

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 Н. К. Гей.¹ Следуя примеру С. Ваймана,² 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 бретера Ставрогина бьют по лицу, то бретер прячет руки за спину, если Дмитрий Карамазов потенциальный преступник, то святой старец кланяется ему в ноги. Если человек идиот, то он умнее всех».³

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

² Вайман С. Бальзаковский парадокс. М., 1981.

³ 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...».⁴

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».⁵ Достоевский оставляет за собой право произвольного выбора повествователей в зависимости от их осведомленности в событиях, а в особо ответственные для проникновения 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 соредактором «Гражданина» и решает 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 ищет 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 дает автору надежду, что «в последний момент вся ложь, если только есть ложь, выскочит из сердца народного и станет перед ним с невероятною 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».⁶ По мере того, как торжествовали политические симпатии автора, «некоторое подобие диалога», как пишет В. Туниманов, заменялось «твер-

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

⁵ Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981, с. 335.

⁶ Виноградов В. В. О художественной прозе. М.; Л., 1930, с. 167.

дым и неколебимым голосом публициста».⁷ 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, «одно лицо», парадоксально свободен и несвободен от автора; он настолько способен вести собственную линию, насколько выдает точку зрения писателя. Наше 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 «одно лицо» лишь в плане его идейного отрицания, как «антигероя» Достоевского (и на этом строить трактовку рассказа), что предлагает Н. Зловчевская,⁸ неосновательно.

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

Уже на подступах к «Дневнику писателя», в записных 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 жгучие 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-

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

⁸ 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 комментаторами⁹), 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 Ардальоновичу, 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 Ардальонович третьего дня мне как раз:

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

Странное требование. Я не обижаюсь, я человек робкий; но, однако же, вот 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 Ардальоновича и принимается героем только на фоне его общей закомплексованности. Несогласие сменяется согласием — «странное требование», «я не обижаюсь...» 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?

⁹ Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1983, вып. 5, с. 234—235.

К газетной заметке высказывается столь же невнятное отношение: «Оно пусть, но ведь как же, однако, так прямо в печати? В печати надо все благородное; идеалов надо, а тут...» (21, 42). Непонятно, согласен ли рассказчик с оскорбительной заметкой 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. Полемическая 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 выезжают. 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 «Полписьме 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 подумаю 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

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. Своеобразие его мышления — смешение тем — позволяет нагляднее выразить объективное смешение ценностей в виде наблюдаемых им сцен, пластично. Мертвые едут сами, живые имеют те же лица, что у покойников, — все видится сразу и целостно, без переходов: «Мертвецов пятнадцать понаехало. Покровы 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 надеясь 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 («покровы 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 рестораник: и закусить и всё. Набилось 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 сильнее: «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 претензиями 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, шатостью 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», «проснувшихся» 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, противоестественного «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 затушевывается неуверенностью 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 золото; 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 мениппею 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 восстанавливается: «И тут я вдруг тихнул. 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 слишком; 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 упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, 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 <...> продолжается, 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 надо послушать везде, а не с одного лишь краю, чтобы составить понятие. Авось наткнушь и на утешительное <...> Но пойду, непременно пойду; дело совести!» (21, 54).

Герой поднят до автора, но 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 строе личности идет от действительности. Смятенный литератор «Бобка» — из того же ряда; недаром герой-двойник не исчез из «Дневника писателя», и в VIII главе он появился вновь как автор «полписьма». 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 обновленными (то есть принести плод)»,¹⁰ 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. «Бобок» 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.¹¹

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

¹¹ Линник Ю. Эстетика парадокса. — В кн.: НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980, с. 50.