

УДК 821.161.1-312.2 + 808.1

О. А. Ковалев

**ПАРАДОКСАЛЬНОСТЬ НАРРАТИВНЫХ СТРАТЕГИЙ  
В РОМАНЕ «ПОДРОСТОК»:  
АРКАДИЙ ДОЛГОРУКИЙ vs ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ**

Рассматривается парадоксальность нарративных стратегий романа «Подросток» в аспекте соотношения стратегий Достоевского и Аркадия Долгорукого. Обнаруживается, что особенности повествователя в романе обусловлены попыткой решения Достоевским важной для него проблемы оправдания литературы как формы вымысла, призванной оказать воздействие на читателя с целью завоевания власти над ним.

**Ключевые слова:** Достоевский; нарративные стратегии; повествователь; автор; вымысел.

Метатекстуальность является одной из наиболее заметных особенностей романов Достоевского, особенно если учитывать не только такие «открытые» формы метатекста, как поэма Ивана Карамазова «Великий Инквизитор», но и все многообразие скрытой рефлексии об авторстве. Сложная повествовательная структура, характерная для поздних романов Достоевского, в какой-то степени объясняется весьма интенсивно происходящим в его творчестве процессом образования вторичных текстов. Часто благодаря этому процессу создается эффект соприсутствия в одном романе нескольких произведений. Совмещение двух или нескольких замыслов (двух или более произведений) отмечается в творческой истории отдельных романов (например, в «Преступлении и наказании», «Бесах»), констатировалось оно и самим автором<sup>1</sup>. Речь идет о таких особенностях художественного мышления Достоевского, благодаря которым новое произведение включает в себя в известном смысле предыдущие. В критике и литературоведении неоднократно отмечался факт периодического возвращения писателя к одним и тем же темам, сюжетам, ситуациям, типам [см., например: Добролюбов, 433–434; и др.], но важно учитывать, что при таком возвращении исходный текст часто становится элементом в составе нового, более сложно организованного произведения. Поэтому в процессе эволюции наряду с оттачиванием отдельных приемов нередко происходило значительное усложнение текста. Нарративная структура, таким образом, может прочитываться непосредственно как фиксация самого генеративного процесса.

Данная особенность произведений Достоевского при попытке объяснения ее истоков ведет в самую сердцевину его литературной позиции, писательских

---

<sup>1</sup> В письме к Н. Н. Страхову от 23 апреля (5 мая) 1871 г., соглашаясь с упреками критика по поводу композиции романа «Бесы», Достоевский, в частности, пишет: «Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» [Достоевский, XXIX, 208]. Далее сочинения Ф. М. Достоевского цитируются по этому изданию с указанием в квадратных скобках римской цифрой номера тома, арабской — номера страницы.

стратегий, а главное, тех форм самоутверждения и власти над читателем, которых писатель стремился достичь с помощью литературы.

Роман «Подросток» создавался в поздний период творчества Достоевского, когда внимание писателя к особенностям собственных произведений стало воплощаться в более определенных формах, благодаря этому произведение приобрело отчетливый облик вторичного текста (м е т а р о м а н а). Кроме того, на метатекстовости «Подростка» сказался опыт работы над таким сложным с точки зрения жанровой природы произведением, как «Дневник писателя» (за 1873 г.).

Парадоксальность повествовательной структуры «Подростка» неоднократно привлекала к себе внимание. При этом главный парадокс исследователи связывали с необычным соотношением двух его авторов — фиктивного (Аркадий Долгорукий) и настоящего (Федор Достоевский). Так, например, П. А. Йенсен, характеризуя парадоксальность авторства в романе, отмечает, что «Подросток» написан вопреки доказываемой в его тексте невозможности написания произведения в этом жанре: «Кроме заглавия “Подросток” и подзаголовка “Роман”, сам Достоевский во всем романе ничего не говорит. Вместо него выступали два дилетанта — дилетант-автор и дилетант-критик. Каждый по-своему утверждал и доказывал невозможность романа, но вместе с тем оба написали за автора роман. <...>. Такова формула парадоксального авторства (у) Достоевского: авторская инстанция произведения воплощается в конкретном голосе внутри изображаемого мира; настоящий автор осужден на молчание, но заменяет молчание иронией» [Йенсен, 232]. Степень ироничности текста Достоевского здесь явно преувеличена, однако в целом с этой характеристикой нельзя не согласиться.

На наш взгляд, основной парадокс «Подростка» заключается в том, что явная метатекстовость романа радикально не совпадает со стратегией фиктивного автора, намеревающегося рассказывать только факты («Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего...» [XIII, 5]). Характерно, что одна из проблем, обсуждаемых в связи с «Подростком», — специфика его дискурсивной организации. «Постоянное указание на “факты” на уровне дискурса не выполняется в рамках прагматики или референтности, т. е. реальность повествования-речеведения, конкретность и суггестивность дискурса занимают место реальности фактов, описанных действий и событий. В конце концов остаются только речевые факты, событийные факты поглощены графоманством и болтливостью говорящего, дискурсирующего героя» [Хансен-Леве, 231]. Возможно, исследователь поторопился признать событийные факты «поглощенными» дискурсом, однако значимость «болтливости» говорящего в тексте романа с точки зрения авторских стратегий несомненна. Кроме того, данная характеристика романа согласуется с довольно распространенной точкой зрения, согласно которой начиная с «Записок из подполья» иллюзия объективной реальности в творчестве Достоевского заменяется реальностью иллюзии языка [см., в частности: Созина, 195].

С точки зрения Йенсена, нарративные стратегии романа нуждаются в расшифровке: за ними стоит некий смысл, так как они выражают авторские

намерения. При этом исследователь склонен видеть в романе Достоевского предвосхищение постмодернистской деконструкции реалистического романа. «...Результатом эксперимента является показ того, что чисто человеческий, исторический смысл — субъективен и мимолетен и что его порождению — конца нет. Вместе с тем реконструкция возникновения смысла оборачивается “деконструкцией” реалистического романа» [Йенсен, 230].

Сходную телеологию усматривает в коммуникативной структуре «Подростка» О. Хансен-Леве: «Здесь перед нами классический случай парадоксального высказывания в духе предмодернистской *анофазии* (курсив автора. — О. К.), состоящего в том, что рассказчик, с одной стороны, производит коммуникативный акт и в то же самое время отрицает один из конститутивных элементов всякой коммуникации — слушателя, несмотря на то, что он постоянно обращается к несуществующему слушателю» [Хансен-Леве, 242]. Не отрицая возможности такого подхода, попытаемся все же посмотреть на произведение с другой точки зрения.

Как это нередко бывает, исследователи в данном случае рассматривают художественное творчество в качестве некоего непротиворечивого высказывания, исходя, по сути, из презумпции гениальности его автора. Но не будем забывать: если Достоевский и получает доступ к некоему тайному и сокровенному знанию, то в первую очередь — всматриваясь в самого себя и персонифицируя в персонажах отдельные грани своей личности. Как справедливо отмечает тот же Йенсен, «творчество Достоевского — галерея воплощенных авторов» [Йенсен, 225]. При этом они отражают облик первичного автора в искаженном, трансформированном виде.

Мы не можем точно сказать, в какой степени поэтика является выражением и седиментацией определенной идеологии, а в какой сама идеология является рационализацией психологических механизмов, отобразившихся параллельно и в поэтике. А значит, не следует пытаться свести нарративные стратегии к однозначным авторским намерениям — выражению некой продуманной и окончательной позиции (такой взгляд весьма часто бывает характерен для исследователей, рассматривающих художественный текст в коммуникативном аспекте) [см., в частности: Кумлева]. Стратегии предполагают многое другое: и стремление к успеху (желание повысить свой статус, т. е. структура текста должна демонстрировать успешность автора), и упреждающий ответ критикам, и осуществление власти (за счет использования технологии манипулирования читателем), и борьбу с собой, со своими амбициями, и испытание определенных идей. Не следует забывать и о действии механизмов компенсации, когда каждая интенция вытесняет и скрывает свою противоположность: так, например, культ факта, интерес к газетам скрывает мечтательность и гипертрофированное воображение.

Речевое поведение подростка, его странности, страхи и противоречия нуждаются попытаться понять, какие авторские намерения (стратегии) стоят за ними. При этом, с одной стороны, существует соблазн ограничить изучение вопроса анализом структуры текста, образа повествователя, тем более что внутренние мотивы авторского поведения не рассматривается в нарратологии

в качестве возможного объекта исследования<sup>2</sup>. С другой стороны, видимо, продуктивно воспринимать роман как косвенный речевой акт (Дж. Серль) самого писателя, осуществляющего определенные стратегии с помощью создания автора, реализующего, в свою очередь, собственные стратегии.

Отмечается значимость для Достоевского различных форм преодоления стиля, жанра, литературности как таковой, свидетельствующих о стремлении прорваться к реальности через литературу [см., например: Лихачев; Назиров; Хансен-Леви; и др.], однако в тексте романа данная интенция является опосредованной, что требует понимания сложности и неоднозначности нарративной стратегии Достоевского, даже если она включает изображение и приписывание другому интенции, свойственной самому автору.

Принципиальный дилетантизм рассказчика в романе [см.: Йенсен, 221], его полемика с литературностью [см.: Хансен-Леви, 229] безусловно нуждаются в объяснении с точки зрения текстовых стратегий самого Достоевского. Йенсен усматривает за позицией рассказчика характерное для писателя «принципиальное недоверие к способности слова выразить сущность человека» [Йенсен, 221]. Думается, однако, что дело не только в этом. Тот факт, что негативная оценка литературных красот звучит из уст не самого Достоевского, а его вымышленного рассказчика, делает ее квалификацию несколько проблематичной.

Подготовительные материалы к роману показывают, насколько важно было для Достоевского моделирование сознания современного молодого человека. В статьях 1870-х гг. писатель много внимания уделяет проблемам молодого поколения [XXI, 126–127; XXII, 7–8; и др.], при этом важно, что в данных статьях присутствует элемент идентификации, стремление представить себя на месте современного подростка<sup>3</sup>.

Одна из главных отличительных черт текстовой стратегии Аркадия — уверенность в том, что у него не будет читателя (записки создаются «для себя»), т. е. их текст выступает как неадресованный, не предназначенный для восприятия другими. Но, вопреки такому заявлению, Аркадий неоднократно спорит с читателем, вступает с ним в диалог, пытаясь предвосхитить его реакцию. Эти регулярные обращения воспринимались бы как свидетельство непоследовательности нарратора, если бы сам рассказчик не расценивал их как условный прием. Можно поставить вопрос о том, насколько искренен фиктивный автор в этом бегстве от читателя, презумпции неадресованности его текста, однако продуктивнее увидеть здесь сложную многоуровневую стратегию, превращающую роман в косвенное высказывание, цель которого скрывается за стратегиями вымышленного нарратора.

<sup>2</sup> «Но борьба автора с самим собой для читателя чрезвычайно интересна, хотя предметом нарратологии она не является» [Шмид, 56].

<sup>3</sup> В «Дневнике писателя» за 1873 г. Достоевский даже сравнивает себя с нечаевцами, что свидетельствует о принципиальном стремлении понять психологию современной радикальной молодежи изнутри («я сам старый “нечаевец”, я тоже стоял на эшафоте, приговоренный к смертной казни...» [XXI, 129]).

Получается, что наличие внутреннего адресата делает письмо самодостаточным, а фигуру реального читателя — избыточной: достаточно, что автор его себе представляет. Аркадий не верит в то, что его текст действительно будут читать, и делает читателя внутритекстовым феноменом. Своего рода логическим итогом данной замкнутости сознания на себе становится создание диегетического читателя (единственным читателем текста записок, как ни ограниченно и узко его восприятие<sup>4</sup>, становится бывший учитель Аркадия), а процесс чтения включается в текст романа и максимально имманентизируется.

Конечно, в изначальной (что особенно важно) формулировке своей задачи Аркадием присутствует наивность, и это не может не быть очевидно для Достоевского: «записать слово в слово все, что случилось со мной с прошлого года» [XIII, 5]. Аркадий неизбежно должен был столкнуться с отсутствием возможности прямой проекции событий и реальности в текст [ср.: Анкерсмит, 347]. Кроме того, оппозиция «для себя — для похвалы читателя» опровергается всей коммуникативной структурой текста романа, демонстрируя, что любое высказывание, даже если оно и создано «для себя», самим фактом своего существования предполагает адресата. В то же время разграничить внешнего и внутреннего адресатов очень сложно. Обращаясь к себе, мы формируем в себе «другого», но адресованность текста совсем не исключает того, что автор обращается к самому себе.

Коммуникативная конструкция, выстроенная Аркадием, была бы логичной и последовательной, если бы текст оставался, так сказать, наедине с собой, не будучи романом в собственном смысле слова, т. е. текстом, предполагающим читателя. Аркадий не обращается к реальному читателю «Подростка», или, точнее, обращается к полностью заменяющему его внутреннему адресату, но стоящий за рассказчиком автор использует фиктивного нарратора как посредника между собой и читателем, и этот истинный «виновник» текста ведет с помощью данного лицедейства весьма изощренную игру, создавая заместителя не только для себя, но и для читателя и даже для литературного критика. Он моделирует весь процесс чтения, включая в него всех участников, моделирует больше чем текст и даже больше чем ситуацию самого восприятия — он моделирует литературу как таковую, включая и процесс ее порождения, и даже отрицание литературы ради «сырой», необработанной реальности.

Вероятно, между хорошо известным пристрастием Достоевского к фактографичности и аналогией некоторых образов и эпизодов его произведений с фотографиями есть какая-то связь. Писатель часто обращается к газетным фактам как своего рода моментальным снимкам с действительности и одновременно устами Версилова дает весьма скептическую оценку фотографии<sup>5</sup>. Достоев-

---

<sup>4</sup> Явно преувеличивая степень ограниченности этого читателя и авторской иронии в его адрес, Хансен-Леви пишет: «Этот не играющий в романе никакой роли Николай Семенович — ограниченное олицетворение собственной позиции, узкость и нелитературность которой (и отдаленность от мыслительной позиции автора Достоевского) бросается в глаза» [Хансен-Леви, 262].

<sup>5</sup> «Заметь, — сказал он, — фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие

ского часто упрекали в нетипичности его персонажей, и за этим упреком стояло ощущение особых форм типизации, при которых исключительный факт, невероятное событие оказываются для автора более значимыми, нежели среднестатистический человек, укладывающийся, как правило, в рамки определенного стереотипного представления. При этом исключительный факт (ценность которого еще и в его прогностической силе, в способности открывать сокровенное, глубинное, но готовящееся к проявлению) странным образом пересекается с работой воображения, точнее, с теми возможностями, которые приписывает ему Достоевский.

В романе «Подросток» нарративным эквивалентом факто-/фотографичности является рассказчик, фиксирующий хаотичный, бессвязный речевой поток рассказывания, припоминания, общения. «Аутентичность, достоверность и искренность фактографии подтверждается отсутствием реципиента, т. е. конкретного литературного читателя» [Хансен-Леве, 229].

Некоторые факты творческой биографии Достоевского помогают лучше понять особенности его нарративных стратегий. Печатаясь в «Гражданине» в качестве публициста, первоначально Достоевский был вынужден обращаться к относительно узкому кругу читателей, отнюдь не будучи уверенным в полноценном отклике и чувствуя себя перед угрозой оттолкнуть читателей и говорить «в пустоту»<sup>6</sup>. Статьи начала 1870-х гг., в том числе опубликованные в «Дневнике писателя», содержат прямые и косвенные отражения того, как устанавливает Достоевский контакт с читателем, продираясь сквозь пелену либеральных клише (неприязнь писателя к этому вязкому болоту расхожих мнений, вульгаризованных и ставших популярными идей очень хорошо ощущается не только в «Дневнике писателя», но и в романе «Братья Карамазовы» — в том, например, как с чужих слов рассуждают Дмитрий Карамазов и Коля Красоткин). Вспомним также о конфликте братьев Достоевских с Ап. Григорьевым в период работы во «Времени», а также григорьевский образ одинокого «ненужного человека», вещающего в пустоту, хорошо известный Достоевскому и, как мы попытались показать [см.: Ковалев], повлиявший на замысел и коммуникативные стратегии повести «Записки из подполья».

Как справедливо отмечал Р. Г. Назиров, ни для одного русского писателя проблема читателя не стояла столь остро, как для Достоевского [см.: Назиров, 218]. Все перечисленные факты свидетельствуют о том, насколько важно было для автора «Подростка» установление контакта с читателем, а это требовало использования многообразных форм косвенного воздействия.

---

только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застаёт человека как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным» [XIII, 370] (ср. также сходное замечание в «Дневнике писателя» за 1873 год [XXI, 75–76]).

<sup>6</sup> Ср. характерное (хотя и ироничное) замечание в статье «Две заметки редактора» (1873). «Вы говорите, — пишет Достоевский, обращаясь к приславшей в редакцию «Гражданина» письмо читательнице, — в одном месте вашего письма, что мы решились высказать свою мысль, “не боясь потерять популярность”. Увы, мы в высшей степени сознаем, что ее потеряли!» [XXI, 155].

Итак, не следует забывать о том, что нарративные стратегии Аркадия Долгорукого — лишь способ для осуществления стратегий самого Достоевского. И если их можно рассматривать как отражение авторских стратегий, то необходимо учитывать, что это отражение неизбежно должно было принять искаженные черты. Как же подобрать ключ, позволяющий уловить суть той игры, которую ведет автор с читателем?

Нередко исследователи творчества Достоевского слишком буквально понимают утверждения писателя относительно его соотношения со своими рассказчиками и исходят из факта их несовпадения как чего-то очевидного и абсолютного, забывая о необходимости объяснить ясно выраженную в этих словах установку на расподобление. Понятно, что речь надо вести не о неискренности писателя, а о тенденции к отчуждению, приводящей к порождению двойников, отделяющихся от автора, но все же в том или ином отношении сохраняющих с ним связь. Аркадий — это, конечно, не Достоевский, однако элемент идентификации здесь присутствует, а значит, правомерно ставить вопрос о том, в каком смысле и с какой точки зрения Аркадий является Достоевским или почему писателю потребовалось представить себя именно таким рассказчиком.

Для Аркадия предосудителен сам процесс письма, и его повествование представляет собой борьбу, которая ведется с ловушками, расставленными литературой. Не означает ли это, что литературное творчество было в восприятии Достоевского формой «искусства лжи», заставляя стремиться к его преодолению и, следовательно, вытесняя и проецируя на персонажей данное представление? А если это так, то не является ли результатом эксперимента, поставленного Достоевским в романе, необходимость отказаться от романного жанра и литературности ради чего-то более истинного, например исповеди как таковой. Именно такой ответ склонен дать Йенсен: «Воплощение авторства, таким образом, — равно отказу от авторства в реалистическом смысле. <...>. “Подросток” доказывает невозможность “объективной” правды в виде романа» [Йенсен, 233].

Через произведения Достоевского лейтмотивом проходит представление о полной, абсолютной искренности. Этот мотив амбивалентен, так как включает в себя и страх перед полным раскрытием, и одновременно стремление к нему. Однако исповедь — как возможность полной искренности и определения своего «я» изнутри — также проблематична. Она оказывается мечтой, утопией; желание высказаться включает столько опосредованностей, что кажется в итоге невозможным<sup>7</sup>.

Раскрывая отношение Аркадия к литературе, Достоевский фактически проговаривает то, что, может быть, более всего смущало писателя в самоутвержде-

---

<sup>7</sup> В своем замечательном исследовании «Рассказчик в “Бесах” Достоевского» В. А. Туниманов процитировал весьма характерное высказывание французского писателя А. Жида: «...интимные проникновения и психологическое исследование могут в некоторых отношениях быть углублены в “романе” больше, чем даже в “исповеди”. В последней автора стесняет его “я”; есть некоторые сложные переживания, которые невозможно распутать и показать без известного рода снисходительности к себе» [цит. по: Туниманов, 99].

нии посредством литературы: «тащить внутренность души моей и красивое описание чувств на их литературный рынок» [XIII, 5]. Достоевский в очередной раз возвращается к представлению о литературе как фальшивой исповеди и раскрывает глубинную интенцию к исповеди полной, противопоставляя тем самым собственно исповедь и литературу. С этой точки зрения позиция Аркадия — это своеобразная персонификация чувства вины писателя, которое могло быть вызвано самим творчеством и теми удовольствиями и желаниями, с которыми оно связано<sup>8</sup>.

Кажется, что Достоевский обнажает и гипертрофирует здесь свой стыд за стремление к успеху. Ибо что такое «красоты», которых так боится Аркадий<sup>9</sup>, как не хорошо знакомые Достоевскому стратегии получения писательского успеха? Бегство от красот вряд ли можно однозначно свести к поиску подлинной реальности; не менее ясно здесь прочитывается вытеснение склонности к эффектам. Для Достоевского ориентация на успех — это скорее всего неприятное бремя, поэтому весьма часто в его текстах прокручивается сюжет освобождения от эффектов. Не думаем, что целью Достоевского в романе было создание образа повествователя, уклоняющегося от «красот», скорее задача состояла в том, чтобы выразить невозможность полного преодоления этих красот как техники овладения читателем и установления контроля над ним. «Красоты» здесь — понятие очень условное, но за ним таится реальная проблема, которая волновала Достоевского.

Однако вряд ли слово «красоты» могло иметь для Достоевского однозначно негативные коннотации. Конечно, «красоты» — это не «красота», но связь между двумя этими понятиями существует. И если спроецировать на позицию подростка концепцию искусства, которую отстаивал Достоевский в 60-е гг. (не отказываясь от нее и позднее), то борьба Аркадия с «красотами» и с самим собой укажет на прагматизм (утилитаризм) современного молодого поколения с точки зрения писателя. С одной стороны, он явно проецирует на Аркадия это представление о молодежи, с другой стороны, безуспешность данной борьбы указывает на некий теоретизм Аркадия: подобно Раскольникову, он пытается преодолеть то, что не поддается личному волюнтаризму.

Эстетизм Достоевского парадоксален: с одной стороны, мы ясно видим апологию красоты, с другой — стремление разрушить завершенные формы эстетизма, выраженный акцент на сыром, свежем, сиюминутном, неготовом. Начиная с Н. А. Добролюбова этот парадокс (или противоречие) отмечался неоднократно.

Если допустить, что Аркадий действительно пишет для себя, то что могло, с точки зрения автора, заставить его предпринять создание столь большого и сложного текста? В романе процесс письма сам Аркадий мотивирует необходимостью дать себе отчет в произошедших событиях и ясно обозначить свое

<sup>8</sup> «Поэт и сам в душе разбойник. Да и что такое поэтическое вдохновение как не взрыв желания, поправшего закон? Сама рифма — преступление: crime / rime» [Амелин, 206].

<sup>9</sup> «Я записываю лишь события, уклоняясь всеми силами от всего постороннего, а главное — от литературных красот...» [XIII, 5].



отчуждение от собственного прошлого: полгода назад Аркадий был совсем другим человеком<sup>10</sup>. Именно это стремление отделиться от прошлого и заставляет рассказчика с поистине мазохистской неуклонностью фиксировать свое внимание на самых «позорных» (неприятных, смешных) эпизодах своего недавнего прошлого. Мы вполне можем рассматривать эту мысль и как осознанную Достоевским цель творчества. Что же при этом заставляет самого Достоевского создавать образ рассказчика, столь навязчиво, назойливо взрослому?

В данном случае целесообразно сопоставить Аркадия с другим героем Достоевского — Колей Красоткиным («Братья Карамазовы»). Красоткин, правда, никаких записок не написал, его «авторство», а точнее, стратегия состоит лишь в стремлении произвести на зрителей эффект с помощью отысканной и выдессированной им собаки, и по возрасту он значительно моложе Аркадия, однако сходство этих двух персонажей позволяет увидеть Долгорукого несколько в ином свете. Образ инфантильного автора косвенно раскрывает представления Достоевского о писательстве, но при этом значимо оказывается само искажение контуров этого представления под влиянием возраста, так как рисует действие механизмов писательского поведения в наиболее чистом, незамутненном (бесстыжем) варианте. Молодость и наивность героя делают его удобным поводом для создания упрощенных и наглядных моделей литературного творчества.

Итак, у нас есть возможность воспринимать образ Аркадия в качестве такой формы косвенной репрезентации авторского «я», в которой усилены характеристики, свойственные Достоевскому как автору или по крайней мере осознававшие им и тяготившие его. В первую очередь это те черты, которые способны были укрупниться за счет инфантилизации образа писателя.

В то же время это взгляд на писательство со стороны современного молодого поколения, улавливающего в писательской деятельности фальшь и моральный эксгибиционизм. Тема фальши очень актуальна для Достоевского в начале 1870-х гг., а эксгибиционизм, если брать его в самом широком смысле, — явственно свойственное Аркадию качество.

Взгляд Аркадия на литературную профессию — это одновременно взгляд извне, со стороны молодого человека, с его бескомпромиссностью, категоричностью суждений, непереносимостью фальши, взгляд, которого боится Достоевский, и в то же время это взгляд самого Достоевского, или, точнее, взгляд Достоевского, приписанный другому, во многом наивный, вынесенный вовне, укрупненный, подчеркнутый самой психологией субъекта, которому он приписан.

Самодемонстрация героя может означать и замещать авторскую потребность в самоутверждении, получении власти над читателем. С этой точки зрения «Дневник писателя» — это не просто переход Достоевского от вымысла к прямому обращению к читателю, а произведение, в котором обнажается и

---

<sup>10</sup> «Главное, мне то досадно, что, описывая с таким жаром свои собственные приключения, я тем самым даю повод думать, что я и теперь такой же, каким был тогда» [XIII, 280–281].

эксплицируется сам переход от факта к вымыслу и назад. Обнажается творческий процесс, работа фантазии<sup>11</sup>. Не случайно почти все пишущие об этом произведении отмечают его жанровую уникальность. Такое же обнажение писательских механизмов мы видим и в «Подростке».

Подводя итоги, отметим, что парадоксальность есть качество, весьма часто отмечаемое как важнейшая характеристика художественного творчества Достоевского. Та форма парадоксальности, к которой мы обратились в данной статье, касается исключительно коммуникативной структуры его произведений. Погружение в необычную повествовательную структуру романа «Подросток» позволяет уловить суть тех сложных и разноречивых процессов смутной рефлексии о литературе, писательстве, собственном творчестве, которые соединились в предпоследнем романе Достоевского с размышлениями о современном молодом поколении и стремлением установить с ним контакт, и не только с помощью образа молодого человека, но и через саму структуру повествования, представляющую собой сложный опыт интериоризации сознания «другого». И хотя основой для экспериментов Достоевского с повествованием стали такие хорошо известные свойства художественных текстов, как бесситуативность и неопределенность адресата, уникальность этих экспериментов была обусловлена стремлением Достоевского в художественной форме осмыслить и представить некоторые итоги своего художественного опыта с его открытостью навстречу сознанию «другого» и одновременно стремлением контролировать его.

---

*Амелин Г.* Лекции по философии литературы. М., 2005.

*Анкерсмит Ф.* Нарративная логика. Семантический анализ языка историков. М., 2003.

*Добролюбов Н. А.* Забытые люди // Добролюбов Н. А. Лит. критика : в 2 т. Т. 2 : Статьи 1859—1861 гг. Л., 1984. С. 419—473.

*Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений : в 30 т. Л., 1972—1990.

*Йенсен П. А.* Парадоксальность авторства (у) Достоевского // Парадоксы русской литературы. СПб., 2001. С. 219—233.

*Ковалев О. А.* «Ненужный человек» Ап. Григорьева и «Записки из подполья» Ф. М. Достоевского // Проблемы современного изучения русского и зарубежного историко-литературного процесса : материалы XXV зонал. науч.-практ. конф. литературоведов Поволжья и Бочкаревских чтений (22—25 мая 1996 г.). Самара, 1996. С. 85—87.

*Кумлева Т. М.* Коммуникативная установка художественного текста и ее лингвистическое воплощение // Филол. науки. 1988. № 3. С. 59—66.

*Лихачев Д. С.* Достоевский в поисках выражения реального // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 1. Л., 1974. — С. 5—13.

*Назиров Р. Г.* Проблема читателя в творческом сознании Достоевского // Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978. С. 216—236.

*Семенов Е. И.* Роман Достоевского «Подросток»: проблематика и жанр. Л., 1979.

---

<sup>11</sup> Ср. следующую характеристику «Дневника писателя»: «В целом “Дневник писателя” представляет беспрецедентный случай в истории литературы, когда писатель на протяжении нескольких лет держит перед широкой публикой открытым вход в свою мастерскую, как бы предлагая вниманию читателя ряд стадий его сложного творческого процесса» [Семенов, 132].

*Созина Е. К.* О некоторых странностях языковой политики Человека из подполья // «Странная» поэзия и «странная» проза : филол. сб., посвящ. 100-летию со дня рождения Н. А. Заболоцкого. М., 2003. С. 195–217.

*Туниманов В. А.* Рассказчик в «Бесах» Достоевского // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 87–162.

*Хансен-Леве О.* Дискурсивные процессы в романе Достоевского «Подросток» // Автор и текст : сб. ст. / под ред. В. М. Марковича и В. Шмида. СПб., 1996. С. 229–267.

*Шмид В.* Нарратология. 2-е изд., испр. и доп. М, 2008.

*Статья поступила в редакцию 29.01.2010 г.*

УДК 808.1 + 82-191 + 821.133.1

**В. В. Савицкая**

### **АВТОР КАК АНТИГЕРОЙ**

В статье соотносятся такие понятия, как автор и антигерой. На примере литературной группировки «проклятых поэтов» исследуется эстетическая проблема сосуществования добра и зла в одном человеке — автора как творца и автора как падшего ангела, бунтаря против закона, установленного Творцом.

**Ключевые слова:** автор; антигерой; эстетический образ; «проклятые поэты»; alter ego; Эдгар По; Шарль Бодлер; Поль Верлен.

«В том, что человек так или иначе поклоняется героям, что все мы почитаем и обязательно будем всегда почитать великих людей, я вижу живую скалу среди возможных крушений, единственно устойчивую точку в современной революционной истории, которая иначе представлялась бы бездонной и безбрежной», — пишет британский философ Томас Карлейль [Карлейль, 21]. Эту точку зрения вряд ли удастся оспорить: образ героя меняется с веками, но вера в богатыря, сверхчеловека, первопроходца, пророка, полубога никогда не стирается из сознания людей. Категория героического необходима человечеству для упорядочения мира, сохранения некоей иерархии и спасения от хаоса и безысходности.

При наличии героя философский закон единства и борьбы противоположностей приводит к мысли о необходимом существовании его антипода. Понятие антигероя, заимствованное из литературоведения, будет в данном случае уместно: «Антигерой в литературе и кинематографе — это главный или второстепенный персонаж, имеющий отрицательные личностные качества, традиционно приписываемые негодьям или негероическим людям, но, тем не менее, имеющий также достаточно героических качеств, намерений или сил, чтобы завоевать симпатию читателей или зрителей» [Википедия]. Чрезвычайно интересна эта оговорка о симпатии окружающих к антигерою: несмотря на то, что он противоположен герою в своих наклонностях, характере и устремлениях, это не лишает его интереса окружающих. Интуитивное знание того, что отрицательный персонаж