

различные варианты их бытования. Но в то же время он и «десимволизирует» понятия-символы, находя их аналоги в материальных явлениях действительности, и этим выявляет их истинный смысл. Ложные семиотизированные знаковые системы Достоевский развенчивает, переводя их на язык обывательской жизни народных обозначений. Раскольников, излагая свою теорию, символизирует ее основные понятия: «...необыкновенный человек имеет право ... то есть не официальное право, а сам имеет право разрешить своей совести перепахнуть ... через любые препятствия...», «устранить этих десять или сто человек», «переплавать через кровь» (6, 199, 200). Следователь Порфирий Петрович переводит эти формулы на язык «живой жизни»: «... полное право имеют совершать всякие бесчестия и преступления, и что для них будто бы и закон не писан», «резать право имеют», «убить и ограбить» (6, 199, 202, 204).

Подобный же способ дискредитации Достоевский применяет и к теории Лужина. Когда речь заходит об убийстве процентщицы, Раскольников замечает ему: «По вашей же вышло теории!» (6, 118). Десимволизация понятий устраняет несоответствие между субъективными представлениями героев и их реальным смыслом.

Все сказанное выше приводит к выводу о реалистической природе символического мышления Достоевского. Его символические образы возникают на основе реальных ассоциаций и отражают закономерные связи внутри однородных явлений, их типологию. В его романах при всем обилии символики генетически первичным является предметно-образный план. Символические образы, вырастая на его основе и не теряя связи с ним, в то же время становятся носителями нового смысла, намного превышающего объем их предметно-образного содержания. Символические параллели к эмпирическим образам включают их в глобальные мировые связи, дают им этико-философское объяснение. Их многозначность основана не на идее двоения — несоответствия мира явлений и мира сущностей, а на признании реальной многозначности жизненных явлений и раскрытии их внутренних возможностей. Диалектика реалистического символа у Достоевского базируется на его полисемии, удваивающей в глобальный охват бытия. Для писателя характерна символизация философских идей, тенденций развития новых для русской жизни процессов. Символическая устремленность реализма отражала насущные потребности литературного развития России в пореформенную пору. Усложнение жизни и сознания людей, появление новых, во многом еще не понятых явлений и процессов требовало для своего художественного отражения новых форм реалистической поэтики. Обогащение возможностей реализма во многом было связано с освоением принципов символической типизации. Не случайно удельный вес символической поэтики заметно возрастает в произведениях Л. Толстого, Тургенева, Гончарова, Островского и особенно позднего Достоевского.

И. А. ПОРТНОВА

#### К ПРОБЛЕМЕ ПАРАДОКСАЛЬНОСТИ СТИЛЯ ДОСТОЕВСКОГО («БОБОК»)

Все чаще современная критика при анализе произведений искусства пользуется словом «парадокс» и производными от него. Конфликты и авторские решения, характеры и ситуации, особенности литературного процесса и читательского восприятия в зеркале критики тяготеют к понятию парадоксальности, соизмеримой с «парадоксальным» состоянием изображаемого мира.

Классические, в русской литературе, истоки традиции многообразны, но осмыслены мало, по большей части случайно. Не раз писали о парадоксальности мышления, личности и поведения Гоголя или Тютчева. На примере «Крейцеровой сонаты» Л. Толстого недавно поставил проблему художественного парадокса П. К. Гей.<sup>1</sup> Следуя примеру С. Ваймана,<sup>2</sup> можно было бы написать об общественно-идеологическом и эстетическом «Парадоксе Достоевского» — тема имеет самые различные аспекты. Одни из них очевидны и в науке разработаны, например противоречивость мышления, личности писателя, который важнейшие свои идеи формулировал часто намеренно парадоксально: «В том моя воля, чтоб не иметь воли, ибо идеал прекрасен. В чем идеал? Достигнуть полного могущества сознания и развития, вполне осознать свое я — и отдать это всё самовольно для всех» (20, 192).

Важно подчеркнуть, что писатель считал этот тип сознания не исключительным: «Подпольный человек есть главный человек в русском мире. Всех больше писателей говорил о нем я, хотя говорили и другие, ибо не могли не заметить» (16, 407).

Герой-парадоксалист, объективирующий в своем характере и поведении противоречивость особого рода, ставящий вопросы, на которые нет ответа, изучался многократно. Л. Гинзбург передает мнение Ю. Тынянова: «Достоевский работал психологической антитезой, двумя крайними точками. Если брестера Ставрогина бьют по лицу, то брестер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех».<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Гей И. «Крейцера соната» Л. Толстого как художественная многомерность. — В кн.: Страницы истории русской литературы. М., 1977, с. 129—130.

<sup>2</sup> Вайман С. Бальзаковский парадокс. М., 1981.

<sup>3</sup> Гинзбург Л. О старом и новом. Л., 1982, с. 361.

Тыняновская «антитеза» это, конечно, парадоксальность на уровне содержания. Аналогичны наблюдения Д. Лихачева: «Можно притворяться больным, и это притворство уже является самой болезнью <...> Можно быть больным здоровьем и здоровым болезнью, „любить ненавистью“ и ненавидеть любовью...»<sup>4</sup>

Странны и необычны взаимоотношения между автором и героем. В 70-е годы писатель последовательно освобождается от стабильности единственной повествовательной позиции. В «Братьях Карамазовых» «повествование естественно и просто переходит от автора к рассказчику»<sup>5</sup> Достоевский оставляет за собой право произвольного выбора повествователей в зависимости от их осведомленности в событиях, а в особо ответственные для прояснения во внутренний мир персонажей моменты выступает в качестве повествователя сам. Своеобразное проявление этого принципа неопределенности дистанции между автором и героем — структура «Бобка».

«Бобок» был первым опытом включения художественного текста в состав «Дневника писателя». С нового, 1873 г. Достоевский назначен соредктором «Гражданина» и решаст вести «журнал в журнале», автономный по отношению к остальному наполнению еженедельника (см.: 21, 359). Во «Вступлении» он делится своими затруднениями: если бы его назначение произошло в Китае! «Там всё предусмотрено и всё рассчитано на тысячу лет <...> Положение же «мое в высшей степени неопределенное» (21, 6—7). Достоевский идет тон разговора с читателем, вспоминает книгу Герцена «С того берега», написанную в форме диалога. Каждый новый выпуск журнала продолжает тему предыдущего. В пятом выпуске — статья «Влас», о душе русского народа. «Современный Влас быстро изменяется <...> Рассказывают и печатают ужасы: пьянство, разбой, пьяные дети, пьяные матери, цинизм, нищета, бесчестность, безбожие» (21, 41). Но живущая в народе потребность в искуплении вины страданием даст автору надежду, что «в последний момент вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с неимоверною силою обличения. Очнется Влас и возьмется за дело божие. Во всяком случае спасет себя сам <...> Себя и нас спасет...» (там же).

Однозначность этого вывода весьма характерна для «Дневника писателя». Присущая ему диалогичность не разворачивается никогда в подлинный диалог. Даже беседа с оппонентами, собеседниками, героями-двойниками, как «парадоксалист» и «однолицо», — лишь «литературная иллюзия диалога»<sup>6</sup>. По мере того, как торжествовали политические симпатии автора, «некоторое подобие диалога», как пишет В. Туниманов, заменилось «твер-

дым и непоколебимым голосом публициста»<sup>7</sup>. При этом Достоевский не мог чувствовать себя уверенным, не мог быть удовлетворенным одномерностью решений. Художественные вставки должны были развернуть подлинный диалог точек зрения. Однако в отличие от романов «Бобок» призван служить аргументом именно в публицистическом контексте, поддерживать его монологичность. Эта противоречивая творческая задача выполнялась благодаря необычному построению отношений «автор—герой».

Вымышленный литератор, «однолицо», парадоксально свободен и несвободен от автора; он настолько способен вести собственную линию, насколько выдаст точку зрения писателя. Нане представление о диалогичности прозы Достоевского (полифоничности ее) заметно осложняется на примере такого текста, каким является «Бобок»: отделить позицию автора, его слово от позиции и слова героя очень трудно. Во всяком случае, воспринимать «однолицо» лишь в плане его идейного отрицания, как «антигероя» Достоевского (и на этом строить трактовку рассказа), что предлагает Н. Зловчевская,<sup>8</sup> неосновательно.

Перед нами исповедь литератора, и эту форму рассказ сохраняет до конца; произвольность взаимоотношений автора и героя — не в смесе голосов, а в их наложении. Предваряющее записки героя заявление писателя: «это не я, это другое лицо» — свидетельствует как раз о возможности перасчленения.

Уже на подступах к «Дневнику писателя», в записках тетрадях, Достоевский испытывал различные варианты субъектного оформления своей идейно-публицистической программы. Здесь выделяется несколько таких позиций. Первая — исповедующий и пророчащий публицист: «Я бы желал, чтоб это было опровергнуто <...> Я не удивлюсь, что самые ясные вопросы смахивают на испанские дела...» (21, 254—256).

В других случаях это автор-художник, беседующий с вымышленным героем так, как будто перед ним реальный оппонент, Михайловский или Буренин: «Эту странную статью доставило „лицо“. Это „лицо“, то самое „лицо“, которое... Что за „лицо“? (Описание и биография) <...> Нападки на меня его взорвали. Он сделал предложение написать. Я отклонил» (21, 298—299). Достоевский будто не замечает, что перешел в иную, условную реальность, и набрасывает программу для 10 номера журнала — какие бы то ни было кавычки отсутствуют.

В тех же случаях, когда формулируются заветные философские идеи, используется обобщенное «я»: «Нет, я хочу идеала, то есть я всего хочу разом» (21, 254). «Но мне именно нужна моя порочная воля и все к ним средства, чтобы мочь от них отказаться» (21, 256). Предельные и универсальные требования заявлены от имени столь же универсальной личности, в составе кото-

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. «Небрежение словом» у Достоевского. — В кн.: Лихачев Д. С. Литература — Реальность — Литература. Л., 1981, с. 74.

<sup>5</sup> Роговлюк Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981, с. 335.

<sup>6</sup> Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л., 1930, с. 167.

<sup>7</sup> Туниманов В. А. Публицистика Достоевского: «Дневник писателя». — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 192.

<sup>8</sup> Зловчевская Н. В. Образ антигероя в повестях и рассказах Достоевского. — Филол. науки, 1983, № 2.

рой сохранено и авторское «я» — публициста и человека. Не существует видимой точки перехода от одного субъективного плана и облика к другому, как от жизни к вымыслу.

Рассказчик «Бобка» и его записки — во многом монтаж многочисленных реминисценций и полемических реалий (происхождение которых продолжает уточняться комментаторами<sup>9</sup>), документален псевдоним героя — «одно лицо», установлены истоки его «литературной» биографии — из «физиологических» очерков И. Панаева (21, 402—411).

Вместе с тем «Бобок» — художественное произведение, смысл которого в целом не может быть «расшифрован» ни с помощью отсылок к злободневным, сиюминутным проблемам, ни с помощью указаний на факт развития идей и мотивов из более ранних произведений писателя» (21, 407).

«Одно лицо» выглядит двойственно: то жалким и запуганным, то мыслящим и активным, точнее, и тем и другим вместе. Причем грани эти даны как постепенное разворачивание личностных возможностей (в сюжетно-временном развитии) и как одновременное существование крайностей. (Человек открыт любым поворотам и, с другой стороны, все люди, при любом разбросе возможностей, построены на чем-нибудь одном, считал Достоевский, и такая установка создавала уникальное «равноправие» героев и их создателя).

Исповедь «одного лица» нелогична и запутана, на что неизменно обращали внимание, но эта психологическая особенность оказывается фактором становления текста. Попробуем проследить это становление.

Герой полемизирует со всеми: возражает какому-то Семену Ардалионовичу, потом живописцу, «списавшему» с него портрет, редактору, не пропускающему его писания, всей текущей литературе, всему обществу, наконец. Чрезвычайно широкая по охвату и перспективности полемика, но вместе с тем очень странная! Вот ее начало:

«Семен Ардалионович третьего дня мне как раз:

— Да будешь ли ты, Иван Иванович, когда-нибудь трезв, сияя на милость?

Странное требование. Я не обижался, я человек робкий; но, однако же, пот меня и сумасшедшим сделали» (21, 41).

Интересна здесь неустойчивость, мерцательность оценок и самооценок. Версия сумасшествия неопровержимо не следует из случайного («как-то») замечания какого-то Семена Ардалионовича и принимается героем только на фоне его общей закомплексованности. Несогласие сменяется согласием — «странное требование», «я не обижался...» и снова — обидой: «но, однако же, вот меня...». Реакция бедного литератора в принципе неопределенна — принимает ли он мнение о себе окружающих или обижается и протестует?

К газетной заметке высказывается столь же певитное отношение: «Оно пусть, но ведь как же, однако, так прямо в печати? В печати надо все благородное; идеалов надо, а тут...» (21, 42). Понятно, согласен ли рассказчик с оскорбительной замечкой по существу или его не устраивает только ее стиль? Психическая неустойчивость — колебания гордости и униженности, вечный комплекс «подпольного» сознания — создает нестабильный и трудно уловимый характер отношения к миру и к себе. Poleмическая направленность существует, но искажается полусмирением в виде перехода к другой претензии. Так образуется смещение тем исповеди, их преемственность. Варьируются три темы: ум, слог, идеалы. От «ума» — к «слогу» заметки, от «слога» — к «идеалам». Отступая в одном, признавая возможность насмешек в свой адрес, рассказчик тут же пробует компенсироваться в другом — «слоге» (стиле), а укрепившись, заявляет прокламацию об «идеалах». Так триада — ум, стиль (литература, ее задачи), идеалы — в этой по видимости просто сбивчивой и болезненной исповеди проходит несколько раз как следствие психической и социальной неопределенности героя, тем самым вводятся важнейшие для автора проблемы, так же, в той же последовательности связанные друг с другом.

Литератор размышляет: «Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметричных бородавок на лбу: феномен, дескать. Идеи-то нет, так они теперь на феноменах высказывают. Ну и как же у него на портрете удалась моя бородавка, — живые! Это они реализмом зовут.

А насчет помешательства, так у нас прошлого года многих в сумасшедшие записали. И каким слогом: „При таком, дескать, самобытном таланте... и вот что под самый конец оказалось...“ <...> Ну а те вдруг еще умней воротились» (21, 42).

Насколько эти рассуждения близки авторским мыслям, видно из записной тетради 1872 г.: «Нет, я хочу идеала, то есть я всего хочу разом <...> Вы довели до того, что и идеи своей они больше не любят. Мы стояли на эшафоте с верою... уезжали с надеждою. А ваши питомцы стреляются не только без всякой надежды, но и идеи никакой не имея, мало того, считая за глупость ее иметь» (21, 254, 257). (Эти же мысли развивались в VIII выпуске, в «Полписме одного лица»: «Идеи у вас нет. Не прощу тебе, что ты веришь, что она у тебя есть <...> Если же веришь, что можешь иметь и идеи, — что подумают об уме твоём» — 21, 301).

Переходя к герою, мысли автора теряют свою безусловность. Странная форма бытования этих идей — в виде сдвинутых реакций уязвленного маленького человека — отражала ту парадоксальную противоречивость, которой отличалась современная Достоевскому общественная жизнь. На языке героя это звучало так: «И до того замешали дела, что дурака от умного не отличишь». Фраза многократно отражается в тексте рассказа.

Повторяясь в расстроенном сознании героя, одни и те же

<sup>9</sup> Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983, вып. 5, с. 234—235.

идеи все повышаются в своей значительности и обобщенности: от «слога» заметки — к «слогу» (стилю) подобных сочинений вообще, от помешательства — к судьбе «ума» и умного человека «у нас». Вместе с тем появляется потенциальная возможность раскрытия нравственно-философской основы мира, ее высвобождения из слова героя. Притом версия о болезни не отменяется. «Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто подле: „Бобок, бобок, бобок!“ Какой такой бобок? Надо развлечься» (21, 43).

Это «развлечение», отвлечение от гнетущего самоанализа происходит на кладбище: в соответствии с логикой парадоксального сознания освободиться от навязчивых мыслей можно только на людях, но вне привычной обстановки «нормального» общества, с которым у героя столь сложные и запутанные отношения. Но и на кладбище возобновляется тот же психологический комплекс — смесь гордости и униженности. «Провожал до кладбища в числе других; сторонятся от меня и гордятся. Вицмундир мой действительно плоховат» (21, 43).

Исповедь преобразуется: из сферы чистого самоанализа появляется выход к относительным контактам и движению. Монолог локализуется не только психологической, но временной и пространственной определенностью. Мерцание мыслей сопровождается теперь лихорадочное перемещение: ходил, провожал, заглядывал, вышел побродить... Отстранившись от людей (и здесь не принимают!), герой чувствует себя свободнее: закусил и выпил, участвовал собственноручно в отношении гроба, не поехал на литию. Свообразие его мышления — смешение тем — позволяет нагляднее выразить объективное смешение ценностей в виде наблюдаемых им сцен, пластично. Мертвые едят сами, живые имеют те же лица, что у покойников, — все видится сразу и целостно, без переходов: «Мертвецов пятнадцать понаехало. Покрыты разных цен; даже было два катафалка: одному генералу и одной какой-то барыне. Много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости. <...> В лица мертвецов заглядывал с осторожностью, не падаясь на мою впечатлительность. Есть выражения мягкие, есть и неприятные...» (21, 43).

Проглядывает творческое лицо литератора, он договаривается до каламбуров: «Причту нельзя пожаловаться: доходы. Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом» (21, 43). Герой уясняет себе те стороны общественной структуры, те нравственные принципы, которые теперь очевидны: строгая имущественная иерархия («покрыты разных цен... разные разряды») и полное смешение понятий, которое здесь, на границе живого и мертвого миров, особенно цинично. «Тут сейчас богадельня, а немного подальше и ресторан. И так себе, недурной ресторанчик: и закусить и всё. Наблюлось много и из провожатых. Много заметил веселости и одушевления искреннего. Закусил и выпил» (21, 43).

Рассказчик «замешан» в действительности, которую ехидно описывает, сам тоже — «закусил и выпил»; он «в числе других» уважает «разряды», мыслит понятиями иерархического общества: «Разные разряды. Третий разряд в тридцать рублей: и прилично и не так дорого» (21, 43) и с отношением к себе потому согласен: вицмундир «действительно» «плоховат!» Но и амбиция сильна: «На литию не поехал. Я горд, и если меня принимают только по экстренной необходимости, то чего же таскаться по их обедам, хотя бы и похоронным?» (21, 44). Образовавшаяся дистанция между героем и действительностью создает возможность выявления собственной логики этой грозной и пугающей жизни: она окажется отражением закономерностей сознания героя как их наружное проявление.

Так, парадоксальные отношения литератора и среды художественно плодотворны: сюжет рассказа движется к дальнейшей объективации состояния мира, не порывая окончательно со словами героя. Закономерно также, что осуществляется эта объективация в форме разговора мертвых, форме фантастической. Удалившись от запутавшего его претензии общества, рассказчик приближается к смыслу человеческого общежития; чем дальше — тем ближе. Еще один шаг от «нормальной» жизни в сон или галлюцинацию, и она начинает демонстрировать свои законы с предельной очевидностью. Такова художественная мотивация фантастики «Бобка». В черновом автографе «Полписьма одного лица» читаем авторские объяснения фантастического эпизода рассказа: «...это человек до того подавленный всеобщим цинизмом современного мира, вялостью, патостью общества, развратом и отсутствием всякой меры во всем, а главное до того ощущал в себе самом все эти же самые недостатки, что однажды в припадке особенной грусти, случайно попавши на кладбище, вообразил, что даже и там, где всякой горести и жажды — утоление, всякой тоске и успокоение, что даже и там продолжается, пожалуй, такой же самый цинизм, как и здесь, на земле» (21, 308—309). Разговор мертвых — галлюцинация или сон — автор записок должен был увидеть или представить нечто подобное, версия сумасшествия примеривается с самого начала, не закрепляясь как окончательная и истинная.

С этим связана и не смягченная романтической дымкой конкретность сцены. Изображается мир «еще живых», «прослушавшихся» покойников, т. е. то, что невозможно, да и не нужно представлять себе человеку. Даже в системе «жесточкого» реализма Достоевского кладбищенская «катавасия» «Бобка» — явление исключительное и не может не оставлять гнетущего впечатления. Но вряд ли она могла быть смягчена.

Недоеденный бутерброд на могиле — первый знак, еще в форме правдоподобной, противостественного «смещения» миров-ценностей, толчок к появлению картины невозможной. «Тут-то я и забылся. Не люблю читать надгробных надписей; вечно то же. На плите подле меня лежал недоеденный бутер-

брод; глупо и не к месту. Скинул его на землю, так как это не хлеб, а лишь бутерброд. Впрочем, на землю хлеб крошить, кажется, не грешно; это на пол грешно. Справиться в календаре Суворина» (21, 44). Реакция героя, как всегда, неустойчива: негативное отношение к циническому поведению людей заглушается самоуверенностью в себе: «глупо и не к месту» — «скинул... так как это не хлеб... впрочем... справиться...». Напротив, все характеристики, взаимоотношения действующих лиц нереальной картины, плода сонных грез или болезни героя, отличаются четкостью и определенностью. Последовательно подчеркиваются, так сказать, физические условия местопребывания собеседников: «И не лег бы я подле вас ни за что, ни за какое злато; а лежу по собственному капиталу, судя по цене-с»; «...раздался вдруг чей-то новый голос, где-то в промежутке между генералом и раздражительной барыней»; «— Гм, где же он тут? — Да шагах в пяти от вас, ваше превосходительство, влево. Почти в самых ваших ногах-с...» (21, 45, 46, 47).

Мысль о строгой общественной иерархии, посетившая литератора на кладбище, родила перевернутое соответствие: голоса собеседников он опознает прежде всего по чину и социальной роли, и ведут себя начавшие разговор в соответствии с земной табелью о рангах. Каламбур о «духе» реализуется в структуре и идейном движении сцены: физиологическое, бытовое значение слова («Ах, он опять за то же, так я и предчувствовала, потому слышу дух от него, дух, а это он ворочается!» — 21, 46) и второе значение даются в сплетении физиологического и нравственного разложения. Всю менишню можно представить как фантастическую реализацию удачного каламбура героя.

Мистифицированная бытовая правдоподобность в картине заведомо неправдоподобной — предельное выражение метода Достоевского, всегда совмещающего точность реалий с универсальностью обобщений. Но ни один из эпизодов «фантастической» прозы писателя не строился на таком запредельном разведении крайностей: конкретность невозможного — реальность грандиозного обобщения.

Фантастическая преисподняя — гротескная объективация не только общественного устройства (на чем и основана традиция истолкования рассказа), но несомненный продукт парадоксального сознания героя: разыгрывается последняя жизнь сознания, освобожденная от всех запретов, которыми он тяготился. Противопоставленный участникам сцены и «замешанный» в ней, он — ее «творец» в полной мере, хотя ясно, что по своему объективному звучанию «катавасия» прямо соотносится с авторской публицистической программой.

Уже не удерживает социальная иерархия, «освобожденный» дух — разлагающийся дух; ступенями поднимается карнавал разврата — от игры в карты — к игре в пети-жэ и до проекта общества «на иных основаниях». «Все это там наверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два

месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся! — Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса» (21, 52).

Герой, кажется, потерял власть над «происходящим», подавлен и не вмешивается. Но — до момента наивысшего «обнажения» идеи; тут слово рассказчика приостанавливается: «И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина» (21, 53). Совмещаются две мотивации: герой верит в реальность совершившегося — тогда это галлюцинация больного; обмолвка «как сон» допускает и второе объяснение (подготовленное сначала: «...я долго сидел, даже слипком; то есть даже прилег на длинном камне...» — 21, 44), и тогда это обычное видение во сне. Удивительно умение Достоевского в плоскости одного сознания, в пределах одной фразы представить разные и несовместимые возможности: одну — в виде сюжетного действия («чихнул»), другую — в форме невольного проговаривания, стиливого каламбура, подтекстно. Так или иначе, герой постиг то, что раньше не давалось и от чего теперь трудно оторваться.

Этот новый уровень понимания жизни притягивает героя: «...все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают от всякого смертного». Исчезновение привидевшегося, внезапное возвращение в жизнь, где нет никакой «тайны», — вот что подобно смерти: «... всё смолкло, точно на кладбище <...> Настала истинно могильная тишина» (21, 53). Интересно амбивалентное сравнение: «катавасия» происходила как бы и не на кладбище, она представляется теперь герою жизнью, а после нее — «истинно могильная тишина», пустота, т. е. кладбище. Закончился спектакль, без которого, при нерасчлененности обычного мира, а также ограниченности субъективного восприятия, «последние вопросы» не разрешить.

Дистанция между автором и героем сокращается — в искривленном виде, но его реакция впервые — прямо осуждающая. В той части рассказа, которая замыкает исповедь, появляется авторский патетический пафос: «Разврат в таком месте, разврат последних убогадий, разврат дряблых и гниющих трущоб и — даже по щадя последних мгновений сознания! Им давай, подарены эти мгновения и...» (21, 54). Именно так, идеологически, определял, как мы помним, отношение своего героя к сцене мертвых Достоевский: «...вообразил, что даже и там <...> продолжастся, пожалуй, такой же самый цинизм, как и здесь, на земле» (21, 309). Появляется потребность отыскания «тайны», «одно лицо» становится неутомимым — возникает цель: «Побываю в других разрядах, послушаю везде. То-то и есть, что ладо послушать везде, а не с одного лишь краю, чтобы составить понятие. Аось паткнусь и на утешительное <...> Но пойду, непременно пойду; дело совести!» (21, 54).

Герой поднят до автора, по тоже парадоксально — он при-

ближен не полнотой личностного роста, но отдельными прорывами, неожиданными совпадениями. Так, по-разному, дважды обыгрывается в рассказе мотив портрета. Замысел «Бобка» связан с появлением в газете «Голос» заметки, автор которой, Л. К. Панютин, уверял читателей в близости «Дневника писателя» «известным запискам, оканчивавшимся восклицанием „А все-таки у алжирского бея на носу шишка!“, а автор уподоблялся самому герою гоголевской повести: «Довольно взглянуть на портрет автора „Дневника писателя“ <...> Это портрет человека, истомленного тяжким недугом» (21, 402). В начале рассказа эпизод с портретом включен в характеристику литератора как полемический прием: «Списал с меня живописец портрет из случайности <...> Читаю: „Ступайте смотреть на это болезненное, близкое к помешательству лицо“» (21, 41, 42). В финале тот же факт принадлежит автору и реальной действительности. Игнорируется художественная условность, и автор входит в текст как «один редактор». «Снесу в „Гражданин“; там одного редактора портрет тоже выставили. Авось напечатает» (21, 54). Зеркальное соизмерение двух портретов — героя и автора, сопоставление двух судеб — обозначает явное движение несчастного литератора к общей с «редактором» участи.

Художественной парадоксальностью отличается в рассказе сама изображенная жизнь и стиль, ее воплощающий. Покойники заводят оргию, но помнят, что они покойники; соблюдается жизнеподобие там, где оно, казалось бы, невозможно. Достоевский внедряется в заповедную для литературы зону: смерть изображается как разложение материи, ибо только такая крайность сопряжена с крайностью иного полюса — постановкой «последних вопросов» бытия. Рассказ уходит от натурализма при явном смаковании натуралистических подробностей.

Парадоксален герой как характер, равно открытый движению вниз — к лакейству и вверх — к творчеству. Версия болезни только оформляет эту одновременную разведенность и неслиянность возможностей «одного лица», «типичнейшего», по мнению автора, «лица» современного общества. Герой «замешан» во всем, но устоял, сохранил нравственные критерии и способен отличить мерзкое от порядочного. Достоевский не раз поднимал вопрос о русском интеллигенте, который может делать мерзости и при этом не считаться мерзавцем; парадоксальность в строю личности идет от действительности. Смиренный литератор «Бобка» — из того же ряда; недаром герой-двойник не исчез из «Дневника писателя», и в VIII главе он появился вновь как автор «пол-письма». Здесь он заговорил в полный голос, продолжив обличительно-публицистическую высоту, которая задана финалом «Бобка».

Наконец, что особенно важно в данном случае, парадоксальна повествовательная структура рассказа. Автор передал свои заветные мысли герою, казалось бы, не способному заменить и представить его ни в чем. Форма сказа, обычная в таких слу-

чаях, когда рассказчик адекватен своему рассказу («Сорока—воровка», «Крейцера соната», «Очарованный странник»), не выдерживается равномерно. Стиль автора записок выглядит по-разному в зависимости от нашей точки зрения. Он чужой для писателя, если не покидать пределов рассказа, и точно характеризует психологическую и социальную индивидуальность героя. В плане текущей полемики Достоевского-публициста он выглядит как пародия на «рубленный» стиль М. Погодина. В контексте же «Дневника писателя» это уже авторский стиль, напоминающий некоторые пассажи Достоевского.

Таким образом, та диалогичность, которую вводил писатель в публицистический план своего журнала, была диалогичностью особого рода. Помним, что «Влас» оканчивался надеждой на моральное возрождение народа, ничем, собственно, кроме авторской веры в национальный характер, не подкрепленной. Каков же был его ответ теперь, после включения художественного слова? С одной стороны, «центральная образная идея» рассказа может быть истолкована по М. Бахтину, выявившему жанровые истоки сцены мертвых: «...„современные мертвецы“ — это бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собой), ни возродиться обильными (то есть принести плод)»,<sup>10</sup> но и иначе, если не опускать всю функциональную сложность рассказчика, «одного лица» из многих, который все-таки «поднялся над собой». Равно возможны оба прочтения, вернее, они «дополнительны» друг к другу. «Бобка» воссоздал необходимый для самоощущения писателя подлинный диалог точек зрения, но отличный от романного — поддерживающий авторскую публицистическую одномерность и опровергающий ее.

Художественная парадоксальность Достоевского была развитием той образной многозначности, которой всегда отличалось подлинное искусство. Достоевский в прозе (а наряду с ним, видимо, больше всего — Тютчев в поэзии) подготавливал новое видение мира, без которого немислима была бы художественная и научная революция XX в.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 4-е изд. М., 1979, с. 170—171.

<sup>11</sup> Липшиц Ю. Эстетика парадокса. — В кн.: НТР и развитие художественного творчества. М., 1980, с. 50.