

А.А. Казаков

Томский государственный университет

**Авторская позиция в контексте феноменологии сюжета
(на материале произведений Достоевского)***

Аннотация: В статье анализируется сюжетная структура произведений Достоевского в аспекте ценностной феноменологии. Разные формы авторской активности, полномочия автора, ценностная инициатива героя – все это становится предметом исследования, что позволяет выявить важные стороны художественного мира Достоевского, наметить типологию позиций автора и форм присутствия героя.

In this article the plot structure of Dostoevsky's works is analyzed from the perspective of value phenomenology. Various forms of author's activity, his authority, hero's value initiative become the subject of investigation, which allows to reveal important sides of Dostoevsky's artistic world and to outline a typology of the author's positions and forms of a hero's presence.

Ключевые слова: Ф.М. Достоевский, феноменология, герменевтика, ценность, автор, герой, сюжет.

F.M. Dostoevsky, phenomenology, hermeneutics, value, author, hero, plot.

УДК: 821.161.1.09.

Контактная информация: Томск, ул. Ленина, 56. ТГУ, филологический факультет. Тел. (3822) 534079. E-mail: kazakov75@sibmail.com.

В данной работе освещаются некоторые аспекты феноменологии сюжета: какова специфика позиции автора в сюжете, как взаимодействуют автор и герой, что характерно для сюжета как события.

Действие становится собственно сюжетным, проникаясь ценностью, обретая ценностно оправданную, самодостаточную событийную «плоть». (Ср. формулы Бахтина «плоть и кровь сюжета» и «тело сюжета» [Бахтин, 1975, с. 398, 202]). Ж.-П. Сартр поясняет это положение следующим образом: «В реальности человеческое действие, вызванное определенными обстоятельствами и долженствующее принести пользу, есть в некотором смысле *средство*. Его не замечают, в расчет берется только результат: когда я протягиваю руку за пером, я лишь мельком, смутно осознаю свой жест – вижу я перо; так цель отчуждает самого человека. Поэзия перевертывает это отношение: мир и люди переходят в разряд второстепенного, становятся поводом к действию, которое делается самоцелью. Эта ваза присутствует здесь для того, чтобы девушка изящным жестом переставила ее на другое место, Троянская война – чтобы Гектор и Ахилл вступили в героическую битву. Действие, отделенное от его целей, становится подвигом или танцем» [Сартр, 1997, с. 247. Ср.: Бахтин, 1994, с. 116–129].

Но можно ли эту пластическую (или, по определению Ж.-П. Сартра и Л.В. Пумпянского, «мифологическую») модель сюжета применить к романам

* Исследование финансируется Грантом Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых № МК-2701.2008.6

Достоевского? Согласно Пумпянскому, сюжет у Достоевского качественно отличается от мифологического, герой Достоевского относится к числу «героев-самозванцев», представителей «недоверчивого сыновства»¹; герой такого типа сам становится «сновидцем» художественного мира, вытесняя автора [Пумпянский, 1994, с. 89]. Если принять эту точку зрения (как мы покажем дальше, к этому все не сводится), следует признать, что форма события в произведениях Достоевского в значительной степени «воображается» героем, а не «изображается» автором – а именно об «изображении» сюжета должна идти речь, если мы имеем дело с ценностно искупленной сюжетной «плотью». Антитезу «воображения» и «изображения» Бахтин вводит для противопоставления игры и искусства, а принцип воображения (в противовес пластическому изображению) одновременно с игровой моделью [Бахтин, 1994, с. 147]. В игре отсутствует автор и, следовательно, нет *обоснованной* позиции, с которой снизошел бы дар формы («изображение»). Проблематика «игры» вплотную подводит нас к проблеме карнавалового начала в художественном мире Достоевского.

Как утверждает Пумпянский, герои нового времени (гамлетические, романтические, руссоистские) – «эстетические инициаторы», «организаторы сюжетности» [Пумпянский, 1994, с. 93]²; линия жизни этих героев определяется внутренним импульсом, «мускульной фантазией» [Там же, с. 96–97].

Вот что пишет повествователь «Братьев Карамазовых» о внутреннем импульсе героя, лежащем в основе преобразования Дмитрия: «Замирая душой, он ежеминутно ждал решения Грушеньки и все верил, что оно произойдет как бы внезапно, по вдохновению. Вдруг она скажет ему: “Возьми меня, я навеки твоя”, – и все кончится: он схватит ее и увезет на край света тотчас же. <...> Тогда, о, тогда начнется тотчас же совсем новая жизнь! Об этой другой, обновленной и уже “добродетельной” жизни (“непрерывно, непрерывно добродетельной”) он мечтал поминутно и испуганно. Он жаждал этого воскресения и обновления» (т. 14, с. 332)³. Особенно характерна вклинивающаяся в повествование реплика из кругозора Дмитрия («непрерывно, непрерывно добродетельной»). Эта реплика позволяет живо почувствовать испуганное, «жажду» Дмитрия. Итак, в данном случае мы воспринимаем сюжет с точки зрения героя.

Но было бы ошибкой воспринимать это как «внутреннюю правду» поступка, важнейшее понятие концепции Бахтина о самосознании как художественной доминанте построения образа героя у Достоевского. В приведенном примере мысль, стремление героя уже переведены в значительной степени на язык общих ценностей: Дмитрий не является в полной мере самосознающим героем. Он – герой «органического» произрастания. «Органическая» модель предполагает, что ценность не дается ответственно автором, а обнаруживается в самой реальности, возникающая как бы сама собой, в поступке, в прецедентной форме.

Входя в органическую целостность события (в данном случае, сюжетного) герой приобщается (не всегда осознанно) к превосходящей его осмысленности. Например, Дмитрий в приведенном выше примере бессознательно включается в «игру» дионисического страстного энтузиазма.

Х.-Г. Гадамер именно в этом ключе интерпретирует органическое единство нравственного мира и искусства – и использует при этом категорию игры. При

¹ Ср. названия романов: «Исповедь сына века» А. де Мюссе и «Один из сынов нашего времени» (черновое название «Героя нашего времени») у М.Ю. Лермонтова.

² О сюжетной инициативе своего героя говорит даже Гоголь («Мертвые души», т. 1, гл. 11): «Итак, читатели не должны негодовать на автора, если лица, доньше являвшиеся, не пришлось по его вкусу; это вина Чичикова, здесь он полный хозяин, и куда ему вздумается, туда и мы должны тащиться» [Гоголь, 1951, с. 241].

³ Ссылки на произведения Достоевского в круглых скобках по изданию: [Достоевский, 1972–1990].

этом сущность игры, по его определению, заключается в том, что она обладает своей собственной осмысленностью, к которой приобщает себя играющий, в перспективе которой он осуществляет себя [Гадамер, 1988, с. 147–156]¹. (См., с другой стороны, о *приращении* к живописности изображенного на картине эпизода: [Гадамер, 1988, с. 198]).

Герой (участник игры) «переводит» свои действия на некий общий язык (язык игры). О происхождении этого языка у Гадамера ничего не говорится (что вообще характерно для феноменологической и диалектической органической модели целостности).

У Достоевского вопрос о природе игры поставлен более принципиально. В черновиках «Подростка» есть набросок диалога Версилова и Аркадия, в котором первый произносит следующую фразу: «Друг мой, ты как юноша мечтаешь об звонкой жизни, желаешь захватить слишком видный жребий, Наполеона Первого например. Но, знаешь, эти мечты слишком уж первобытно; да и жребий-то сам не очень прельстителен – *слишком много на тебя смотрят, слишком много надо кривляться и сочинять себя*. Вкусы разные; то ли дело просто свобода» (т. 16, с. 282, курсив мой. – А.К.).

Играя сознательно, человек формирует свою внешнюю явленность на каком-то общем языке: либо осваивает некий общий для рода или социума язык поведения (ритуал, этикет), либо манипулирует своей внешней явленностью (или, по слову Версилова, «сочиняет» себя). Ярчайший пример такого рода манипуляций мы видим в образе Петра Верховенского: при первом же появлении этого героя на сцене действия в «Бесах» (во время эпизода, когда Петр Верховенский «нечаянно» выдает содержание писем отца к нему, писем по поводу готовящейся свадьбы с Дарьей Шатовой), рассказчик подчеркивает именно эту особенность его поступков: «Она (Варвара Петровна Ставрогина. – А.К.) со злобным наслаждением выслушала все “правдивые” словоизвержения Петра Степановича, очевидно игравшего роль (какую – не знал я тогда, но роль была очевидная, даже слишком уж грубовато сыгранная)» (т. 10, с. 162). Манипуляция своей внешней явленностью важна также в облике Порфирия Петровича в «Преступлении и наказании»: «Да ведь все притворяется, черт! – вскричал Разумихин, вскочил и махнул рукой. – Ну стоит ли с тобой говорить! Ведь он все это нарочно, ты еще не знаешь его, Родион! И вчера их (социалистов – А.К.) сторону принял, только чтобы всех одурачить. <...> Прошлого года уверил нас для чего-то, что в монахи идет: два месяца стоял на своем! Недавно вздумал уверять, что женится, что все уж готово к венцу. Платье даже новое сшил. Мы уж стали его поздравлять. Ни невесты, ничего не бывало: все мираж!» (т. 6, с. 197–198). Раскольников тоже, в разговорах с Порфирием Петровичем пытается надеть на себя маску, разыграть роль – или, по его собственному выражению, «выдержать» свою «подлую роль» (т. 6, с. 195): «как можно больше постарался законфузиться Раскольников... <...> ...обратился он (Раскольников. – А.К.) к нему (Разумихину. – А.К.), с ловко выделанным раздражением... <...> ...отвернулся он опять поскорей к Разумихину (от Порфирия. – А.К.), стараясь особенно, чтобы задрожал голос» (т. 6, с. 192–193). В последнем примере примечательно, что Раскольников, разыгрывая роль, старается не смотреть в глаза Порфирию Петровичу – то же самое характерно и для последнего: во время разговора с Раскольниковым в части, Порфирий Петрович, желая удержать уходящего в негодовании Родиона Романовича, надевает маску суетливого собеседника и говорит при этом «как бы избегая встретиться глазами с своим гостем» (т. 6, с. 257). За минуту до этого «Порфирий Петрович прищурился, подмигнул; что-то веселое и хитрое пробежало по лицу его, <...> ...и он вдруг залился нерв-

¹ Игра «сообщает им (играющим. – А.К.) свой дух», она «притягивает» на играющего, «настигает» его, «подчиняет его своему властному обаянию» [Гадамер, 1988, с. 155, 172, 176].

ным, продолжительным смехом, колыхаясь всем телом и *прямо смотря в глаза Раскольникову*» (т. 6, с. 256, курсив мой. – А.К.). О сути герои говорят (или подразумевают ее) только глядя прямо в глаза. (Ср. также немые признания Раскольникова Разумихину и Соне).

Отметим, что между двумя приведенными нами примерами, между приобщением себя к осмысленности в культовом, ритуальном действе и «сочинением» себя существует заметная разница. Ощущаемое здесь различие основывается на том, что «род», «хор» архаического общества в буржуазной (и шире – городской) культуре превращается в «среду», «массу» («map» М. Хайдеггера). В обоих случаях человек «переводит» всю свою жизнь на язык общих ценностей, в обоих случаях авторство анонимно, бессознательно. Но в первом случае за авторской анонимностью все же скрывается некая «индивидуальность» – в данном случае родовая. Скажем больше: за мифологическим автором достаточно явственно проступает также «последняя» ценностная инстанция – т.е. Бог, что почти полностью нейтрализует эффект безответственности, связанный с авторской анонимностью. Действительно, в мифологическом сознании наиболее наглядно тождество божественной и «авторской» (в данном случае, анонимно-родовой) ценностной санкции. В устах Шатова это звучит так: «Ни один народ... еще не устраивался на началах науки и разума... Народы слагаются и движутся силою иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. <...> Этот есть сила непрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти. Дух жизни, как говорит Писание, “реки воды живой”, иссякновением которых так угрожает Апокалипсис. Начало эстетическое, как говорят философы, начало нравственное, как отождествляют они же. “Искание бога” – как называю я всего проще. Цель всего движения народного, во всяком народе и во всякий период его бытия, есть единственно лишь искание бога, бога своего, непременно собственного, и вера в него как в единого истинного. Бог есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца. <...> Никогда еще не было народа без религии, то есть без понятия о зле и добре. У всякого народа собственное понятие о зле и добре и свое собственное зло и добро» (т. 10, с. 198–199)¹.

Достоевский изображает оба варианта органического «авторства»: его интересуется и безликое царство городских сплетен, и ценностное творчество народа-богоносца. Ценность может быть обесмыслена до мнимости в «среде», а может быть укоренена в «почве». (Сущность «почвы» должна быть понята именно в этом контексте – как точка опоры для ценностной санкции. Мнение Н.Д. Тамарченко, который считает, что «почва» может быть сближена с фрейдистским «оно» [Тамарченко, 1977, с. 37], кажется неточным. Хотя после определенной корректировки этот тезис может быть принят. Но возникает вопрос: а почему не «супер-эго»?)

Если мы примем тезис, что авторская позиция – это форма ценностного санкционирования («подписи» под ценностью), то в художественном творчестве Достоевского мы находим настоящую энциклопедию форм авторства.

Можно также упомянуть более частные формы ценностного утверждения: обоснованность в женском отношении к герою (именно так в значительной степени построен образ Ставрогина, и в еще большей степени «я» Печорина в «Княжне Мэри»); многочисленные у Достоевского упоминания о «выдумывании» образа

¹ Интересно также пересечение божественной санкции и ценностных предпочтений общественной среды во фрейдовской концепции супер-эго, которое, как известно является имманентизированным, психологизированным Богом [Фрейд, 1998, с. 839–860]. С другой стороны, В.Н. Волошинов убедительно показывает, что супер-эго в анализах Фрейда действует, согласуясь с вполне определенными исторически моральными правилами среднего буржуа (т.е. класса, к которому принадлежит сам Фрейд) [Волошинов, 1995, с. 167–168].

ближнего: Петр Верховенский, который, по слову Федьки Каторжного, «человека сам представит себе да с таким и живет» (т. 10, с. 205), и который сам говорит Ставрогину: «я вас с заграницы выдумал; выдумал, на вас же глядя» (т. 10, с. 326); Катерина Ивановна в «Братьях Карамазовых», «сочинившая» свою любовь к Дмитрию: «Дмитрия надрывом любите... внеправду любите... потому что уверили себя так...» (т. 14, с. 175); Варвара Ставрогина, «выдумывающая» Степана Верховенского: «Она охраняла его от каждой пылинки, нянчилась с ним двадцать два года, не спала бы целых ночей от заботы, если бы дело коснулось до его репутации поэта, ученого, гражданского деятеля. Он его выдумала и в свою выдумку сама же первая и уверовала. Он был нечто вроде какой-то ее мечты...» (т. 10, с. 16) – «репутация» в данном случае и является сниженным вариантом ценностного лика, осуществленностью в глазах других, в среде общих ценностей. Последний пример связан также с обоснованием себя во взгляде женщины, поскольку Верховенский-старший пользуется «сочиняющей» его активностью Варвары Петровны. Во всех этих случаях «вымышление» другого тесно сопрягается с «выдумыванием» самого себя (ср. запись Достоевского: «*Катерина Ивановна. Самосочинение.* Человек всю жизнь не живет, а сочиняет себя, *самосочиняется*», т. 27, с. 59, курсив Достоевского).

Нечто похожее происходит в *мечте*. Мечтая, герои Достоевского опять-таки инсценируют свою ценностную утвержденность – правда, на этот раз без реальной внешней актуализации в глазах других – но именно взгляд других и воображается героем: вспомним мечты человека из подполья о восторженном взгляде окружающих: «Я, например, над всеми торжествую; *все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства*, и я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповедываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно много “прекрасного и высокого”, чего-то манфредовского. *Все плачут и целуют (иначе что же бы они были за болваны)*, а я иду босой и голодный проповедовать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (т. 5, с. 133, курсив мой. – А.К.).

Все эти формы авторской санкции (в игре, мечте; признание среды, женщины и т.д.) могут быть объединены по основным структурным признакам и вместе противопоставлены принципу ответственного авторского дара.

Поле ценностного напряжения организуется здесь по принципу, знакомому нам по обыденной действительности. В жизни мы нередко в сами поступки вкладываем материал для возможной оценки окружающих, обустроивая свой облик «сами»: все делается с учетом существующих представлений о том, что хорошо и что плохо, по которым потом поступок будет оценен¹. Это – ценностная почва всего классического романа – именно так в нем мыслится историческая текучесть, таким образом и происходит развитие ценностной среды: творец ценности – герой (и поэтому он может быть назван *героем* по праву), он «создает» ее своим поступком. Автор и зритель пассивны – они *лишь позволяют* ценности состояться как факту, признают ее (но и *не отвечают* за нее). Вспомним наблюдение Григорьева, согласно которому общество движется деяниями людей хищного, страстного типа, а герои смиренного типа, олицетворяющие точку зрения среды, почвы (Белкин, Максим Максимыч, Платон Каратаев), будучи предоставлены сами себе, привели бы нацию к застою [Григорьев, 1967, с. 182–183, 271]. (Ср. мнение Раскольникова: «Я не хотел перенимать. Я не хочу подчиняться. Если б были люди, которые бы все подчинялись, – ничего бы не было на свете», т. 7, с. 154).

¹ См. последовательно изложенную нравственную философию, опирающуюся именно на такую стратегию поступка у Гадамера [Гадамер, 1988, с. 371–383].

Но во всех этих случаях, роль зрителя, слушателя и потенциального автора трудно уловима. Создается ощущение, что сам герой создает ценность – окружающие лишь следуют за ним. Именно такая прецедентная система порождения ценностей господствует в мифологическом сознании, да и, по большому счету, в романном мире нового времени. (Можно также вспомнить о теме «хорошего примера» в поучениях Макара Долгорукого и Зосимы; сниженный вариант этой ситуации мы находим у Раскольников: «Вот что: я хотел Наполеоном сделаться. <...> Ну и я... <...> задушил... по примеру авторитета...», т. 6, с. 318–319). Зритель, слушатель и потенциальный автор смотрят на героя в этом случае «снизу вверх»: именно так относится потомок-автор к легендарному герою в мифологическую эпоху. Совершенно не случайно также широчайшее распространение форм авторского умаления в эпоху зарождения русского реализма (Максим Максимыч, Белкин и другие персонажи такого же типа). У Достоевского этому соответствуют люди, «желающие преклониться» перед Зосимой, окружающие, которые должны признать величие Ставрогина (Шатов говорит Ставрогину: «был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых», т. 10, с. 196), Таинственного Посетителя и человека из подполья – в его мечтах.

Поскольку зритель и потенциальный автор в этом случае расположены «ниже» героя и не способны на дар, у них нет и милосердия. Именно в этом контексте возникает процедура испытания у Достоевского: при малейшем несоответствии своему «положению» герой низвергается – вспомним посмертное отношение к Зосиме.

Ни Раскольников, ни Ставрогин, ни Аркадий Долгорукий, ни Иван Карамазов не смогли обойтись без других людей, хотя и делали такую попытку («идея», «тайна» Аркадия заключалась именно в том, чтобы добиться внутреннего сознания силы – при этом реального преклонения перед его предполагаемым богатством потом могло и не быть, ему, по его указанию, было бы достаточно собственного сознания могущества: «Будь я Ротшильд, я бы ходил в стареньком пальто и с зонтиком. <...> Сознание, что это я, сам Ротшильд, даже веселило бы меня в ту минуту», т. 13, с. 74) В конечном счете, все эти герои принуждены вернуться к людям – или вынуждены прервать свою жизнь. Даже Зосима, чей ценностный лик строится по традиционной органической модели «зерна», нуждается в любящем восприятии Алеши – хотя, казалось бы, ценностная оправданность его жизни («справедность») обосновывается самой его жизнью.

Впрочем, указать на нужду героя в даре другого и этим ограничиться будет ошибкой. В произведениях Достоевского мы находим также случаи недоверия внеаходимости другого (потенциального автора) – герой не всегда верит, что ценностный лик, созданный другим, будет соответствовать его внутренней правде, не будет принижать его. Раскольников, пришедший к Соне именно за искупительным даром, иногда испытывает сомнения, переживает вспышки недоверия: «ну что тебе в том, если б я и сознался сейчас, что дурно сделал? Ну что тебе в этом глупом торжестве надо мною? Ах, Соня, для того ли я пришел к тебе теперь!» (т. 6, с. 318). И сама процедура ценностного дара кажется герою унижительной. Вспомним также Таинственного Посетителя Зосимы, который ставит вопрос, «а почтут ли» люди его раскаяние (т. 14, с. 280).

Но все же герой Достоевского, «создающий» ценность, безусловно, нуждается в чьей-то «подписи», в чьем-то подтверждении ценности своего слова и поступка – в художественном мире Достоевского это наиболее очевидно. Только такие ограниченные герои, как Лужин, могут всерьез претендовать на самообоснование: «Во-первых, было видно и даже слишком заметно, что Петр Петрович усиленно поспешил воспользоваться несколькими днями в столице, чтоб успеть принарядиться и прикраситься в ожидании невесты, что, впрочем, было весьма прилично и позволительно. Даже собственное, может быть слишком самодовольное, *собственное* сознание своей приятной перемены к лучшему могло бы быть

прощено для такого случая, ибо Петр Петрович состоял на линии жениха» (т. 6, с. 113, курсив мой. – А.К.); несколько ниже повествователь указывает на такие качества Лужина, как «тщеславие и та степень самоуверенности, которую лучше всего назвать самовлюбленностью. Петр Петрович, *выбившись из ничтожества*, болезненно привык *любоваться собою, высоко ценил свой ум и способности и даже иногда, наедине, любовался своим лицом в зеркале*» (т. 6, с. 234, курсив мой. – А.К.). По этому примеру можно проследить связь между органическим произрастанием жизни из самой себя и ценностным самообоснованием.

Ускользание автора в анонимность, которое господствует в ценностной среде, обустроенной органически, вполне оправдывает забвение автора, обнаруженное нами у Ницше или в концепции игры у Х.-Г. Гадамера. Причем для Гадамера вопрос о функции автора и зрителя в игре достаточно интересен. Но он решает его следующим образом: автор и зритель тоже включены в игру [Гадамер, 1988, с. 158] – иначе говоря, *следуют* за героем. (Кстати, Гадамер и свое собственное отношение к предшествующей философской традиции строит по принципу «взгляд снизу вверх» [Там же, с. 39–40]).

Именно игровая модель отношения читателя (зрителя) к герою лежит в основе нехудожественного проецирования себя внутрь героя: читатель (зритель) не ставит перед собой задачу осуществления ценностного дара, он использует художественное произведение для лишения риска движения по ценностно насыщенной жизненной траектории героя. Мы знаем, какую огромную роль играет такое пассивное проецирование в сентиментальном и романтическом «юношеском» чтении и, в еще большей степени, в современной масс-культуре.

Пумпянский использует для характеристики этого феномена понятие «интерес». Согласно Л.В. Пумпянскому, в позднеренессансном (гамлетическом) искусстве (к которому относится и Достоевский) «драматическая сюжетность совершенно уступает место драматическому (вполне немифологическому) интересу... <...> Очевидно, важно только интимно-моторное переживание драматической силы бывшего сюжета» [Пумпянский, 1994, с. 97].

«Интерес» обобщает с точки зрения читателя те особенности, которые выделяет в нововременной сюжетности Пумпянский. Точкой опоры становится герой: читатель погружается («проецируется»¹) внутрь жизненной практики, внутрь тела героя.

Х.-Г. Гадамер указывает на педагогическую функцию подобного игрового проецирования. Игра (будет ли это культовое действо или произведение искусства) позволяет играющему примерить к себе новый язык самоописания, некую истину о мире, заложенную в ее структуре [Гадамер, 1988, с. 179–180]. Но, заметим со своей стороны, перерождение «хора», «почвы» в «среду», «массу», которое произошло в буржуазную эпоху, и, одновременно, полное забвение активности дара, характерное для нашего времени, привело к тому, что сейчас на поверхности остались в основном негативные проявления игровой «пассивности».

Именно в этой модели ценностного обустройства жизни рождается идея о гениальности [Гадамер, 1988, с. 50–99]. Здесь максимальной степени достигает забвение ценностной роли окружения героя. Гениальный герой сам себе причина и исток. Гениальный герой создает ценность впервые. Его свободный поступок в ходе его развертывания оказывается закономерным, необходимым. Гений не считается ни с какой иной необходимостью; мера впервые обретается в ходе поступка. Потом свершенное им становится законом для всех окружающих. Прецедентная форма создания ценностей тут достигает апофеоза.

Как можно понять, все это имеет самое непосредственное отношение к Достоевскому. Достаточно вспомнить Раскольникова и его размышления о гениях, не

¹ О «проекции» читателя, «психомиметической игре» см. у В. Подороги [Подорога, 1994, с. 71–115].

подчиняющихся закону, а впервые создающих таковые: «законодатели и установители человечества, начиная с древнейших, продолжая Ликургами, Солонами, Магометами, Наполеонами и так далее, все до единого были преступники, уже тем одним, что, давая новый закон, тем самым нарушали древний, свято чтимый обществом и от отцов перешедший... Одним словом, я вывожу, что и все, не то, что великие, но и чуть-чуть из колеи выходящие люди, то есть чуть-чуть даже способные сказать что-нибудь новенькое, должны, по природе своей, быть непременно преступниками, – более или менее, разумеется» (т. 6, с. 199–200). Чрезвычайно интересны также рассуждения о «среде», массах, окружающих гениев – по этим рассуждениям видно, что концепция гения непосредственным образом связана с органической моделью ценностного обустройства: «люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низший (обыкновенных), то есть, так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар сказать в среде своей *новое слово*. <...> ...первый разряд, то есть материал, говоря вообще, люди по натуре своей консервативные, чинные, живут в послушании и любят быть послушными. <...> ...масса никогда не признает за ними (за гениями. – *А.К.*) этого права (права на преступление. – *А.К.*), казнит их и вешает (более или менее) и тем, совершенно справедливо, исполняет консервативное свое назначение, с тем, однако ж, что в следующих поколениях эта же масса ставит казненных на пьедестал и им поклоняется (более или менее)» (т. 6, с. 200). (Ср. также эта же идея в утрирующем пересказе Свидригайлова: «Тут была тоже одна собственная теорийка, ...по которой люди разделяются, видите ли, на материал и на особенных людей, то есть на таких людей, *для которых*, по их высокому положению, закон не писан, а, напротив, которые сами сочиняют законы остальным людям, материалу-то, соруту», т. 6, с. 378, курсив мой. – *А.К.*).

Претензия Раскольникова на самообоснование, как мы помним, не подтверждается. Модель героя-гения – важнейший симптом кризиса «органической», прецедентной системы ценностного обустройства мира (и, в частности, сюжета), характерного для нее «забвения» автора.

Достоевский, рассматривая все известные к тому времени модели ценностного оформления (игра, мечта, мы-авторство, самоутвержденность гения), все время возвращает нас к их подлинной подоплеке: к ценностному дару Другого. Для Достоевского это становится главным горизонтом художественных поисков: выработать такую ответственную позицию автора (Другого по отношению к герою). И герой Достоевского всегда идет к осознанию того, кем обосновывается его ценность, к учету позиции Автора и Зрителя (причем не анонимного автора «среды», а дарующего Автора).

Литература

- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
 Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // М.М. Бахтин. Работы 1920-х годов. Киев, 1994.
 Волошинов В.Н. Фрейдизм // Волошинов В.Н. Философия и социология гуманитарных наук. СПб, 1995.
 Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. М., 1988.
 Гоголь Н.В. Мертвые души // Гоголь Н.В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1951. Т. 6.
 Григорьев А.А. Литературная критика. М., 1967.
 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.
 Подорога В. Человек без кожи: Материалы к исследованию Достоевского // Ad Marginem'93. М., 1994.

Пумпянский Л.В. Достоевский и античность // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1994. № 1.

Сартр Ж.-П. Ситуации. М., 1997.

Тамарченко Н.Д. «Полифония» и духовная «почва» в романе Достоевского // Тамарченко Н.Д. Целостность как проблема этики и формы в произведениях русской литературы XIX века. Кемерово, 1977.

Фрейд З. Я и Оно // Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. М.; Харьков, 1998.