

ЖАНРОВАЯ ТРАДИЦИЯ “ДИАЛОГОВ МЕРТВЫХ” В РАССКАЗЕ ДОСТОЕВСКОГО “БОБОК”

© 2013 г. С. А. Шульц

В аспекте исторической поэтики в статье рассматривается преемственность жанровой традиции “диалогов мертвых”, родоначальником которой является Лукиан, в рассказе Достоевского “Бобок”.

The article, informed by the methodology of historical poetics, addresses issues of generic continuity between the ‘dialogues of the dead’ (the tradition originated with Lukian) and Dostoevsky’s short story “Bobok”.

Ключевые слова: Лукиан, Бахтин, “диалоги мертвых”, карнавализация, пародия.

Key words: Lukian, Bakhtin, ‘dialogues of the dead’, carnivalization, parody.

Жанр “диалогов мертвых” обязан своим возникновением эпохе поздней античности, когда происходила существенная трансформация религиозного, метафизического и художественного сознания античного человека. Будучи гротескным и карнавализованным, серьезно-смеховым, этот жанр появляется словно бы на обочине художественного развития, он маргинален, паралитературен, парафилософичен, антириторичен (пародирует риторику, предвосхищая бунт против нее в XIX–XX вв.). Впрочем, маргинальность в искусстве всегда относительна.

Будучи тесно связанным с жанрами мениппей [1, с. 361]¹, видений потустороннего мира, путешествий по преисподней и т.п., этот жанр в то же время вполне самостоятелен и самоценен. Наряду с другими карнавализованными жанрами, “диалоги мертвых” принимают участие в формировании модели романного жанра, и в этом отношении они причастны уже не маргинальной, а ключевой тенденции литературного развития.

В основу жанровой модели “диалогов мертвых” положена остранимая ритуальная схема спора, агона, который разворачивается на том свете между так или иначе примечательными собеседниками, одни из которых только увеличивают свое значение после смерти, а другие, напротив, уменьшают его: смерть многое расставляет по местам, вызывая к подведению итогов земной жизни, к разрешению загадки существования.

В преисподней рядом оказываются те, кто в обыденной жизни никогда бы и не встретился и не мог встретиться: представители разных эпох и носители различных убеждений, мудрецы и глупцы, богатые и бедные, те, кто никогда не видели друг друга и те, кто никогда не хотели бы уже встречаться, боги и люди. Остранение легко узнаваемой формы агона, прения, вызвано заведомым иронизированием автора и героев по поводу самой сюжетной ситуации, которая воспроизводит то, что есть тайна за семью печатями и, например, в отличие от степени истинности тех или иных философских идей, изначально поставлена под сомнение. Отсюда – известный скепсис жанра, составляющий саму его сущность таким образом, что он, этот скепсис, ставит под сомнение и, что отмечено Бахтиным, пародирует уже самого себя.

Рассматриваемое явление многим обязано “первичным речевым жанрам” (Бахтин) молвы, бытового анекдота, изустных мифологем и философов в их сжатой, афористической форме, сам дух которых оно пытается донести до нас. Отсюда – соединение бытового и низкого с высоким, стремление в максимально кратком виде передать, отобразить сущность того или иного человека, целых религиозных, мифологических, художественных и философских систем в крайне антидогматическом виде.

Как было показано еще в XIX веке, объектом пародии с формальной точки зрения здесь выступают платоновские диалоги (точнее, жанр “сократического диалога”) [2], которые на фоне “диалогов мертвых” – это можно увидеть именно через близкого киникам Лукиана – способны предстать

¹ Бахтин был склонен к определенному отождествлению мениппей, значение которой для “Бобка” (в том числе через обращение к творчеству Лукиана) он великолепно описал, и “диалогов мертвых” [1, с. 361].

в своей относительной, развенчанной ипоста- си. Как заметил Л.М. Баткин: “Нет ничего более монологического, чем платоновский диалог” [3, с. 190]; ср.: [4, с. 36].

Смысл в лукиановских “Разговорах мертвых” обретается в самих осколках смысла, в демонстративном отказе от равных самим себе дискурсивных практик. Драматизированная форма диалога позволяет скрыть прямое авторское присутствие, но голоса героев всегда окрашены тоном авторского приятия или неприятия, сочувствия или неодобрения. Автор свободно перемещает героев в рамках заданной им модели потустороннего бытия. Четкая и определенная топографичность действия способствует концентрации изображаемого смысла в ценностно определенных пределах, его сосредоточенности на общих вопросах, которые, однако, часто разрешаются через мелочи, неожиданно и окказионально.

Неотделимые от ситуации свержения кумиров и срывания масок, “диалоги мертвых” в конечном счете – жанр самопознания и самоузнавания. У Лукиана Менипп прямо воспроизводит своим собеседникам изречение, высеченное в преддверии храма Аполлона в Дельфах: «Плачьте, а я буду вам подпевать, повторяя: “Познай самого себя”; это очень хороший припев к вашим стонам» [5, с. 127]. А лукиановский Филипп заявляет Александру: “Когда же ты наконец бросишь свое сомнение, познаешь самого себя и поймешь, что ты мертвец?” [5, с. 143].

Впрочем, трудно ожидать какого-то итогового резюме от Лукиана, смело и свободно играющего полутонами, тончайшими оттенками и взаимопереходами смыслов, их самыми неожиданными изгибами, провоцирующего читателя и объект полемики, который отнюдь не понимается в качестве абсолютно мертвого.

Новую жизнь жанр обретает на закате Ренессанса и в эпоху Просвещения, воспринимаясь в это время все так же стоящим вне привычной жанровой системы и вместе с тем “риторическим” в том отношении, что он именно воспроизводится, реанимируется, отсюда сохранение основного шаблона “диалогов” у Фенелона, Фонтенеля, Сумарокова, Чулкова и др.: оставлены все атрибуты того света, сохранена стержневая сюжетная схема прения, наполняемая теперь новым философским и национальным содержанием. Усиливаются элементы морализирования, стремление к типизации и характерности (например, “господин” и “слуга”, “скупой” и “мот” у Сумарокова [6, с. 23–31]), которое в чем-то закрывает путь к той

резкой неповторимости образов, которая была свойственна Лукиану.

Рассказ Достоевского “Бобок” в аспекте исторической поэтики прямо наследует, помимо прочего, жанру “диалогов мертвых” в традиции прежде всего Лукиана. Достоевский фиксирует конститутивный для жанра мотив “речевой трансценденции” (термин М. Фуко) мертвых: “Скажете, во-первых (я еще со вчерашнего дня удивляюсь), каким это образом мы здесь говорим? Ведь мы умерли, а между тем говорим...” [7, т. 21, с. 51].

За счет введения фигуры стороннего наблюдателя, выступающего от имени еще живущих и рефлектирующего по поводу взаимоотношений сущего и не сущего, возникает ситуация контакта между миром живых и миром умерших, отсутствующая в классических “диалогах мертвых”. Наличие в “Бобке” вымышленного наблюдателя-нарратора восходит, видимо, к жанру кладбищенской элегии², пережившей свой расцвет в эпоху сентиментализма и романтизма – отсюда и упоминание надгробных плит, и (пародируемый) чувственный накал, “могильное воодушевление” [7, т. 21, с. 48]. В связи с сюжетной ситуацией “Бобка” выразительно звучат строки В.А. Жуковского из второй редакции перевода элегии Грея “Сельское кладбище”:

... и мнится, какой-то
Сердце объемлющий голос,
из тихих могил подымаясь,
Здесь разливают предчувствие вечного мира
[9, С. 266].

Репрезентируемый цитатой один из ключевых мотивов “кладбищенской” элегии созвучен ситуации рассказа, хотя и воспринимается на фоне последней в пародийном ключе³. В целом же заявленное сопоставление заслуживает отдельной работы.

Достоевский делает своего нарратора почти безумцем, в результате чего возникает новое остранение ситуации. В рамках картины мира

² В.А. Туниманов называет “Бобок” “кладбищенской фантазией” [8, с. 174]. Это несколько созвучно выражению “кладбищенская элегия”.

³ В этой связи вспоминается глубокомысленное и подхваченное впоследствии В.В. Виноградовым и М.М. Бахтиным определение А.А. Григорьевым творческого метода Достоевского (и вообще того направления, которое Белинский назвал “натуральной школой”) как “сентиментального натурализма”. К сентименталистской традиции отсылает и пародийное использование в рассказе эпитафии Карамзина “Покойся, милый прах, до радостного утра”. Напомним, что А.Н. Веселовский рассматривал Жуковского как сентименталиста.

Нового времени мотивировка безумием придает изображаемому в “Бобке” черты некоего правдоподобия, которое, однако, в постромантическом повествовании Достоевского с его определенным (неполным) недоверием “безумию” несколько снижено и сомнительно само по себе. Иррациональное правдоподобие в свою очередь получает негацию за счет видимого противопоставления позиций нарратора и автора с его предполагаемым “здравым смыслом”, впрочем, всегда заданным у Достоевского с адъективом “пресловутый”.

Кроме того, о безумии нарратора мы узнаем не от автора, а от одного из персонажей, причем нарратор с такой оценкой вроде бы не согласен. Это делает фикционально-онтологический статус “Бобка” еще более амбивалентным.

Наконец помимо “безумия” нарратора, существует оно или нет (во всяком случае, точно зафиксировано употребление нарратором алкоголя), вводится еще один способ правдоподобной мотивировки событий – приуроченность места действия к Петербургу с его собственной мифологией, включающей в себя архетипы безумия и смерти.

Смех же в архаической традиции возрождает, дает жизнь [10]. Его ожидают и постоянно подхихкивающие мертвецы: “Главное, чтобы весело провести остальное время...” [7, т. 21, с. 51].

Мертвецы Достоевского, как и положено по законам рассматриваемого жанра, смешны самим себе. Но их смех часто мелочен и мелок; тут вспоминается удачное выражение Р. Лахманн “ловкая, но фальшивая речь” [11]. Эта речь моделирует целый хаотически-комический миропорядок, в котором мертвое существует рядом с живым, главное с второстепенным, трущобное с респектабельным, неприличное с “галантным”, бытовой анекдот с возвышенными сентенциями, – и никакие вопросы не решены окончательно.

Постоянный двусмысленный смех мертвецов подан через глубокий всеобъемлющий серьезно-смеховой пафос автора, по своему смыслу превышающий этот смех. Поэтому нельзя сводить рассказ к простому обличению, как делает, например, В.Н. Захаров [12, с. 10–11]. Хотя иногда Достоевский несколько отходит от архаического генезиса жанра “диалогов мертвых”, что проявляется в некотором “осовременивании” авторского отношения к коллизии рассказа, некотором “морализировании” – в гегелевском значении, влиянии на автора контекста XIX века.

“Коллектив” умерших предстает во многом карнавализованным: в нем, например, предпринимается попытка, пусть и в сниженном значении

фамильярная, отбросить сословные предрассудки: “– Во-первых, генерал, вы в могиле в префранс играете, а во-вторых, нам на вас на – пле – вать, – проскандировал Клиневич.

– Милостивый государь, прошу, однако, не забываться.

– Что? Да ведь вы меня не достанете, а я вас могу отсюда дразнить, как Юлькину болонку. И, во-первых, господа, какой он здесь генерал? Это там он был генерал, а здесь пшик!” [7, т. 21, с. 53].

В этом “коллективе” сохраняется карнавалы-ный интерес к новизне:

“– Новенький, ваше превосходительство, новенький, слава Богу...” [7, т. 21, с. 47].

Употребление самими мертвецами карнавализованного в данном случае слова “новенький” совпадает с фразеологией нарратора: “На другой могилке, откуда шел льстивый голос, еще не было памятника; была только плитка; должно быть, из новичков” [7, т. 21, с. 45]. Этот контрапункт голосов нарратора и героев знаменателен, он свидетельствует о взаимопроникновении мертвого и живого.

Образы мертвецов у Достоевского, несмотря на резко отмеченные индивидуальные качества, типизированы, но это уже симптом послелукиановской традиции. Изображение типажей светских львов и львиц, бюрократических “значительных лиц” сочетается в “Бобке” с контрастным показом типажа простолудина, особое, искреннее значение голоса которого в рассказе отмечено Бахтиным.

Многочисленные каламбуры и карнавализованные речевые парадоксы, рассыпанные в тексте, открывают новые, потаенные смыслы в привычном и обыденном, смещая все казавшиеся незыблемыми границы между словами и вещами, живым и мертвым.

Центральный карнавализованный речевой парадокс рассказа – обыгрывание семантики слов “дух” и “душа”. “Дух” – нечто, казалось бы, противопоставленное плоти, – исходит у Достоевского именно от плоти, к тому же начавшей разлагаться. Священник – “духовное лицо” – саркастично соотносен в рассказе с исходящим от умерших духом. Но тут есть и некое кощунство по отношению к Святому Духу, третьей ипостаси Троицы. Хула на эту ипостась считается непрощаемой.

Ближе к финалу Достоевский уточнит, что “тут вонь слышится, так сказать, нравственная <...> Вонь будто бы души, чтобы в два-три этих месяца успеть спохватиться” [7, т. 21, с. 51]. При-

знание гниения “души” отсылает к гоголевскому символу “мертвые души”, приписывающему смерть тому, что по ортодоксальным христианским представлениям вечно⁴. Гоголевский символ также связан с традицией “диалогов мертвых” [14] и, скорее всего, учитывался Достоевским при создании “Бобка”.

Подобно Гоголю, Достоевский проблематизирует понятия живого и мертвого: “– Нет, я бы пожил” (голос “ожившего” мертвеца – *С.Ш.*) [7, т. 21, с. 46]; “– Да ведь мы, так сказать, умерли...” [7, т. 21, с. 46]. В связи с последним вспоминаются чичиковские эвфемизмы относительно “мертвых душ”, например: “<...> не живых в действительности, но живых относительно законной формы” [15, с. 35].

И как Гоголь в “Мертвых душах” обращался к католическому учению о чистилище, где умершим дается возможность исправления и искупления для последующего перехода в рай (идея второго тома поэмы), так же налицо апелляция к идее чистилища в “Бобке”.

Однако на деле “чистилище” оборачивается в рассказе торжеством цинизма, “пиром во время чумы”. Отбрасывая стыд, “обнажаясь”, мертвецы вовсе не приходят к самопониманию и очищению, что вызывает итоговую сентенцию нарратора: “Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и – даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное, в таком месте!” [7, т. 21, с. 54].

Призыв ничего не стыдиться и “обнажиться”, подхватываемый мертвецами, напоминает об искаженной форме христианской исповеди. Еще в романе “Униженные и оскорбленные” Достоевский развенчивал возможность исповеди вне Церкви: “Если б только могло быть <...>, чтоб каждый из нас описал всю свою подноготную, но так, чтоб не побоялся изложить не только то, что он боится сказать и ни за что не скажет людям, не только то, что он боится сказать своим лучшим друзьям, но даже и то, в чем боится подчас признаться самому себе, – то ведь на свете поднялся бы тогда такой смрад, что нам бы всем надо было задохнуться” [7, т. 3, с. 361]. В этих словах князя Валковского – зародыш будущего сюжетного мотива “Бобка”.

Процитированный пассаж, вероятно, метит в том числе в излишне откровенную, полную шокирующих признаний “Исповедь” Руссо, который, по замечанию Ю. Хабермаса, “секуляризо-

вал идею Последнего Дня, то есть исповедь во грехе, совершаемом перед лицом Бога-судии; он преобразовал ее в исповедь перед самим собой, распространяемую частным лицом публично в аудитории” [16, с. 198–199].

Идея искупления звучит в “Бобке” и в мотивах Страшного суда, которые в данном случае также могут предполагать наличие “промежуточного”, “серединного” хронотопа чистилища: “Оба достигли предела и пред судом Божиим во гресех равны” [7, т. 21, с. 45], “Милости просим в нашу, так сказать, долину Иосафатову” [7, т. 21, с. 47], “В жизни столько страданий, истязаний и так мало возмездия...” [7, т. 21, с. 50].

В многочисленных речевых играх Достоевского со словом “дух” амбивалентно тематизируется, видимо, и католическая идея “*fluoque*” – идея исхождения Святого Духа не только от Отца, но и от Сына. Она означает большее приятие и освящение земного, человеческого.

В финале нарратор произносит поразительную фразу: “... все смолкло, точно на кладбище” [7, т. 21, с. 53]. То есть, кладбище как будто “приме-рилось”. Эти слова могут также означать, что разговор происходил действительно на том свете. Словно спохватываясь, нарратор далее говорит: “Настала истинная могильная тишина” [7, т. 21, с. 53]; впрочем “истинная могильная” может быть употреблено в метафорическом значении, т.е. не обязательно фиксирует топоним кладбища. Нелепо предположив, что мертвецы испугались доноса в полицию, нарратор далее замечает: “Закрываю невольно, что все-таки у них должна быть какая-то тайна, неизвестная смертному и которую они тщательно скрывают от всякого смертного” [7, т. 21, с. 53].

Признание “тайны” повышает онтологический статус изображенной ситуации разговора.

Присутствует в “Бобке” и свойственное Лукиану и отмеченное Бахтиным публицистически-злободневное измерение. В частности, в начале рассказа появляется полемический выпад против современного Достоевскому искусства: “Думаю, что живописец списал меня не литературы ради, а ради двух моих симметрических бородавок на лбу: феномен, дескать. Идеи-то нет, так они теперь на феноменах выезжают. Ну и как же у него на портрете удалась мои бородавки, – живые! Это они реализмом зовут” [7, т. 21, с. 41]. Налицо выпад против натуральной школы (которой упомянутый выше Гоголь был, безусловно, чужд) и ее последователей, для которых свойственно повышенное внимание к физиологии и феноменальности действительности, простой копиизм и иллюзионизм

⁴ О допустимости подобного словосочетания в православной традиции см. [13].

без соотнесения с “идеальным” началом⁵. Также здесь может подразумеваться кантовское противопоставление ноумена (“непознаваемой” “вещи в себе”) и феномена (якобы единственно открытой познанию “вещи для себя”), которые, впрочем, в эстетике Канта несколько примиряются.

Острый интерес к злободневному, присущий Лукиану и Достоевскому, несколько не снижает высокого художественного уровня их произведений (о злободневно-полемическом подтексте “Бобка” см.: [17;18]).

Есть в “Бобке” и связанные с вариацией злободневности элементы автопародии: нарратор собирается отнести свои записки в еженедельник “Гражданин”, редактором которого был Достоевский.

Разочаровываясь в итоге в положительных возможностях речевой трансценденции мертвых и, следовательно, в самом сознании, Достоевский в конечном счете резко противопоставит жизнь и смерть, бытие и небытие, сущее и не сущее. Они могут сходиться, сплетаться, образовывать мезальянсы, но в идеале полнота и совершенство жизни означает у Достоевского полное отсутствие атрибутов смерти. Воскресение Христа, воскресение мертвых тем самым лишаются в “Бобке” значения абсолютности – ведь даже *временная* их смерть ставит под сомнение все остальное.

Отсюда – внешнее поражение “князя-Христа” в романе “Идиот”, реплика штабс-капитана в “Братьях Карамазовых”: “Не хочу другого мальчика” [7, т. 14, с. 507], т.е. не *повторения* утерянного, а его возврата, отсюда ужас Алеши перед гниющим телом скончавшегося старца Зосимы.

Достоевский не уходит и от противопоставления сознания и бытия (это вообще одна из ключевых его тем), они во многом остаются у него на разных полюсах. Сознанию приписываются атрибуты рациональности⁶, осмысленности, субъективизма, все отчасти с негативными или по меньшей мере амбивалентными коннотациями. Бытие же (“жизнь”, которую, как сказано в “Братьях Карамазовых”, нужно возлюбить прежде смысла) наделяется по существу единственным свойс-

твом – присутствия⁷, наличности, и уже одно это перевешивает в тенденции для Достоевского все возможные достоинства сознания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. Т. 6. М., 2002.
2. Стенник Ю.В., Николаев А.И. Жанр “диалога в царстве мертвых” в русской литературе XVIII века // Русская литература. 1990. № 2.
3. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995.
4. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / Пер. С. Зенкина. М., 2009.
5. Лукиан. Избранное / Пер. С. Серебряного. М., 1996.
6. Сумароков А.П. Разговоры мертвых // Русская сатирическая проза XVIII в. Л., 1986.
7. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений в 30 т. Л., 1972–1990.
8. Туниманов В.А. Портрет с бородавками (“Бобок” и вопрос о реализме в искусстве) // Достоевский. Материалы и исследования. СПб., 1997. Вып.14. С. 174.
9. Жуковский В.А. Стихотворения. 2-е изд. Л., 1956. С. 266.
10. Пропп В.Я. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
11. Лахманн Р. Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Пер. Е. Аккерман и Ф. Полякова. СПб., 2001.
12. Захаров В.Н. Замечательный рассказчик // Достоевский Ф. М. Рассказы. М., 1989.
13. Гончаров С.А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997.
14. Шульц С.А. Жанровая традиция “диалогов мертвых” в поэме Гоголя “Мертвые души” // Гоголевский сборник. СПб.; Самара, 2005. Вып. 2 (4).
15. Гоголь Н.В. Собрание сочинений в 9 т. Т. 5. М., 1994.
16. Хабермас Ю. Понятие индивидуальности // О человеческом в человеке. М., 1991. (пер. с нем.)
17. Туниманов В.А. Л.К. Панютин и “Бобок” Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 2. Л., 1976.
18. Сараскина Л.И. “Я только негодяй псевдовысшего света...” “Клубничный” роман Боборыкина и рассказ Достоевского “Бобок” // Сараскина Л.И. Достоевский в созвучиях и притяжениях (от Пушкина до Солженицына). М., 2006.

⁵ Ср.: «<...> слово “реализм” Достоевский в “Дневнике писателя” 1873 г. (в составе которого был опубликован “Бобок”. – С.Ш.) употребляет чаще всего в негативном контексте или в ситуативно-ограничительном смысле» [8, с. 174]. Вспоминаются тут и знаменитые слова Достоевского о себе как о “реалисте” “в высшем смысле”. Сама же идея противопоставления копизма и подлинного творчества восходит в том числе к “Портрету” Гоголя.

⁶ Ср. в этом отношении: “– Я понимаю, Клиневич, – пробасил инженер, – что вы предлагаете устроить здешнюю, так сказать жизнь на новых и уже разумных началах” [7, т. 21, с. 52]. “Здешняя жизнь” – очередной символ промежуточности состояния героев рассказа.

⁷ Показателен в этой связи перевод В.В. Библихиным хайдеггеровского “Dasein” (“здесь-бытие”) именно как “присутствия”. В то же время надо отметить, что в постмодернизме, многим обязанном именно Хайдеггеру, “присутствие” используется с негативными коннотациями, поэтому, видимо, перевод Библихина несколько спорен.