Достоевского (в том числе романа «Бедные люди», где М. Девушкин предстает настоящим вуайеристом) [23, с. 13–14, 86, 88]. Любопытство, вероятно, воспринималось начинающим писателем (в соответствии с установками «натуральной школы») как вещь необходимая для литературы, но одновременно неприличная и заслуживающая осуждения<sup>17</sup>. В таком случае здесь имеет место факт приписывания другому собственных вытесняемых стремлений. Это означает, по крайней мере, то, что Гоголь-писатель был для Достоевского действительно лично актуальной фигурой, с которой его связывали отношения любви-ненависти, а в значительной степени и писательской самоидентификации.

Почему первый роман писателя так органично вписался в контекст «натуральной школы»? Не потому ли, что Достоевский, как это следует из его скрытой рефлексии о собственном творчестве, не создавал новых образов?<sup>18</sup> С одной стороны, это не исключало попыток самоутвердиться, развернуть полемику с предшественником на его территории, но с другой стороны, было чревато дисквалификацией в качестве сочинителя. Не этим ли объясняется и тот факт, что Достоевский снова и снова обращается к типу переписчика, талант которого не имеет подлинно творческого потенциала, однако все же не лишен некоторой значимости. Только этим можно объяснить ту страстность, с которой Достоевский устами Макара Девушкина отстаивает право на существование переписчиков<sup>19</sup>.

Вероятно, отражением, только более поздним, все той же рефлексии о писательстве стало наделение Л.Н. Мышкина каллиграфическим даром. Единственный социально значимый талант Мышкина – его умение хорошо переписывать. В романе, написанном через двадцать с лишним лет после «Бедных людей», функции переписчика продолжают для писателя ассоциироваться с писательской профессией. Только в «Идиоте» по сравнению с первым романом Достоевского переписывание иначе вписывается в систему характера персонажа. Мышкин приехал в Россию изучать, наблюдать, знакомиться (хотя и таит до поры собственные идеи), а потому на протяжении романа то и дело оказывается

в роли внимательного, чуткого, вдумчивого наблюдателя. Его нарративы максимально добросовестны и искренни (что особенно подчеркивает их сопоставление с нарративами Иволгина, Епанчина, Тоцкого), т.е. в определенном (переносном) смысле Мышкин выступает в них не как автор-сочинитель, а как автор-переписчик, рассказывая о том, что действительно случилось, и о своих настоящих (нелитературных) впечатлениях. Черты литературности приписываются как раз нарраторам-антиподам Мышкина, из чего можно заключить, что цитатность, литературность текстов и в конце 1860-х гг., будучи вытесняемой, оценивалась Достоевским скорее негативно, чем позитивно.

Предложенный здесь анализ скрытых форм писательской рефлексии Достоевского не может, конечно, претендовать на исчерпывающий характер. Творчество Достоевского в рамках данной статьи интересно нам прежде всего как очевидный пример того, что текст художественного произведения может параллельно разворачивать миметический уровень и уровень саморефлексии, рассказывая одновременно о герое и о самом себе (т.е. о самом тексте художественного произведения).

Главная мысль статьи не связана, подчеркнем, исключительно с творчеством Достоевского и заключается в следующем: представление автора о своем тексте (далеко не всегда ясное и осознаваемое) может получить имплицитное и порой весьма неожиданное выражение. Авторские оговорки, прерывающие сплошную линию художественного миметизма, нередко выводят нас на уровень рефлексии автора о себе как писателе и о самом тексте произведения. Данная рефлексия, не будучи, в отличие от прямых форм самокомментария, обращена непосредственно к читателю, дает возможность, тем не менее, объяснять и оправдывать саму структуру эстетического объекта, хотя полемический потенциал, заложенный в таких оговорках, и может, в случае необходимости, актуализироваться. Относительно простой и, видимо, распространенный (хотя, конечно, не единственный) случай такой бессознательной рефлексии – рассуждения персонажа «на литературные темы», которые могут быть применены к тексту самого произведения, его структуре, принципам строения и т.д.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> В фильме М. Антониони «Забриски поинт» (1970) режиссер использует, по крайней мере, две сцены, выходящие за пределы сюжетно-миметической логики фильма: эротическая сцена в середине фильма и изображение воображаемых взрывов в конце. Зритель вынужден воспринимать то, что он видит на экране, либо в качестве фантазии одного из персонажей, либо просто как выход автора из области реального в сферу виртуального. Однако можно заметить, во-первых, что подобная виртуализация несвойственна в целом фильмам Антониони, а во-вторых, объяснением и оправданием поэтики в данном случае является желание героя «оторваться от земли». Желание синхронно осуществляется героем, улетающим в небо на чужом самолете, и режиссером, отказывающемся (хотя бы на время) следовать обычному причинно-следственному разворачиванию сюжета фильма.

<sup>17</sup> См. в связи с этим анализ повествовательного значения образа Лебедева в романе «Идиот» в нашей статье [28].

<sup>18</sup> См. также работу А.С. Долинина [29].

<sup>19</sup> «Ну и что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? “Он, дескать, переписывает!” “Эта, дескать, крыса чиновник переписывает!” Да что же тут бесчестного такого?» [23, с. 47].

## Литература

1. Парамонов Б. Конец стиля. – М., 1997.
2. Адорно Т. Эстетическая теория. – М., 2001.
3. Кондаков И. Покушение на литературу: О борьбе литературной критики с литературой в русской культуре // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. II.
4. Феллини о Феллини. – М., 1998.
5. Бурсов Б.И. Критика как литература // Б.И. Бурсов. Избранные работы : в 2 т. Т. 1. – Л., 1982.
6. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
7. Григорьев А.А. Эстетика и критика. – М., 1980.
8. Беседы с А. Шнитке. – М., 1994.
9. Историческая поэтика. – М., 1994.
10. Историческая поэтика. – М., 1986.
11. Михайлов А.В. Языки культуры. – М., 1997.
12. Михайлов А.В. О некоторых проблемах современной теории литературы // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – 1994. – Т. 53. – №1.
13. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы, портреты. Случай. – М., 2002.
14. Современное зарубежное литературоведение. – М., 1999.
15. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах. – СПб., 2002.
16. Лапланш Ж. Словарь по психоанализу / Ж. Лапланш, Ж.-Б. Понталис. – М., 1996.
17. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979.
18. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // З. Фрейд. Художник и фантазирование. – М., 1995.
19. Ермаков И.Д. Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский. – М., 1999.
20. Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М., 1994.
21. Пекуровская А. Страсти по Достоевскому: Механизм желаний сочинителя. – М., 2004.
22. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. – Екатеринбург, 1998.
23. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. – Л., 1972. – Т. 1.
24. Тынянов Ю.Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Ю.Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977.
25. Фридендер Г.М. Достоевский и Гоголь // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 7. – Л., 1987.
26. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений : в 30 т. – Л., 1985. – Т. 28, кн. 1.
27. Гиголов М.Г. Типология рассказчиков раннего Достоевского (1845–1865 гг.) // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 8. – Л., 1988.
28. Ковалев О.А. О наблюдающем за наблюдателями (об одном аспекте рецептивно-эстетического анализа художественного текста) // Критика и семиотика. Вып. 8. – Новосибирск, 2005.
29. Долинин А.С. Достоевский и другие. – Л., 1989.