

Борис Тихомиров  
Музей-Квартира Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург

**«Мистический вздор»  
или «Последнее милосердие»?  
(Два способа прочтения рассказа  
Ф.М. Достоевского *Бобок*)**

К 150-летию первой публикации рассказа

Небольшой рассказ *Бобок*, опубликованный в феврале 1873 г. в составе *Дневника писателя* на страницах петербургского еженедельника *Гражданин*, по глубине и остроте своей экзистенциальной проблематики – одно из главных произведений во всем творческом наследии Достоевского.

1.

По замечанию И.И. Евлампиева, современного исследователя, предпринявшего рассмотрение рассказа *Бобок* в контексте проблематики смерти и посмертного существования человека, «чтобы понять, что хотел сказать Достоевский своим рассказом, нужно обратиться к другим его произведениям, в которых проступает (хотя и не так явно) та же самая тема и те же самые сюжетные мотивы, обретающие гораздо большую философскую глубину».<sup>1</sup> Не соглашаясь с И.И. Евлампиевым, отказывающимся, как следует из приведенной цитаты, рассказу *Бобок* в достаточной религиозно-философской глубине, последую совету коллеги и сделаю краткий обзор функционирования мотива посмертного существования в некоторых произведениях Достоевского.

«Какие сны приснятся в смертном сне?» – с чувством страха перед неведомым миром загробного существования, откуда никто никогда не возвращался («...the dread of something after death, / The undiscovered

1 Игорь И. Евлампиев, «Достоевский и начало русского экзистенциализма (Проблема смерти в творчестве Достоевского)», в: *Достоевский и современность: Материалы XVIII Международных Старорусских чтений 2003 года* (Великий Новгород, 2004), с. 97.

country, from whose bourn / No traveler returns»),<sup>2</sup> вопрошает шекспировский принц Гамлет, допуская, что невообразимые потусторонние невзгоды могут превосходить все страдания здешней жизни. Этот гамлетовский вопрос был мучительным и для Достоевского; рефлексией над тайнами посмертного бытия писатель наградил и ряд своих персонажей.<sup>3</sup>

Так, задавшись вопросом, в чем «причина, почему люди не смеют убить себя», трагический атеист Алексей Кириллов в *Бесах* (1871-1872) лаконично повторяет ответ шекспировского героя: «Тот свет». Кириллов не разворачивает здесь свою аргументацию, но монолог Гамлета оказывается лучшим комментарием к его ответу.

Принципиально не склонен касаться конкретики потустороннего бытия и Ипполит Терентьев, герой романа *Идиот* (1868), исповедующий в этом пункте позицию «мистического агностицизма»: «...Я никогда, – говорит он, – несмотря даже на всё желание мое,<sup>4</sup> не мог представить себе, что будущей жизни и Провидения нет. Вернее всего, что всё это есть, но что мы ничего не понимаем в будущей жизни и законах ее. Но если это так трудно и совершенно даже невозможно понять, то неужели я буду отвечать за то, что не в силах был осмыслить непостижимое?» (*ПСС* 8; 344). Тем не менее возникший в воображении Ипполита после знакомства в доме Рогожина с картиной Ганса Гольбейна *Мертвый Христос* образ «какого-то огромного и отвратительного тарантула», олицетворяющего «тем-

2 В публицистическом контексте в январском выпуске *Дневника писателя* за 1876 г. Достоевский цитирует это место из *Гамлета* («Но страх, что будет там...» – *ПСС* 22; 6) в переводе Николая Полевого (Николай А. Полевой, *Драматические сочинения и переводы*, в 4 ч. (Санкт-Петербург, 1843), ч. 3, с. 107).

3 «Убеждение в том, что вера в бессмертие может сочетаться с совершенно различным пониманием той вечности, которая ожидает человека после смерти, составляет одну из самых странных составляющих мировоззрения Достоевского; прикасаясь к этой теме, его фантазия приобретала поистине болезненные формы, порождая образы, леденящие своей безысходностью», – пишет И.И. Евлампиев, точка зрения которого, однако, грешит, на мой взгляд, существенной односторонностью (Игорь И. Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», в: Игорь И. Евлампиев, *Философия человека в творчестве Ф. Достоевского (от ранних произведений к «Братьям Карамазовым»)* (Санкт-Петербург: Изд. Русской христианской гуманитарной академии, 2012), с. 445-446).

4 О причинах желания Ипполита утвердиться в том, что «будущей жизни и Провидения нет», см.: Борис Н. Тихомиров, ««Кто же это так смеется над человеком?»: Мотив «онтологической насмешки» в творчестве Достоевского», в: Борис Н. Тихомиров, *От «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»: Статьи о Достоевском* (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2022), с. 162-163.

ную, наглуго и бессмысленно-вечную силу, которой всё подчинено» (там же; 339),<sup>5</sup> бросает мрачную тень и на невысказанное героем представление о характере будущей жизни.<sup>6</sup>

А вот Алексей Кириллов перед самоубийством высказывается о посмертном бытии вполне определенно. «Слушай большую идею, – экстатически обращается он к Петру Верховенскому: – был на земле один день, и в середине земли стояли три креста. Один на кресте до того веровал, что сказал другому: “будешь сегодня со мною в раю”. Кончился день, оба померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения. Не оправдалось сказанное» (ПСС 10; 471). «...Померли, пошли и не нашли ни рая, ни Бога» (ПСС 12; 81, варианты) – сказано было в черновом автографе. Тут самое парадоксальное, что крестная смерть Христа и благоразумного разбойника в изображении Кириллова – не абсолютный конец: за гробом они обретают не небытие, а некую безыдеальную, обезбоженную вечность («... померли, пошли и не нашли»).

Придать этому парадоксальному представлению Кириллова бóльшую определенность позволяет указание (уже ранее сделанное мною в одной из статей), что «большая идея» героя Бесов является сжатым парафразом «цветочной вставки» (представляющей собою изложение сонного видения) из романа Жан-Поля (И.П.Ф. Рихтера) *Зибенкез* (1800) с значимым названием «Речь мертвого Христа с вершин мироздания о том, что Бога нет».<sup>7</sup> Ср.:

Я шел через миры, проникал в горячие звезды и летел вместе с млечным путем через пустыни вселенной, но Бога нет. Я спускался вниз до последних пределов, куда доходит тень сущего, смотрел в бездну и звал: “Отче, где ты?” – но слышал я лишь гудение вечности, никем не управляемое. Мерцающая радуга жизни повисала над бездной, с нее скатывались капли и падали вниз. Но радугу может зажечь только солнце, а солнца не было! Я искал божественного ока в бесконечной вселенной, но вселенная смотрела на ме-

- 5 Полу жирные выделения в цитатах принадлежат автору статьи, курсивные – цитируемым авторам.
- 6 «...Вид мертвого Христа с картины Гольбейна, – пишет И.И. Евлампиев об Ипполите, – заставляет усомниться его не в идее бессмертия как таковой, а в том понимании бессмертия и воскресения, которые провозглашены в каноническом христианстве – в понимании бессмертия как вечной жизни в совершенном теле и в абсолютно совершенном, божественном мире» (ЕВЛАМПИЕВ, “Достоевский и начало русского экзистенциализма”, с. 102).
- 7 См.: Борис Н. Тихомиров, «...Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком»: Статьи и эссе о Достоевском (Санкт-Петербург: Серебряный век, 2012), с. 47.

ня пустой бездонной глазницей. Вечность снова и снова пережевывала самое себя, она лежала на хаосе, сея в нем все больший распад.<sup>8</sup>

Замечу, однако, что весьма высокопарная цветистость этой картины обезбоженной вечности Жан-Поля сильно уступает по экспрессивности лаконичному замечанию Аркадия Ивановича Свидригайлова из *Преступления и наказания* (1866):

Нам вот всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность. Мне, знаете, в этом роде иногда мерещится (*ПСС* 6; 221).

По замечанию Ю.Д. Левина, этот «кошмарный образ загробного мира [...], в сущности, развивает гамлетовскую тему “страх, что будет там?”».<sup>9</sup> Исследователь не вполне прав в отношении Свидригайлова: с ужасом его суждение выслушивает Раскольников, восклицающий в ответ: «И неужели, неужели вам ничего не представляется утешительнее и справедливее этого!» Сам же Свидригайлов, «неопределенно улыбаясь», спокойно возражает: «Справедливее? А почему знать, может быть, это и есть справедливое, и знаете, **я бы так непременно нарочно сделал!**» (там же). Так что *страха* перед безыдеальной, “паучьей” вечностью у этого героя Достоевского, как представляется, нет. Но сама его «большая идея», бесспорно, рождена в размышлениях над гамлетовским вопросом: «Какие сны приснятся в смертном сне?» – и родственна допущению шекспировского героя, что загробное бытие может оказаться страшнее посюстороннего.

Принц Гамлет говорит о загробном мире как «неведомой стране» и страшится самой грядущей неизвестности. Ипполит Терентьев также утверждает принципиальную непознаваемость характера «будущей жизни», но его интуиция, подкреплённая галлюцинаторными образами, подсказывает ему, что ничего хорошего ждать за гробом не приходится. Свидригайловская баня с пауками лишь субъективная фантазия героя, шокирующая натурализмом использованной символики, воспринимае-

8 Жан-Поль, “*Мертвый Христос* говорит с вершины мироздания о том, что Бога нет”, перев. с нем. К. Блохина, *Логос* № 6 (1995), с. 343.

9 Юрий Д. Левин, “Шекспировские герои у Достоевского”, в: *Грузинская шекспириана* (Тбилиси, 1975), т. 4, с. 223.

мой в духе сведенборговского учения о «соответствиях».<sup>10</sup> О самом Свидригайлове его фантазмагорический образ говорит, пожалуй, больше, нежели о вечности, о которой он размышляет. Но вот «большая идея» Кириллова утверждается вполне категорически и однозначно; причем универсальный характер ей придает тот факт, что речь идет о загробной жизни *Христа*: «...померли, пошли и не нашли ни рая, ни воскресения» (процитирую еще раз).

Таким образом, все названные герои Достоевского, задающиеся «гамлетовским вопросом», с большей или меньшей определенностью склоняются к представлению о безыдеальной, обезбоженной вечности, ожидающей человека «за гробом», формулируя свою точку зрения либо как предположение, догадку, либо с твердой уверенностью. *Повторяемость* схожих смысловых акцентов в разработке этого мотива в произведениях Достоевского 1860-1870-х гг. рождает у некоторых исследователей убежденность, что через признания Свидригайлова, Ипполита Терентьева или Кириллова писатель «выражает самые сокровенные свои убеждения».<sup>11</sup> В контексте же настоящей статьи важно отметить, что такая исследовательская позиция становится фундаментом для построения интерпретации рассказа *Бобок*, *предопределяя* понимание его авторской художественной концепции.

«Можно ли считать веру Свидригайлова [в загробную “паучью” вечность – *Б. Т.*] близкой самому Достоевскому? – спрашивает, например, И. И. Евлампиев и заключает: – **В пользу положительного ответа на этот вопрос** свидетельствует рассказ “Бобок”...».<sup>12</sup>

Кладбище и кладбищенская “жизнь” покойников в своих могилах изображаются Достоевским как **совершенно реальная перспектива той “новой жизни”, которая ждет нас за гранью смерти.** [...] Невозможно было бы понять, зачем Достоевский описывает все эти подробности могильного существования, если не признать, что **он действительно считает такую перспективу посмертного бытия вполне реальной** для каждого из нас.<sup>13</sup>

10 «Свидригайлов понимает, конечно, не хуже позитивистов, что “пауки” и “баня” – только “феномены”, явления, что их не может быть в области Непознаваемого – нуменов. Но ведь вот: “Всё, что у вас, есть и у нас” [слова черта из кошмара Ивана Карамазова. – *Б. Т.*]; – явления только символы, только знамения того, что за ними» (Дмитрий С. МЕРЕЖКОВСКИЙ, *Л. Толстой и Достоевский* (Москва: Наука, 2000), с. 177).

11 ЕВЛАМПИЕВ, «Идея «посюстороннего» бессмертия», с. 441.

12 Там же, с. 448.

13 ЕВЛАМПИЕВ, «Достоевский и начало русского экзистенциализма», с. 104-105.

Тут, однако, не учитывается особая *художественная природа* фантастического рассказа *Бобок*, а также специфика творческого метода Достоевского, который, как уже неоднократно было отмечено, при создании своих «идеологических романов» «мыслит образами мыслителей», гениально и заинтересованно развивая с *чужой смысловой позиции* оригинальные циклы идей, касающихся в том числе и «проклятых вопросов» человеческого бытия, создавая образы героев-идеологов, дающих *свои собственные* ответы на эти «проклятые вопросы».<sup>14</sup> Именно такими героями-идеологами являются, в частности, Свидригайлов, Ипполит Терентьев, Кириллов. И отождествлять те или иные их идейные концепты с мыслью самого писателя чревато, кроме всего прочего, утратой возможности постигнуть единственную в своем роде художественную уникальность Достоевского-романиста.

Что же касается художественной природы рассказа *Бобок*, то для уяснения ее специфики продуктивно будет включить это произведение в иной ряд творческих созданий Достоевского, доминантой жанрово-композиционной архитектуры которых является *открыто выраженный фантастический элемент* (в этой связи надо подчеркнуть, что в ответах, которые романские герои-идеологи дают на «гамлетовский вопрос», *нет никакой фантастики*, ибо они ведут речь, серьезно и ответственно, о *метафизической реальности*, даже если, как Свидригайлов, выражают свою точку зрения с помощью символов, заимствованных из дольного мира).

Вот, например, знакомый по «большой идее» Алексея Кириллова «замогильный сюжет» («померли и пошли...»), но представленный в романе *Братья Карамазовы* (1879-1880), так сказать, «с обратным знаком», являясь антитезой тем концептам безыдеальной вечности, которые были рассмотрены выше. Это – легенда о квадриллионе километров, герой которой «всё отвергал, законы, совесть, веру», а главное – будущую жизнь. Помер, думал, что прямо во мрак и смерть, а перед ним – будущая жизнь. Изумился и вознегодовал: «Это, говорит, противоречит моим убеждениям». Вот его за это и присудили [...] чтобы прошел во мраке квадриллион километров» (ПСС 15; 78). Опущу центральную часть легенды, больше говорящую о герое, нежели о загробном бытии, обращусь сразу к финалу, когда квадриллион километров уже пройден: «А только что ему отворили в рай, и он вступил, то, не пробыв еще двух секунд [...] воскликнул, что за эти две секунды не только квадриллион, но квадриллион квадриллионов

14 Подробнее см.: Борис Н. Тихомиров, «К вопросу о «мышлении образами мыслителей»», в: Борис Н. Тихомиров, «...Я занимаюсь этой тайной...», с. 397-414.

пройти можно, да еще возвысив в квадриллионную степень! Словом, пропел “осанну”...» (там же, с. 79).

Нетрудно увидеть, что тематически близкий материал (картина посмертного бытия) здесь выполняет совершенно иную художественную функцию: служит созданию фантастической экспериментальной ситуации, в которой проходит проверку жизненная мировоззренческая позиция героя легенды – атеиста и позитивиста. Искать в анекдоте о квадриллионе километров раскрытие действительных тайн “неведомой страны”, ожидающей нас за гробом, а тем более приписывать подобные представления религиозным взглядам самого Достоевского вряд ли кто-то рискнет. Конечно же, рядом с мрачной серьезностью «большой идеи» Кириллова данный анекдот звучит предельно иронически. Причем надо помнить, что это черт Ивана Карамазова возвращает с собственными язвительными акцентами своему собеседнику сочиненную тем в юности легенду. По своему жанру она скорее должна быть охарактеризована как притча.

Религиозно-философской притчей является и басня о луковке, рассказанная Грушенькой Алеше в *Братьях Карамазовых*. Загробный мир здесь представлен огненным озером, упоминаемым в последних главах Апокалипсиса (см.: Откр. 19: 20; 20: 10, 14-15; 21: 8), и вся обстановка, включая диалог ангела с Богом, также преследует цель испытания героини – «бабы злущей-презлущей» (ПСС 14; 319). Не буду пересказывать общеизвестный сюжет, но подчеркну, что ни свидригайловская баня с пауками, ни обезбоженная вечность Кириллова подобной художественной функции не несут, представляя собою лишь аспект религиозного мирозерцания героев. Напротив, не приходится говорить, что в басне о луковке раскрывается представление о загробной жизни героини *Братьев Карамазовых* Грушеньки Светловой. Повторю: картины будущей жизни в религиозных откровениях героев-идеологов, с одной стороны, и в притчах о квадриллионе километров и о луковке, с другой, имеют принципиально разную художественную природу и выполняют существенно различные художественные функции.

Совершенно уникальный и несопоставимо более сложный случай использования мотива посмертного существования представляет собой в творчестве Достоевского «фантастический рассказ» *Сон смешного человека* (1877). В исходной сюжетной ситуации Смешной человек, «современный русский прогрессист и гнусный петербуржец», задумавший самоубийство, убежден, подобно герою легенды о квадриллионе километров, что, покончив с собой, он обращается «в нуль, нуль абсолютный» (ПСС 25; 108). Однако после того как он (в сновидении) стреляет себе в сердце и

его зарывают в могилу, Смешной сохраняет способность чувствовать и сознавать. Через щель в крышке гроба начинает сочиться вода и равномерно и единообразно капать на его левый глаз, что рождает негодование в сердце героя. «Безобразии и нелепости» подобного посмертного существования, мнится ему, будет длиться «в продолжении миллионов лет мученичества» (там же, с. 110). И в исследовательской литературе можно столкнуться с тем, что этот фазис потустороннего бытия Смешного ставят в параллель с вечностью в виде бани с пауками из фантазии героя *Преступления и наказания*. «...Сразу же после самоубийства герой обретает бессмертие в духе свидригайловской вечности»,<sup>15</sup> – пишет, например, И.И. Евлампиев. Смешной, однако, далек от того, чтобы расценивать свое посмертное состояние как «общий случай»: он воспринимает случившееся с ним как наказание за «неразумное самоубийство [его]» (там же), то есть отнюдь не склонен к свидригайловской универсализации постигшей его по смерти безыдеальной вечности.

Следующий фазис сюжетного действия являет совершенно иную картину загробного существования Смешного, контрастную предыдущей. Не желая смириться с абсурдом «вечности на аршине пространства»,<sup>16</sup> он бросает из могилы вызов «властителю всего того, что совершалось с [ним]», грозя ему вечным презрением,<sup>17</sup> и в ответ волею некоей высшей силы перенесен на другую планету, во всем подобную земле, где обитают «дети солнца», пребывающие в блаженной невинности, всеобщей влюбленности и безмятежном счастье.

Может показаться, что нарисованные Смешным гармоничные картины жизни «детей солнца» на планете, «не оскверненной грехопадением», которая «была повсюду одним и тем же раем» (там же, с. 112), – это еще одно явленное в творчестве Достоевского откровение «будущей жизни», поскольку речь как будто идет о посмертном существовании героя-пове-

15 Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», с. 479.

16 Формулировка Родиона Раскольникова из романа *Преступление и наказание* (см.: ПСС 6; 327).

17 «Допуская в своем восклицании существование «властителя», чьей волей вызвано его загробное мучение, и одновременно превращая его в объект презрения, Смешной тем самым пытается внести в абсурд некий специфический смысл. Условно этот смысл может быть определен как богоборчество, и самое парадоксальное здесь в том, что через акт богоборчества совершается признание вчерашним атеистом и материалистом присутствия в мире высшей промыслительной силы, то есть зарождается чувство веры» (Борис Н. Тихомиров, «Фантастический рассказ Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»: опыт целостной характеристики», *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. Филологические науки, 2021, т. 2, вып. 4, с. 47).



ствователя. «А, стало быть **есть и за гробом жизнь!**» (там же, с. 110) – восклицает Смешной еще во время полета к безгрешной планете через космические пространства. Однако это аберрация.

Развитие событий на планете «детей солнца», когда совершается крушение райской гармонии, воцаряется хаос и распад, свидетельствует, что эта часть рассказа отнюдь не является откровением «будущей жизни», что логика сюжета здесь обусловлена *откровением сердца* героя-сновидца. Напомню в данной связи глубокую интуицию Смешного (устами которого здесь, несомненно, говорит сам Достоевский): «Сны, кажется, стремится не рассудок, а желание, не голова, а сердце...» (там же, с. 108). Это важнейший сюжетопорождающий фактор рассказа, о котором в другом месте сказано так: «...совершалось всё так, **как всегда во сне**, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и **останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце**» (там же, с. 110). Так что метаморфозы, совершающиеся в *Сне смешного человека* на планете «детей солнца», необходимо рассматривать в контексте ключевой в рассказе коллизии ума и сердца героя-сновидца,<sup>18</sup> а отнюдь не как еще одну “версию” загробного существования.

Описывая диалогическую поэтику Достоевского, М.М. Бахтин утверждает, что «всею конструкцией» своего произведения «автор говорит [...] не о герое, а с героем».<sup>19</sup> Применительно к *Сну смешного человека* это нужно понимать так, что сменяющие друг друга обстоятельства посмертного существования героя – это специфический язык, на котором автор рассказа ведет диалог с персонажем, провоцируя его самоопределение в возникающих ситуациях – сначала в гробу на кладбище, а затем на планете «детей солнца». Глубинный сюжет сновидения Смешного – это последовательное высвобождение из под власти рассудка того, что таилось под спудом в сердечной глубине героя, чему он сам в “земной” жизни не давал выхода, сознавая алогизм своих желаний, что пытался истребить в себе, стреляя в момент самоубийства именно в сердце.

Бросающийся в глаза момент существенной близости *Сна смешного человека* и *Бобка* – это картины посмертного пребывания героев двух произведений на кладбище в могилах без движения, но в полноте сознания и чувств. Однако данное обстоятельство обусловлено отнюдь не тем, что религиозному мировоззрению Достоевского было присуще подобное пред-

18 Подробнее см.: Тихомиров, “Фантастический рассказ Ф.М. Достоевского «Сон смешного человека»”, с. 43-59.

19 Михаил М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского* (Москва: Советская Россия, 1979), с. 74.

ставление о специфическом продолжении “жизни” за гранью смерти, но (как будет показано далее) – единством источника, творческая рецепция которого оказалась чрезвычайно плодотворной при создании писателем его фантастических произведений.

Еще более важно подчеркнуть, что близость могильных сцен в их натуралистической конкретике заостряет контраст художественных решений двух рассказов, делающих их своеобразным диптихом в ряду произведений “малой прозы”, опубликованных на страницах *Дневника писателя* Достоевского. Оказавшись в тождественных “загробных” обстоятельствах, герои *Сна смешного человека* и *Бобка* самоопределяются диаметрально противоположным образом. Смешной, вчерашний атеист и позитивист, как уже сказано, бунтует против абсурда происходящего, бросая вызов неведомому ему властителю всего, что совершается с ним; так в герое возникает эмбрион веры, за что ему даруется «воскресение»<sup>20</sup> и откровение идеала на планете «детей солнца». Герои *Бобка*, напротив, с восторгом принимают загробную данность, отвергая иную перспективу посмертного бытия как «мистический бред».

К раскрытию художественной концепции этого в высшей степени необычного рассказа Достоевского мы теперь и переходим.

## 2

Художественная природа рассказа *Бобок* откровенно тяготеет к гротеску, совмещающему, как известно, комическое и трагическое начала. Охарактеризовав жанр этого произведения как «кладбищенский фарс», К. В. Мочульский заметил, что «“Danses macabres”<sup>21</sup> средневековья, “романы ужасов” романтизма, страшные рассказы Эдгара По бледнеют перед невы-

20 Именно так квалифицирует эту сюжетную перипетию Р. Л. Джексон, когда пишет: «Бог, к которому обращен протест, если Он существует, может на самом деле положительно ответить на вспышку смешного человека [...]. Именно это происходит на мифопоэтическом уровне “Сна”. После своего протеста **смешной человек воскресен**» (Роберт Луис ДЖЕКСОН, “Некоторые мысли о «Сне смешного человека» и «Бобке» с эстетической точки зрения”, в: Роберт Луис ДЖЕКСОН, *Искусство Достоевского: Бреды и ноктюрны* (Москва: Радикс, 1998), с. 222). Естественно, термин «воскрешение» здесь употреблен вполне условно, отражая то движение фантастического сюжета, в котором недвижно лежавший в гробу Смешной затем полноценно и многосторонне участвует в жизни обитателей другой планеты.

21 «Пляски смерти» (фр.).

разимым ужасом этой “литературной шутки”».<sup>22</sup>

*Бобок* имеет подзаголовок «Записки одного лица». В заключительных строках его вымышленный автор, фельетонист-неудачник Иван Иванович, выражает намерение предложить свое «кладбищенское обозрение» для публикации в *Гражданин*, журнал, редактором которого был Достоевский: «Авось напечатает» (с. 54).<sup>23</sup> Так писатель подчеркнуто обозначает дистанцию между собой и автором-повествователем публикуемого рассказа, о чем, кстати, уже в первых строках предупреждает читателей: «На этот раз (в своей авторской рубрике – *Б. Т.*) помещаю “Записки одного лица”. Это не я; это совсем другое лицо. Я думаю, более не надо никакого предисловия» (с. 41).

Но “литературная маска” вполне прозрачна. В черновом наброске к следующей главе *Дневника*, где Достоевский возвращается к обстоятельствам публикации *Бобка*, он замечает, что этот рассказ создавался его творцом «в припадке особенной грусти». Вкратце творческая история его такова: автор – «человек, до того подавленный всеобщим цинизмом современного мира, вялостью, шатостью общества, развратом и отсутствием всякой меры [...] что однажды [...] случайно попавши на кладбище, вообразил, что даже и там, где всякой горести и жажде – утоление, всякой тоске успокоение, что даже и там продолжается, пожалуй, такой же самый цинизм, как и здесь, на земле» (*ПСС* 21; 309). Нет сомнения, что в этой характеристике вымышленного автора *Бобка* присутствует немало от автора подлинного.

Впрочем, завершающие этот пассаж слова: «...**такой же самый** цинизм, как и здесь, на земле» – не вполне точны. Еще в начале 1860-х гг. в романе *Униженные и оскорбленные* один из первых в творчестве Достоевского философствующих циников князь Валковский заявлял:

Если б только могло быть (чего, впрочем, по человеческой природе никогда быть не может), если б 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. Вот почему, говоря в скобках, так хороши наши

22 Константин В. Мочульский, *Гоголь. Соловьев. Достоевский* (Москва: Республика, 1995), с. 459.

23 Здесь и далее текст рассказа *Бобок* цитируется по изданию: *ПСС* 21 (в скобках при цитате указывается страница данного тома).

светские условия и приличия. В них глубокая мысль – не скажу, нравственная, но просто предохранительная... (ПСС 3; 361-362).

Нетрудно заметить, что *Бобок* написан как будто по программе, намеченной князем Валковским в этой декларации в сослагательном наклонении. Но – с определенными коррективами.

Во-первых, герой *Униженных и оскорбленных* замечает, что этого «по человеческой природе никогда быть не может». Не может – в *земном* существовании, где поведение человека ограничено, связано «гнилыми веревками» (с. 52) расчета, страха, стыда, морали, «светских условий и приличий» и т. п. Но, как оказывается, осуществимо в загробном бытии, где «веселые покойники»<sup>24</sup> вознамерились провести оставшееся время «в самой бесстыдной правде» (с. 52), раскрыв соседям по кладбищу «всю свою подноготную». Их откровенные признания большей частью еще только анонсированы и не вошли в рассказ, но, как и обещал герой *Униженных и оскорбленных*, вокруг уже распространился густой «смерд», который сами герои произведения именуют «нравственной вонью» (см. с. 51). Так что цинизм здесь отнюдь не «такой же», как в земной жизни, но особый, многократно усиленный.

Немаловажно и другое уточнение. Философствующий циник князь Валковский претендует на то, что им высказано универсальное суждение о человеческой природе вообще. Иногда так истолковывают и авторскую художественную концепцию рассказа *Бобок*. С такой расширительной интерпретацией трудно согласиться. Рассмотренный в аспекте философско-литературном, *Бобок* тяготеет к жанру *фрагмента*. Даже сюжет его демонстративно оборван.<sup>25</sup> Мертвецы, герои рассказа, представлены как относящиеся по кладбищенской классификации к средне-высшему, третьему разряду: среди них действительный тайный советник, генерал, барон, иные представители чиновнической иерархии и высшего света. Лавочник-простолюдин затесался между ними «по собственному капиталу» (с. 45). Он здесь – исключение, лишь оттеняющее характер общего собрания. Односторонность впечатления, вынесенного из разговора «веселых покойников», невольным свидетелем которого он оказался, специально подчеркивает сам рассказчик, фельетонист Иван Иванович: «Побываю **в других разрядах**, послушаю везде, – пишет он в завершение. – То-то и

24 Мочульский, с. 460.

25 «И тут я вдруг чихнул, – сообщает повествователь. – Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: всё смолкло, точно на кладбище, исчезло, как сон. Настала истинно могильная тишина» (с. 53).

есть, что надо послушать везде, а не с одного лишь края, чтобы составить понятие. Авось наткнушь и на утешительное» (с. 54). Таким образом, диагноз, поставленный современному человеку и миру в рассказе *Бобок*, лишается своего абсолютного характера, становится относительным. И это особенно очевидно в контексте отмеченного выше “диптиха”, который *Бобок* составляет вместе с рассказом *Сон смешного человека*.<sup>26</sup>

Наконец, необходимо отметить, что загробная духовная оргия героев-мертвецов, набирающая обороты во второй половине рассказа, но прерванная неловким самообнаружением очевидца-рассказчика, оказывается возможной исключительно благодаря гениальной творческой фантазии автора *Бобка*, создавшего в своем рассказе уникальное художественное пространство, необходимое для развертывания поднимаемых в произведении проблем.

«Достоевский, прежде всего, великий *антрополог*, исследователь человеческой природы, ее глубин и ее тайн, – указывал Н. А. Бердяев. – Всё его творчество – антропологические опыты и эксперименты».<sup>27</sup> Вслед за Бердяевым можно сказать, что уникальная фабульная ситуация, в которой героям рассказа *Бобок* по смерти даровано несколько дополнительных месяцев для загробного «самоопределения», представляет собою форму и условия невиданного “антропологического эксперимента”. И это, кстати, составляет специфическую особенность *Бобка*, отличающую его от произведений, созданных в русле восходящей к античности жанровой традиции “разговоров в царстве мертвых”, связь с которой этого рассказа Достоевского в некоторых исследованиях чрезмерно преувеличена.<sup>28</sup> И хронотоп (художественная организация времени-пространства) произведений этой жанровой традиции, несмотря на номинальную близость, не имеет ничего

26 Тут кстати будет вспомнить также два принципиально разных “разряда” «пребывающих во аде» из «рассуждения мистического» старца Зосимы «О аде и адском огне» в *Братях Карамазовых*. Для одного разряда грешников «ад уже добровольный и ненасытимый» (и они отчасти близки «веселым покойникам» *Бобка*, хотя страшнее их, поскольку сознательно предались «сатане и гордому духу его всецело»). Но есть и другой разряд грешников – раскаявшихся и жаждущих любить, но мучительно сознающих, что «нельзя уже более любить [...], «ибо прошла та жизнь, которую возможно было в жертву любви принести» (ПСС 14; 292-293).

27 Николай А. Бердяев, “Откровение о человеке в творчестве Достоевского”, в: *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов* (Москва: Книга, 1990), с. 216.

28 См., например: Марсель Р. ХАМИТОВ, “Разговоры в царстве мертвых: «Бобок» Достоевского”, в: *Достоевский: Материалы и исследования*, т. 21 (Санкт-Петербург: Нестор-История, 2016), с. 29-43.

общего с хронотопом *Бобка*, и черты “антропологического эксперимента” как ведущей авторской творческой интенции обнаружить в традиционных “разговорах в царстве мертвых” затруднительно.

Исследователи затрудняются в характеристике художественного пространства, в котором разворачивается сюжет *Бобка*, определяя его то как «карнавализованную преисподнюю»,<sup>29</sup> то как «своеобразное “чистилище”».<sup>30</sup> Преисподняя, то есть ад, включая и языческий ад, – место действия “разговоров в царстве мертвых”, представляется наименее подходящим определением, так как не учитывает *пороговый* характер этого пространства (о чем подробнее будет сказано ниже) и тем самым мешает уяснить ключевую проблематику рассказа. Аналогия с чистилищем как некоей *промежуточной* сферой, предполагающей временное пребывание в ней умерших, более соответствует некоторым формальным особенностям хронотопа *Бобка*, однако содержательно всё, что происходит в рассказе, скорее должно быть расценено как антитеза традиционным в католичестве представлениям о чистилище – месте *очищения* грешных душ, стремящихся к переходу в райские кущи. «Дряблые и гниющие трупы» (с. 54), лежащие в мокрых петербургских могилах, как персонажи, участники событий (а не “эфирные” души усопших), убежденные, что в конце их пребывания в этом состоянии их ждет «бобок» и только «бобок», также мало способствуют отождествлению их местопребывания с чистилищем, пусть даже и “своеобразным”.

В дальнейшем анализе я буду исходить из того, что созданное в *Бобке* гениальной фантазией Достоевского художественное пространство *уникально* и его специфическая организация прежде всего подчинена решению творческих задач автора рассказа. Стремление подыскать ему точные аналогии в какой-либо существующей системе религиозных или мифологических представлений способно только затемнить оригинальность творческого решения Достоевского. Но это не означает, что при описании авторской художественной версии загробного мира, в котором вершат свою «дьявольскую оргию»<sup>31</sup> герои *Бобка*, указание на некоторые источники, питавшие фантазию писателя, будет излишним.

При аналитическом рассмотрении открывается, что изображение загробного мира в рассказе *Бобок* имеет синтетический характер, совме-

29 Бахтин, с. 168.

30 Александр П. Власкин, “Бобок”, в: Гурий К. Щенников, Борис Н. Тихомиров (сост. и науч. ред.), *Достоевский: Сочинения, письма, Документы: Словарь-справочник* (Санкт-Петербург: Изд-во «Пушкинский Дом», 2008), с. 32.

31 Мочульский, с. 460.

щая в противоречивом единстве физические и духовные характеристики. «Ведь мы умерли, а между тем говорим; как будто и движемся, а между тем **и не говорим и не движемся?**» (с. 51) – с недоумением замечает барон Клиневич. И эта реплика оказывается лучшей репрезентацией двойственной природы художественного пространства в произведении. Как и положено мертвецам, герои *Бобка* лежат и разлагаются в своих могилах, в «зеленой воде» петербургского кладбища. В этом физическом мире они «не говорят и не движутся». Но над этим миром, существующим в строго материальной системе координат, как бы надстраивается иной мир, некая духовная сфера, в которой и разворачивается основное сюжетное действие. «Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, **но только в сознании**, – разъясняет недоумение барона Клиневича мертвец-старожил Лебезятников, пересказывая истолкование феномена их загробного существования, принадлежащее местному «доморощенному» философу Платону Николаевичу. – Это – не умею вам выразить – продолжается жизнь как бы по инерции. **Всё сосредоточено**, по мнению его, **где-то в сознании** и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода...» (с. 51). В этой, духовной сфере, где индивидуальные «сознания» мертвецов каким-то образом пересекаются и взаимодействуют, герои *Бобка* «говорят», и в их полилоге, выражающем нравственно-психологические и идейные позиции «веселых покойников», сосредоточен основной интерес рассказа.

Каждый из миров, физический и духовный, существует по своим законам, но герои-мертвецы одновременно пребывают в обоих из них, являясь как бы «скрепой» этого двоимирия. В физическом мире спонтанно совершается свой подспудный «сюжет»: мертвые тела, как им и положено, подвержены разложению, дряхлеющему несколько месяцев. Пока этот процесс не завершился, в духовной сфере активно функционирует «сознание» героев рассказа, но по мере нарастания разложения «сознание» угасает, и мертвецы «выпадают» из общего разговора (так о философе Платоне Николаевиче Лебезятников говорит, что тот в могиле уже «три месяца и совсем засыпает, так что уже здесь его невозможно теперь раскачать», он лишь «раз в неделю бормочет по несколько слов, не идущих к делу» – с. 51).

В связи с тем, что герои *Бобка* «говорят» в духовном мире и не говорят – в физическом, встает проблема статуса повествователя Ивана Ивановича, который, естественно, пребывает только в физическом мире, но слышит «разговоры в царстве мертвых». Тут в определенной степени могут прояснить ситуацию размышления о привидениях героя *Преступления и*

наказания Аркадия Свидригайлова. Мертвецы *Бобка*, конечно же, не привидения, но модус их особого существования в потусторонней духовной сфере позволяет экстраполировать на ситуацию *Бобка* логику свидригайловских рассуждений. «Привидения, – полагает Аркадий Иванович, – это, так сказать, клочки и отрывки других миров, их начало. Здоровому человеку, разумеется, их незачем видеть, потому что здоровый человек есть наиболее земной человек, а стало быть, должен жить одною здешнею жизнью, для полноты и для порядка. Ну а чуть заболел, чуть нарушился нормальный земной порядок в организме, тотчас и начинает сказываться возможность другого мира, и **чем больше болен, тем и соприкосновений с другим миром больше**, так что когда умрет совсем человек, то прямо и перейдет в другой мир» (ПСС 6; 221). Иван Иванович, у которого окружающие отмечают «близкое к помешательству лицо» (с. 42), который и до приключения на кладбище признается, что начинает «видеть и слышать какие-то странные вещи» (с. 43), как раз такой человек, у которого «нарушился нормальный земной порядок в организме». Так что то, что он в физическом мире слышит происходящее в мире духовном, в этой логике несколько не удивительно.

Принадлежность героев-покойников в рассказе *Бобок* одновременно материальному миру петербургского кладбища, воссозданного в полноте натуралистических подробностей, и специфической духовной сфере, имеющей идеальный характер, где раскрываются «последние упования» (с. 54) их посмертного «сознания», – это уникальная особенность изображения загробного мира в рассказе Достоевского, обусловленная, по-видимому, задачами поиска художественной выразительности. Но если сосредоточиться исключительно на духовной сфере, в которой разворачивается основной сюжет рассказа, проанализировав ее содержательные моменты, то не может не броситься в глаза, что целым рядом существенных черт она близка «миру духов», подробнейшим образом описанному в трактате шведского теософа XVIII в. Э. Сведенборга *О небесах, о мире духов и об аде* (1758).

Книга Э. Сведенборга была в библиотеке Достоевского. Знакомство с нею можно обнаружить в черновых набросках к *Бесам*, в *Сне смешного человека* и в *Братьях Карамазовых*.<sup>32</sup> Но наиболее значима рецепция мистических построений Сведенборга в работе писателя над рассказом *Бобок*.

32 Подробнее см.: Борис Н. Тихомиров «Достоевский и трактат Э. Сведенборга «О небесах, о мире духов и об аде»», в: Борис Н. Тихомиров, *От «Белых ночей» до «Братьев Карамазовых»*, с. 123-139.



Начну с того, что, по учению шведского мистика, смерть отнюдь не является прекращением человеческой жизни, но лишь формой перехода человека из одного мира в другой, из мира материального в мир духовный. «Когда тело не может более отправлять службы своей в природном мире согласно мыслям и чувствам духа своего, истекающим из духовного мира, то **человек, как говорится, умирает**, – пишет Сведенборг. – Это сбывается, когда дыхательное движение легких и систолическое движение сердца прекращаются, **но человек на самом деле не умирает**, а только **отрешается от тела**, служившего ему здесь на земле; **сам же он жив...**».<sup>33</sup>

Схожим образом трактует ситуацию сохранения жизненных отправлений усопшими персонажами рассказа *Бобок* и загробный философ Платон Николаевич. «Он объясняет всё это самым простым фактом, именно тем, что наверху, когда еще мы жили, то **считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть**» (с. 51), – передают его слова новоприбывшим покойникам мертвецы-старожилы петербургского кладбища. Продолжает, однако, жить за гробом, по толкованию Сведенборга, не человек плотский, но человек духовный, человек-дух. «Вступая в духовный мир, или в посмертную жизнь, человек обретается в таком же теле или образе, без всякого видимого различия, – подчеркивает шведский мистик, – [...] но **тело его уже духовное**, отрешенное и очищенное от всего земного»,<sup>34</sup> «не вещество, а субстанция, *substantiale*».<sup>35</sup>

«В мире духов, – учит Сведенборг, – пребывает несметное число народа, потому что **это первое сборное место для всех**».<sup>36</sup> Он определяет «мир духов» как среднее «место или состояние». В пространстве инобытия «мир духов» располагается между небесами и адом: «над ним небеса, а под ним – ад».<sup>37</sup> Во времени же он занимает промежуточное положение между земной жизнью человека и его вечным пребыванием на небесах или в аду: «...туда [в мир духов – *Б. Т.*] человек приходит после смерти своей и, пробыв там известный срок, смотря по жизни своей на земле или возносится на небеса, или низвергается в ад».<sup>38</sup>

Оригинальная черта учения шведского теософа состоит в том, что в своем посмертном существовании (в первом фазисе его) человек духовный

33 Эмануэль СВЕДЕНБОРГ, *О небесах, о мире духов и об аде* (Санкт-Петербург: Амфора, 1999), с. 380.

34 Там же, с. 395.

35 Там же, с. С. 430.

36 Там же, с. 368.

37 Там же, с. 365.

38 Там же.

во всех своих проявлениях, за исключением материального начала, *тождествен* человеку в его прежней мирской жизни, и именно эта уникальная особенность загробной жизни в трактате Сведенборга как раз и востребована Достоевским-художником, герои-мертвецы которого сохраняют и в могилах присущие им в земной жизни характеры, нравы, привычки, вплоть до речевых интонаций – барственных, чванливых или, напротив, подобострастных, соответствующих их былому социальному положению. «Первое состояние после смерти весьма близко к мирскому, – пишет Сведенборг, – потому что человек остается во внешности своей и даже похож на себя лицом, речью и нравом (animus), а стало быть, и нравственной и гражданской жизнью. [...] По всему этому, **прибывшего со здешнего мира новичка**<sup>39</sup> **друзья его и вообще бывшие знакомые тотчас узнают не только по лицу и по речи, но и по жизненной сфере его...**»;<sup>40</sup> «все, сошедшие в мир духов – друзья, приятели и знакомые по жизни своей во плоти, – видятся, сходятся и беседуют, когда сами пожелают».<sup>41</sup>

Трудно отказаться от мысли, что в *Бобке* Достоевский следует именно этому положению Сведенборга, обыгрывая, впрочем, его весьма иронически. Вот как изображается в рассказе появление в загробном мире новых покойников – тайного советника Тарасевича и барона Клиневича:

– Василий Васильевич! Эй вы, ваше превосходительство! – вдруг громко и азартно прокричал подле самой Авдотьи Игнатьевны один совсем новый голос – голос барский и дерзкий, с утомленным по моде выговором и с начальной его скандировкою, – [...] вы помните меня, Василий Васильевич? Клиневич, у Волоконских встречались [...].

– Как, граф<sup>42</sup> Петр Петрович... да неужели же вы... и в таких молодых годах... Как сожалею!

– Да я сам сожалею [...]. Авдотья Игнатьевна, помните, как вы меня, лет пятнадцать назад, когда я еще был четырнадцатилетним пажом, развратили?..

– Ах, это ты, негодяй, ну хоть тебя Бог послал... (с. 49).

39 Примечательно, что слово «новичок» четырежды употреблено в этом значении и в рассказе *Бобок*. Нейтральное в аксаковском переводе книги Сведенборга, оно звучит иронически под пером Достоевского. Ср.: «Ну, нечего делать, молодой человек – милостиво и очевидно радуясь **новичку** заметил генерал...» (с. 47); «Этот сопляк **новичок** – я его давеча в гробу помню...» (с. 48) и др.

40 СВЕДЕНБОРГ, с. 441.

41 Там же, с. 369.

42 Чуть далее Клиневич поясняет: «И не граф, а барон, всего только барон. Мы какие-то шелудивые баронишки, из лакеев...» (с. 49).

Но в *Бобке* задействован не только сведенборговский мотив «узнавания», позволяющий писателю естественно вводить в повествование предысторию его персонажей-мертвецов, знакомить читателя с характером их прежнего земного житья-бытья, что для проблематики рассказа является крайне важным. Достоевский-художник, похоже, заимствует из приведенного описания Сведенборга саму идею покойника-новичка, которому всё внове в загробном мире. Это дает писателю возможность через недоуменные вопросы новопреставленных и пояснения мервецов-старожилов выявить специфические черты их загробного существования.

Выше уже был приведен эпизод, когда удивляющемуся покойнику-новичку барону Клиневичу, ссылаясь на теорию загробного философа Платона Николаевича, феномен их посмертного существования весьма близко к доктрине Сведенборга истолковывал услужливый мертвец Лебезятников. Заканчивал он свое пояснение замечанием о том, что это их состояние «продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода...». Последнее, хронологическое указание также близко соответствует учению шведского теософа. «Это первое состояние человека по смерти, – сообщает Сведенборг о пребывании умерших в мире духов, – длится для иных по нескольку дней, для других – по месяцам и даже целый год, но уже редко – долее одного года».<sup>43</sup> Совпадение говорит само за себя. Но главное здесь не в близости сроков, в обоих случаях вполне условных, а в том, что и там, и там нахождение людей-духов в первом фазисе их посмертного бытия у шведского теософа и мертвецов – героев *Бобки* в период функционирования их «сознания», как следует из разъяснений Лебезятникова, *ограничено*, то есть у обоих авторов имеет место *ситуация «на пороге»*. И это, пожалуй, главное, в чем состоит близость Достоевского и Сведенборга.

Однако если в теософском трактате человек в мире духов находится на пороге перехода либо на небеса, либо в ад (и это главная функциональная характеристика мира духов у шведского мистика), то в *Бобке* уяснение сущности хронотопа порога составляет серьезную проблему, причем такую, которая *по-разному* решается автором и персонажами его рассказа.

Здесь мы прикасаемся к сердцевине проблематики рассказа *Бобок*, и, чтобы рельефнее оттенить своеобразие замысла Достоевского, необходимо сосредоточиться уже на существенном различии (не упуская в то же время и сохраняющуюся близость) между экзистенциальными ситуациями, в которых в отмеренное им время пребывают, с одной стороны, пер-

43 СВЕДЕНБОРГ, с. 444.

сонажи-мертвецы в *Бобке*, а с другой – люди-духи в «промежуточном» по своему статусу мире духов Сведенборга. Дело в том, что, по учению шведского теософа (и это важнейший пункт всей его доктрины), в загробном мире царит своеобразный «метафизический фатализм». Одна из центральных глав его трактата названа так: «Человек по смерти таков, какова была жизнь его на земле».<sup>44</sup> Из этого положения непреложно следует, что в выборе посмертной судьбы человека в загробном мире *ничего не решается*, ибо *всё уже решено и предопределено* его религиозно-нравственным самоопределением в земном бытии. По Сведенборгу, еще при жизни, самим процессом земного бытия, человек в своей внутренней сути перерождается в ангела или беса. И в загробном мире духов лишь *проявляется*, очищаясь от внешних «примесей», истинная сущность человека – ангельская или бесовская, обусловленная той «главенствующей любовью» (либо к Богу, либо к самому себе), которая была определяющей в его земной жизни. Именно поэтому в сведенборговском мире духов, который, как уже сказано, по своей сути является своеобразной «развилкой» – на небеса или в ад, исправить, то есть «переиграть», ничего нельзя.

В рассказе *Бобок* сущностный смысл фабульной ситуации, на первый взгляд, прямо противоположный. На еще один недоумевающий вопрос барона Клиневича: «Ну а как же вот я не имею обоняния, а слышу вонь?» – Лебезятников, вновь апеллируя к разъяснениям Платона Николаевича, отвечает: «Он именно про обоняние заметил, что тут вонь слышится, так сказать, нравственная – хе-хе! Вонь будто бы души, **чтобы в два-три месяца успеть спохватиться...** и что это, так сказать, **последнее милосердие...**» (с. 51).

Это одно из важнейших мест всего рассказа. «Какая судьба ждет их за гробом? – задается вопросом К. В. Мочульский, размышляя над этим эпизодом. – В каком адском мраке будет жить их неумирающий дух? Возможно ли их спасение? **Господь по милосердию Своему** и после смерти **дает им срок** для покаяния – способны ли они “спохватиться”? Автор, задыхаясь в трупном смраде, обрекает “мертвые души” на гибель».<sup>45</sup> Заключение этого пассажа крайне неточно: не автор, но *сами герои Бобка*, отвергая «последнее милосердие» Божие, «не щадя последних мгновений сознания» (с. 54), устраивая разнузданную загробную оргию, – радостно и восторженно – бросаются в самые смрадные адские утехи, которые автор рассказа определяет как «разврат последних упований» (там же). И это

44 Там же, с. 410.

45 Мочульский, с. 460.

также соответствует доктрине Сведенборга, по учению которого, выбор в вечности райской (небесной) или адской участи делает *сам человек*.<sup>46</sup>

Достоевский, создав в *Бобке* уникальную фабульную ситуацию, в которой уже за гробом человек-дух, ощутив собственную «нравственную вонь», имеет возможность «спохватиться», как бы задается вопросом: действительно ли нравственный распад в людях современной цивилизации достиг такого предела, что даже поставленные перед адскими вратами и чувствуя зловонное дыхание ада, они отвергнут дарованный им Господом шанс раскаяния? И с ужасом открывает, что, хотя бы в отдельных «разрядах», как, например, персонажи его рассказа, это действительно так.

Для Сведенборга здесь даже не встает вопроса. Люди-бесы, согласно его доктрине, бесповоротно избирают ад еще в своем земном существовании. Достоевский не хочет а priori<sup>47</sup> соглашаться с такой жесткой и однозначной позицией. В своем фантастическом рассказе он, не без полемической оглядки на шведского мистика, устраивает на одном из петербургских кладбищ уникальный «антропологический эксперимент». И этот эксперимент дает здесь – по крайней мере для мертвецов “третьего разряда” – отрицательный результат. Поверх всех многочисленных расхождений в проведенном на петербургском кладбище “эксперименте” писатель совпал в этом пункте с ответом Сведенборга: герои его рассказа – это вполне сложившиеся уже в их земной жизни *бесы*.<sup>48</sup>

46 Ср. название одной из главок трактата Э. Сведенборга: «Никто не может сподобиться царства небесного по одному только непосредственному милосердию Господню» (СВЕДЕНБОРГ, с. 470). В концепции рассказа *Бобок* Божие милосердие предоставляет героям-мертвецам *свободу самоопределения*. Но дальнейшее – их собственный выбор.

47 до опыта (лат.).

48 Ближе к этому выводу подходит В. К. Кантор, когда пишет, что, «продолжая анализировать “Бобок”», он в какой-то момент «понял, что это не ад, **либо ад по Сведенборгу, где грешники ликуют**» (Владимир К. КАНТОР, «Какие сны приснятся в смертном сне, или Жизнь в смерти», *Вопросы философии* № 5, 2014, с. 70). Но, как и большинство исследователей, В. К. Кантор не учитывает в своем суждении *пороговый* характер фабульной ситуации рассказа. Кстати, именно как *бесов* воспринимает своих соседей по кладбищу простолудин-лавочник, единственный из мертвецов, не захваченный общим угаром посмертного разврата. «Ох-хо-хо! воистину **душа по мытарствам ходит!**» (с. 55) – восклицает он по поводу совершающегося вокруг него шабаша. Мытарства, согласно православно-христианским представлениям, это «испытания, угрожающие душе после смерти, но до окончания ее участи на Страшном суде». Совершаются они «на границе миров материального и духовного». Согласно ряду византийских источников, проходя через мытарства, «вышедшая из тела душа видит страшные черные демонские обличья» (Сергей С. АВЕРИНЦЕВ, *София – Логос: Словник* (Киев: Дух и Литера, 2000), с. 138). В середине 1870-х гг. у Достоевского был

Но такой вывод может вызвать возражение. Кто-то посчитает, что в моей интерпретации художественная концепция рассказа *Бобок* деформирована чрезмерным сближением картины авторского загробного мира с миром духов Э. Сведенборга. Люди-духи в доктрине шведского мистика, пребывая в «промежуточном» по своей сущности мире духов, действительно, приготавливаются к переходу либо на небеса, либо в ад. Небеса и ад в учении Сведенборга это непреложная данность загробного мира – как для автора трактата *О небесах, о мире духов и об аде*, так и для самих обитателей потусторонней сферы. Но вот герои рассказа Достоевского как будто и не ведают о возможности подобной перспективы. Кому-то даже может показаться, что и в *авторском* кругозоре *Бобка* нет ни рая, ни ада, ни Господа. В свое время Андрей Белый, крайне возмущенный этим рассказом Достоевского, находя в нем «цинизм», «бесстыдство» и «свинство» не одних только персонажей, но и самого писателя, хлестко писал: «Если возможна кара за то, что автор выпускает в свет, то “Бобок”, один “Бобок” можно противопоставить каторге Достоевского: да, Достоевский каторжник, потому что он написал “Бобок”»<sup>49</sup>. Как знать, не родилось ли это агрессивное суждение критика в силу того, что в *безнаказанности* загробной оргии «дряблых и гниющих трупов»,<sup>50</sup> оставляемых автором в минуту упоения их «метафизическим бесстыдством», ему привиделось торжество принципа «Если Бога нет, то всё позволено»? Причем не как этической позиции персонажей, а как *онтологического принципа*, признаваемого (пусть даже и с отчаянием) самим автором?

И тем не менее о рассказе *Бобок* нельзя сказать, что в нем изображен

замысел поэмы *Сороковины*, в сюжете которой (возможно, в сонном видении) душа героя также проходит через мытарства.

49 Андрей БЕЛЫЙ, «Трагедия творчества: Достоевский и Толстой», в: *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 годов*, с. 154.

50 Хотя в «действительности» «разврат последних упований» (с. 54) персонажей *Бобка* совершается исключительно в духовной сфере – в *сознании* «веселых покойников»; см. реплику одного из мертвецов, обращенную к тайному советнику Тарасевичу: «Я вас, милый старец, расцеловать хочу, да, слава Богу, не могу» (с. 50). Поэтому замечание автора примечаний в академическом *Полном собрании сочинений*, что «мертвецы “Бобка”» охвачены «неумемной жаждой **плотских наслаждений**» (ЛСС 21; 405), является серьезной аберрацией: наслаждения эти имеют иную природу – духовную, близкую к нравственному извращению. Тем не менее, в силу отмеченного выше «симбиоза» в художественном мире *Бобка* духовного и физического, в кругозоре героя-повествователя, лежащего на гробовой плите и *слышащего* голоса из-под земли, в рассказе возникает миражный образ оргии «дряблых и гниющих трупов», колоссально усиливающий впечатление.

мир, в котором нет Бога. Такое понимание мира стремятся утвердить герои-мертвецы Достоевского, но отнюдь не автор. Вернемся вновь к общей концепции загробного существования в рассказе, как ее истолковывает кладбищенский философ Платон Николаевич. Далеко не случайно она представлена в изложении Лебезятникова, который сам далеко не всё в ней понимает, и в придачу дана с саркастическими комментариями героев и с демонстративно оборванным концом. Прочитую повторно в расширенном виде этот фрагмент:

Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в сознании. [...] Всё сосредоточено [...] где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он всё еще вдруг пробормочет одно словцо, конечно бессмысленное, про какой-то бобок: “Бобок, бобок”, – но и в нем, значит, жизнь всё еще теплится незаметною искрой...» (с. 51).

Вслед за этим Лебезятников начинает излагать точку зрения философа Платона Николаевича по вопросу о «последнем милосердии» и возможности «успеть спохватиться», но сам обрывает себя: «Только мне кажется, барон, **всё это уже мистический бред...**» (Замечу попутно, что использование в наимистической ситуации, в разговоре мертвецов, разлагающихся в могилах, в качестве уничижительной оценки сильно отдающего позитивизмом выражения «мистический бред» совершенно восхитительно!) Идеолог загробного разврата барон Клиневич окончательно подводит черту под разговором: «Довольно, **и далее**, я уверен, **всё вздор**» («далее» здесь – и продолжение излагаемой теории загробного философа, и – главное! – намечаемая этой теорией *перспектива посмертного существования*, в том числе и для собрания здешних мертвецов). Вслед за этим Клиневич формулирует мировоззренческие основания своей позиции: «**Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок!**» – и соответствующую программу действий: «Я предлагаю всем провести эти два месяца как можно приятнее [...]. Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!» (с. 51-52).

Многие исследователи задумывались над происхождением и смыслом слова «бобок». <sup>51</sup> В приведенном фрагменте обнаруживаются два его раз-

51 См., например: Diane Oenning THOMPSON, “Problems of the Biblical Word in Dostoevsky’s Poetics”, в: George PATTISON, Diane Oenning THOMPSON (ed.), *Dostoevsky and the Cristian Tradition* (Cambridge: Cambridge UP, 2001), pp. 83-84; Вадим Д. РАК,

личных, несхожих значения, причем одно незаметно переходит в другое. В указании Лебезятникова на одного (лишь одного) из почти уже разложившихся мертвецов, который раз недель в шесть вдруг пробормочет словцо про какой-то «бобок», – это вполне единичный и частный случай, бормотание бессмысленное и необъяснимое, в придачу не имеющее прямого отношения к концепции Платона Николаевича и общей экзистенциальной ситуации персонажей-мертвецов. Но Клиневич сходу подхватывает его и, переосмыслив, использует как универсальный символ *абсолютного конца существования*.

Отвергнутое и осмеянное Клиневичем, Лебезятниковым и их единомышленниками толкование загнобного философа задавало принципиально иную парадигму понимания посмертного существования, в которой есть место для милосердия Господа, а значит, и для самого бытия Божия. Этой же парадигме принадлежит и представление героя-простолюдина, лавочника, о том, что всё происходящее вокруг – это посмертное «хождение души по мытарствам»;<sup>52</sup> и упоминание им же «суда Божия», перед которым все «во гресех равны», а также благочестивое восклицание: «Смерти **тайнство!**»<sup>53</sup> (с. 45); и эпитафия Н. М. Карамзина на надгробии генерала Первеедова: «Покойся, милый прах, до радостного утра!» – где под «радостным утром» поэт подразумевает всеобщее воскресение мертвых при Втором пришествии Спасителя; и даже ироническое в профанном плане, но вполне серьезное в общем контексте рассказа приглашение тем же генералом Первеедовым мертвеца-новичка «в нашу, так сказать, долину Иосафатову» (с. 47), если вспомнить, что в Библии это топоним, обозначающий место, где будет происходить Страшный суд. Эта парадигма в рассказе вполне опре-

“«Какой такой бобок?»”, в: Вадим Д. РАК, *Пушкин, Достоевский и другие: Сб. статей* (Санкт-Петербург: Академический проект, 2003), с. 431-432; Александр П. ВЛАСКИН и Владимир П. ВЛАДИМИРЦЕВ, “Бобок”, в: Щенников, Тихомиров (сост. и науч. ред.), *Достоевский: Сочинения, письма, Документы*, с. 31-34.

52 См.: БАХТИН, с. 168.

53 Наполнение слова «тайнство» в реплике мертвеца-простолюдина раскрывает разъяснение протоиерея В. Уляхина, преподавателя библистики Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета; ср.: «Христианин, живя в этой быстротекущей, скоропреходящей жизни, готовится к смерти. И смерть принимает для него особый смысл – как тайнство, которого нельзя избежать, но которое ведет к жизни, к совознесению с Господом. Ведет к совознесению и вхождению в Царство Небесное. [...] Это тайнство встречи: мы встречаем Бога лицом к лицу, Бог принимает душу в свои объятия. **Смерть – тайнство начала бесконечной жизни**» (Валентин Уляхин, “Тайнство смерти”, ч. 1, *Правмир* 9 сент. 2008 [Электронный ресурс], <https://www.pravmir.ru/tainstvo-smerti-chast-1/> (14.11.2023).



деленно *намечена, установлена, но безапелляционно отвергнута, отброшена* героями *Бобка* как «туман», «мистический бред» и «вздор». И взамен этого как последний смысл (и одновременно бессмыслица) существования ими утверждается «бобок», повторю – как *символ абсолютного конца*.<sup>54</sup>

«Бобок» утверждается персонажами рассказа как *антитеза* «мистическому бреду». Представлением: «Главное, два или три месяца жизни и в конце концов – бобок!» – они пытаются заслониться от того, что «далее», – от тех бытийных перспектив, которые намечает для них этот «мистический бред», пытаются с его помощью утвердиться в целесообразности, единственной разумности с энтузиазмом затеянного ими «разврата последних упований». Написав на своем знамени: «Бобок» (в указанном понимании), они, действительно, утверждают в идее, близкой карамазовскому афоризму: «Если Бога нет, то всё позволено».<sup>55</sup> Но с собственной существенной поправкой: «**Так как Бога нет, то всё позволено**». «... Уничтожьте в человечестве веру в свое бессмертие, в нем тотчас же иссякнет не только любовь, но и всякая живая сила, чтобы продолжать мировую жизнь. Мало того: тогда ничего уже не будет безнравственного, всё будет позволено...» (ПСС 14; 64-65) – декларирует Иван Карамазов. Слово-символ «бобок» в устах Клиневича – это обоснование порыва к полной реализации принципа, сформулированного героем последнего романа Достоевского. «Бобок» – это свернутое до одного слова целостное миропонимание существования без Бога, без воскресения и бессмертия, без веры, надежды и любви. «Два или три месяца жизни» (или шестьдесят-семьдесят лет, безразлично!) – «**и в конце концов – бобок**». Такое

54 Поэтому представляется искусственно привнесенным в анализ *Бобка*, идущим в разрез с замыслом Достоевского размышление И. И. Евлампиева, замечаящего: «Впрочем, в рассказе говорится, что существование в могиле продолжается не вечно, оно длится несколько месяцев; и, значит, **за этим следует какая-то иная “новая жизнь”** [?], о которой здесь нет никаких упоминаний. **Однако нетрудно понять**, что если смертная “жизнь” начинается таким образом, то ждать в ее следующей “фазе” чего-то радикально прекрасного и совершенного вряд ли *возможно*» (Евлампиев, «Идея «посюстороннего» бессмертия», с. 449-450). В действительности это совершенно не “значит” для персонажей-мертвецов Достоевского, не мыслящих впереди, после «бобка», *ничего*, даже «адских кущей» Сведенборга, ни тем более для автора рассказа, исходным пунктом художественной концепции которого явилось «последнее милосердие» Божие, дарованное его героям в первые загробные дни и недели.

55 «Тема обнаженности в “Бобке” говорит о последней атаке на всю нравственную культуру, – пишет Р. А. Джексон. – Это тема “всё позволено”, все ограничения отброшены, все табу разрушены» (ДЖЕКСОН, “Некоторые мысли о «Сне смешного человека» и «Бобке»...”, с. 230).

прочтение открывает, что рассказ Достоевского, конечно же, не только о коллизиях жизни замогильной, но равно – и жизни земной<sup>56</sup>: о столкновении идеи Бога и агрессивного, воинствующего безбожия, веры и отчаяния, утверждения конечного Смысла или мертвящей бессмыслицы бытия. И о выборе человека перед лицом этих антиномий.

Своеобразие же авторской художественной концепции заключается в том, что герои рассказа, без тени сомнения отдавая предпочтение «бобку» как идее абсолютного конца, совершая, по выражению Ю. Ф. Карякина, «самоубийство последнего шанса на спасение»,<sup>57</sup> тем самым непосредственно в сюжете произведения превращают исходную ситуацию, где им дарован был экзистенциальный выбор, в ситуацию ада – ада, созидаемого и приумножаемого их личными, человеческими усилиями. И такой вывод становится особенно очевидным при восприятии созданной в *Бобке* творческим воображением писателя фантастической фабульной ситуации в соотношении с мистической доктриной автора трактата *О небесах, о мире духов и об аде*, в которой «промежуточный» между земной жизнью и вечностью «мир духов» является своеобразной “развилкой” на посмертном пути человека, приобщающегося в своем загробном бытии либо к небесной, либо к адской сфере.

Рассказ *Бобок* можно читать по Достоевскому, а можно и по Клиневичу.<sup>58</sup> Далеко не все интерпретаторы этого произведения, как свидетельствует пример Андрея Белого, успешно избегают опасности увидеть смысл рассказа в словах героя произведения – «шелудивого баронишки, из лакеев» (с. 49). Вина в этом отнюдь не автора рассказа.

56 Отмечу, что еще до того, как герой оказывается на кладбище и становится свидетелем оргии «веселых покойников», он признается: «Со мной что-то странное происходит. [...] Я начинаю видеть и слышать какие-то странные вещи. Не то чтобы голоса, а так как будто кто-то подде: “Бобок, бобок, бобок!”» (с. 43). Смысл этого замечания открывается лишь по прочтении всего рассказа: «бобок» как вербальный символ абсолютного конца и бессмыслицы человеческого существования начинает всё громче звучать и в жизни посюсторонней, воспринимается героем-повествователем как *веяние времени*. Тут вскрываются и авторские (самого Достоевского) творческие стимулы к созданию рассказа.

57 Юрий Ф. Карякин, ««Я видел истину...»», в: Юрий Ф. Карякин, *Достоевский: Очерки* (Москва: Правда, 1984), с. 30.

58 Ср.: «Рисую омерзительную в своих натуралистических деталях картину посмертного “существования” покойников в своих могилах, Достоевский как бы на мгновение открывает нам самые глубокие тайники своей души, где живет мучительное сомнение – сомнение в осмысленности и гармоничности грядущего телесного бессмертия», – формулирует свое понимание итогового смысла рассказа И. И. Евлампиев (Евлампиев, “Идея «посюстороннего» бессмертия”, с. 450).