«Жил на свете таракан…»

Стилистические особенности басни из «Бесов» Ф.М. Достоевского

© А. Б. КРИНИЦЫН,
кандидат филологических наук

Комплексный анализ басни «Жил на свете таракан…» позволяет выявить удивительные единство и взаимосвязанность тем и идей во всем позднем творчестве Достоевского и теснейшую связь комического, драматического и философского аспектов в его творчестве.

Шуточная и пародийная басня Лебядкина должна отвечать, по претензии ее автора, на экзистенциальные вопросы о смысле бытия человека в мироздании – на вопрошание «Почему?», обращенное к Творцу Вселенной. Это практически единственный случай обращения Достоевского к жанрам и стилю русской поэзии XVIII века. В итоге мы имеем интересный стилистический феномен двойного пародирования, поскольку травестируется жанр басни, сам по себе являющийся пародией на высокие жанры и соединяющий в себе игровым образом противоположные стилистические элементы. Это подчеркивается тем, что сам Лебядкин комически сопоставляет себя с Державиным. Под образом «таракана от детства» капитан Лебядкин подразумевает самого себя,

с двумя характеристическими доминантами: «трагической» судьбой и «шутовской» линией поведения.

Ключевые слова: *басня*, *Державин*, *Достоевский*, «*Бесы*», *ода* «*Бог*», *пародия*, *травестия*, *шут*, *поэзия XVIII века.*

Captain Lebjadkin's fable «Once upon a time there was a cockroach…» as a genre and ideological experiment (Dostoevsky's «The Devils»)

A comprehensive analysis of the fable «Once upon a time there was a cockroach…» helps identify a striking unity and interconnection of themes and ideas of Dostoevsky's later works, as well as close links between the comic, dramatic and philosophical aspects of his literary heritage.

The comic and parody fable is to (as its author pretends) deal with existential issues about the meaning of human life in the universe – a question «Why» directed at the Creator. This is the only instance when Dostoevsky turns to genres and stylistics of the Russian poetry of the 18th century. As a result, we are faced with an interesting phenomenon of a double parody, for what is being parodied is the genre of a fable which is in itself a parody of «higher» genres, playfully combining opposite stylistic elements. This is stressed by Lebjadkin comparing himself with Derzhavin. By «a cockroach from his childhood» Lebjadkin implies himself, with two dominating characteristic features: tragic fate and comic behavior.

Key words: *fable*, *Derzhavin*, *Dostoevsky*, «*the Devils*», *ode* «*God*», *parody*, *travesty*, *a jester*, *poetry of the 18th century.*

Все стихи в текстах романов Достоевского, цитируемые (ода «К радости» Шиллера, баллада «Жил на свете рыцарь бедный…» Пушкина), самосочиненные героями или даже только задуманные к сочинению (как поэма о великом инквизиторе или Видение Христа на Балтийском море в пересказе Версилова), выражают в символической форме центральные идеи писателя или являются своеобразным ключом к пониманию образа героя. В полной мере это относится также к комическим стихотворениям. Рассмотрим символический смысл шуточного и пародийного стихотворения «поэта-дилетанта» капитана Лебядкина «Жил на свете таракан…», вызывающего особый интерес уже тем, что это практически единственный случай обращения Достоевского к жанрам и стилю русской поэзии XVIII века.

Лебядкин – шут, привносящий всюду, где он только ни появляется, карнавальную атмосферу, в понимании М.М. Бахтина. Его речи в точности соответствуют «карнавальной природе мениппеи» и «сократического диалога» с их «вольным мезальянсом мыслей и образов» [1] и, таким образом, позволяют выразить глубокие философские мысли в травестийной форме. Одновременно страсть Лебядкина к Лизе Тушиной (являясь рудиментом первоначального сюжетного проекта

романа – о капитане Картузове, «маленьком человеке», влюбленном в недоступную светскую красавицу) делает его смехотворным, «невозможным» соперником Ставрогину. Поэтому весь его образ строится на сочетании высокого и низкого стилистических регистров, как пародийное искажение героя-идеолога «пятикнижия». «Поэзия Лебядкина есть искажение поэзии, но лишь в том же смысле и в той же мере, как сам он есть трагическое искажение человеческого образа. Несоответствие формы и содержания в поэзии Лебядкина по существу трагично, хотя по внешности пародийно. ⟨...⟩ Трагикомизм Лебядкина – в том, что у него высокое содержание невольно облекается в низкую форму» – справедливо отмечал В. Ходасевич в своей статье о поэзии Игната Лебядкина. Именно Ходасевич обратил внимание на специфическую художественность и глубину поэзии незадачливого капитана, однако, к сожалению, именно басня о таракане осталась в его эссе вне рассмотрения [2].

Басня «Жил на свете таракан…» должна отвечать, по претензии ее автора, на экзистенциальные вопросы о смысле бытия человека в мироздании – на вопрошание «Почему?», обращенное к Творцу Вселенной: «…это маленькое словечко “почему” разлито во всей вселенной с самого первого дня миросоздания, сударыня, и вся природа ежеминутно кричит своему творцу: “почему?” и вот уже семь тысяч лет не получает ответа. ⟨...⟩ *Ответ на дне этой басни*, *огненными литерами*!» [3. Т. 10. С. 140–141. Курсив здесь и далее наш. – *А.К.*]. Читает свой «шедевр» капитан в салоне Варвары Петровны Ставрогиной, интригуя ее и всех собравшихся возможным раскрытием страшной тайны (состоящей в том, что его сестра тайно повенчана со Ставрогиным) и в то же время его «страшно кружит» от присутствия Лизаветы Тушиной, которой он уже слал письма с признаниями в любви и «высокопоэтическими» виршами («О, как мила она, / Елизавета Тушина, / ⟨...⟩ Тогда брачных и законных наслаждений желаю / И вслед ей, вместе с матерью, слезу посылаю») [Там же. С. 106]. Впервые попав в «великосветский» салон, он испытывает «сильную в себе неуверенность, а вместе с тем наглость и какую-то беспрерывную раздражительность» [Там же. С. 137]. Таким образом, к чтению басни его побуждают одновременно сознание собственного ничтожества и преисполненность своей значительностью.

Сам образ таракана в стакане позаимствован Достоевским из стихотворения И. Мятлева «Фантастическая высказка». Обратим внимание, что в стихотворении Мятлева речь идет о несчастной тайной любви, при крайнем самоуничижении лирического героя: «Таракан / Как в стакан / Попадет – / Пропадет, / На стекло – / Тяжело – / Не вползет. / Так и я: / Жизнь моя / Отцвела, / Отбыла; / Я пленен, / Я влюблен, / Но в кого?» [4]. Текст действительно соответствует сюжету влюбленности Лебядкина в Лизу Тушину, перед которой он и читает это стихотворение. Легкий, танцующий ритм Мятлева и его водевильный тон

меняются у Достоевского на высокопарность и нравоучительность басни XVIII века, крайне неуклюже выраженной. В результате философские смыслы сопрягаются в басне с психологическим очерком и разработкой любовной линии.

Обратимся подробнее к ее содержанию. Уже первая строка: «Жил на свете таракан…» – вступает в противоречие с басенной традицией, ибо басня представляет собой рассказ о частном происшествии, анекдот, и зачин у нее всегда «ситуативный»: «Однажды…», «Раз…» («Однажды лебедь, рак и щука…») или же вводящий читателя сразу в центр событий: («Вороне где-то Бог послал кусочек сыру»; «Волк ночью… попал на псарню»).

У басни Лебядкина начало «экзистенциальное»: «Жил…», типичное скорее для сказок. Вариант данного зачина актуализировал Гоголь в «Шинели»: «Итак, в одном департаменте служил один чиновник…». Этот момент представляется нам весьма характерным, так как капитан Лебядкин представляет собой своеобразное развитие типа «маленького человека», обреченность на ничтожество которого знаменует строка «Таракан от детства…». Она акцентирует мотив проклятия рождения, изначальной несправедливости, совершенной над существом, обреченным на ничтожество самой природой. «Маленький человек» у Достоевского из-за развитой способности рефлексировать мучительно переживает свою неполноценность и эволюционирует в «подпольного героя», характеризующего себя как «усиленно сознающую мышь». Изначально онтологически ущемленными объявляют себя многие, слишком многие герои Достоевского, наделенные «подпольными чертами». В этом признается герой рассказа «Сон смешного человека»: «Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим…» [Т. 25. С. 104]; Подпольный парадоксалист: «Я человек больной… Я злой человек. Непривлекательный я человек» [Т. 5. С. 99]; Мармеладов: «В нищете я первый сам готов оскорблять себя» [Т. 6. С. 13]. Это и есть первое «Почему?», с которым обращаются к Творцу его взыскующие справедливости *твари*. «Эмоциональная сфера “философской басни” – рефлексия существа, которое даже в богоборческом бунте не смеет представить себя иначе, как “тараканом”», – справедливо отмечает И.Л. Альми [5].

Образ таракана аллегорически описывает «подпольный» тип («таракан от детства»), ибо капитан Лебядкин подразумевает под ним самого себя, с двумя характеристическими доминантами: «трагической» судьбой и «шутовской» линией поведения. Не случайно Лебядкин, с его «идиотской ухмылкой», уподобляется шуту в «Короле Лире», так же служащему драматизации действия [6].

Далее таракан попадает в *стакан*, *полный мухоедства*, – то есть в земной мир, где каждый ненавидит другого. «Ибо все-то в наш век разделились на единицы, всякий уединяется в свою нору, всякий от

другого отдаляется, прячется и что имеет прячет, и кончает тем, что сам от людей отталкивается и сам людей от себя отталкивает», – так определяет сию всеобщую противоестественную вражду Михаил, «таинственный посетитель» Зосимы [Т. 14. С. 275].

Отметим, что насекомые в образном ряду Достоевского встречаются довольно часто: это и сравнение человека с «зловредной вошью» в устах Раскольникова, и «мушка, жужжащая в солнечном луче», которой завидует умирающий Ипполит [Т. 8. С. 343]; и пауки по углам деревенской бани, и паук, ползущий по стене, которому, как и всему живому, радуется обретший истину Кириллов; и «сладострастное» насекомое из оды «К радости» Шиллера, с которым сравнивает себя Дмитрий Карамазов. Обратим внимание, что эти образы далеко не всегда имеют отрицательную коннотацию, но практически всякий раз символизируют уничижение. Да и сам капитан Лебядкин в письме к Лизе сравнивал себя с инфузорией: «Может ли солнце рассердиться на инфузорию, если та сочинит ему из капли воды, где их множество..?» [Т. 10. С. 106]. Капля воды в данном случае вполне тождественна по аллегорическому значению стакану с мухами и тараканом.

С лингвистической точки зрения, словосочетание *таракан от детства* недопустимо, во-первых, потому, что к существительному применяются временные отношения, возможные только при предикате, во-вторых, потому, что при управлении неправильно употреблен предлог (*от детства* вместо *с детства*). Очевидно, неумелый сочинитель «пожертвовал» правильностью речи ради соблюдения поэтического размера (который он, однако, все равно нарушит в следующем же катрене, в последней строчке: «К Юпитеру закричали»). Слово *мухоедство* само по себе образовано правильно, по аналогии с *людоедством*, но помещено в словосочетание с совершенно невозможным управлением: *стакан*, *полный мухоедства*. Сочетание в первом же четверостишии двух грубейших языковых ошибок отсылает к языку ребенка и разительно контрастирует с установкой на объявление истины, написанной «огненными литерами». Кстати, метаформа «на дне басни» коррелирует с образом стакана из самого стихотворения. Стилистический контраст начала басни с пафосом ее авторской презентации делается невыносимым до оксюморонности.

В дальнейшем язык басни выравнивается, а стиль максимально приближается к высокому (благодаря глаголу «возроптали» и упоминанию Юпитера). В следующем катрене повествуется о «бунте» в стакане: «… Место занял таракан, / Мухи возроптали, / Полон очень наш стакан, / К Юпитеру закричали».

Обыгрывание совмещения в одном контексте олимпийских богов и жалких козявок дополняется сочетанием низкого и высокого стиля («мухоедство» versus «возроптали»). Это отражение самой сущности

сознания маленького человека, а в дальнейшей проекции – природы человека вообще. Посему Достоевским востребован высокий жанр, который он может найти либо в Библии, либо в поэзии XVIII века. Подобный стилистический оксюморон уже использовался в исповеди Мармеладова, когда последний доходил в своих сетованиях до Страшного суда:

«Думаешь ли ты, продавец, что этот полуштоф твой мне в сласть пошел? Скорби, скорби искал я на дне его, скорби и слез, и вкусил, и обрел; а пожалеет нас тот, кто всех пожалел и кто всех и вся понимал, он единый, он и судия. Приидет в тот день и спросит ⟨...⟩ И когда уже кончит над всеми, тогда возглаголет и нам: “Выходите, скажет, и вы! Выходите *пьяненькие*, выходите *слабенькие*, выходите *соромники*! ⟨...⟩ *Свиньи* вы! образа звериного и печати его; но приидите и вы!”» [Т. 6. С. 21].

Один-единственный таракан, выделяющийся среди множества мух своею несхожестью, – комическое отображение возможного деления человечества на два разряда, существующее в сознании подпольного героя. Ситуация настолько неприятна обеим сторонам, что предполагает неизбежность возмущения: либо со стороны «исключительного» героя (как в случае Раскольникова), либо со стороны стесненной, ненавидящей всякую исключительность толпы (таракана ненавидят именно за непохожесть: вряд ли занятое им место было настолько критичным), как это предполагает сюжет «Бесов» и сценарий восстания Петруши Верховенского. Но «подпольный» таракан, мучающийся собственным ничтожеством, это конечно, еще не герой-идеолог, способный «посметь решиться» [Т. 5. С. 318] на сверхпоступок, а потому сюжет развивается как «восстание масс».

Глагол *возроптали*, употребленный Лебядкиным, – самое «возвышенное» по стилю место басни. Твари взбунтовались против Творца, в чем состоит их вина и глупость. Данный сюжет восходит к эзоповой басне о лягушках, просивших себе царя, переложенной впоследствии множеством баснописцев, включая Лафонтена и Крылова. Одновременно в контексте творчества самого Достоевского мухи, предъявляющие претензии к Создателю, тождественны «слабосильным бунтовщикам» – людям, которых столь жалел и одновременно столь презирал Великий инквизитор (то, что «Братья Карамазовы» были написаны позже «Бесов», не должно нас смущать: Достоевский признавался, что замысел поэмы о Великом инквизиторе он имел готовым уже давно; к тому же поэма напрямую соотносится по своему содержанию с изложенной в «Бесах» теорией Шигалева). Знаменательно, что в переложении Крылова и Лафонтена после царя-чурбана приходит царь-аист (у Эзопа – морская змея), насильственно устанавливая «порядок» среди лягушек, которые тем самым наказаны Юпитером за свой «ропот». В точно такой

же роли видит себя Великий инквизитор, когда он сжигает еретиков, чтобы усмирить «слабосильных бунтовщиков» ради их же блага. И карающая фигура незамедлительно появляется в басне: «Но пока у них шел крик, / Подошел Никифор, / ла-го-роднейший старик...». У басни предполагалось продолжение: «Тут у меня еще не докончено, но все равно, словами! – трещал капитан, – Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана, что давно надо было сделать» [Т. 10. С. 141–142].

Заметим, что «благороднейшим стариком» выглядит внешне в поэме Ивана и Великий инквизитор: «Это девяностолетний почти старик, высокий и прямой, с иссохшим лицом, со впалыми глазами, но из которых еще светится как огненная искорка блеск» [Т. 14. С. 227]. Имя Никифор означает «победоносный», что может отражать претензию на мессианскую роль, но мы не можем с уверенностью сказать, что Достоевский «просчитывал» смысл имени настолько основательно.

Во всяком случае, Никифор выполняет функции Бога и оказывается, несмотря на «благородство» имени, Его «темным» двойником, ввергающим «мир» в апокалипсис. Сам Лебядкин указывает, что Никифор «изображает природу», и действительно, сетования на жестокую природу мы найдем во многих текстах Достоевского (законы природы для Подпольного парадоксалиста представляются «каменной стеной» смертности, обрекающей его на уничтожение, тот же символ «Мейеровой стены» выбирает для законов природы Ипполит в «Идиоте»). Но, с другой стороны, эпитет «благороднейший» Лебядкин применяет и к себе как сочинителю басни: «Сударыня, один мой приятель – *бла-го-роднейшее лицо*, – написал одну басню Крылова, под названием Таракан, – могу я прочесть ее?» [Т. 10. С. 141]. То есть одновременно он отождествляет себя и с великим, и с ничтожным существом.

Ходасевич, описывая любовное послание Лебядкина к Лизе, проницательно замечает упоение «сочинителя» недостижимостью и величием своего идеала по сравнению с собственной малостью: «Державин говорит, что Бог изображает себя в нем, “как солнце в малой капле вод”. Реминисцируя из державинской оды, которая, как мы уже видели, ему очень знакома, Лебядкин в письме своем определяет расстояние между собой и Лизой как нечто еще более огромное: ее называет он солнцем, себя же не отражением, а инфузорией, сочиняющей солнцу “из капли воды, где их множество, если в микроскоп”. Можно сказать с уверенностью, что любовь, как сначала ненависть, возникает в Лебядкине не из чего другого, как из представления о неизмеримом расстоянии, отделяющем его от Лизаветы Николаевны. Созерцание и непрестанное переживание этого расстояния и составляют величайшую муку и величайшее счастье его любви» [Там же. С. 202]. В данном случае при чтении басни Лебядкин оба предела созерцает в самом себе: он упоен собой

как гениальным сочинителем (он «самодовольно заходил по комнате») и раздавлен своей неловкостью и бедностью.

В последующей главе Лебядкин прямо озвучит напрашивающуюся державинскую цитату: «…я раб, я червь, но не Бог, тем только и отличаюсь от Державина» [Там же. С. 213]. Таким образом, во всем остальном он считает себя Державину подобным, в том числе и в поэтическом гении. Не потому ли он предполагает себя на роль *не Бога*, но «благороднейшего старика» Никифора – разрушителя Вселенной? Это смелое, на первый взгляд, предположение подкрепляется тем, что Лебядкин связан с Верховенским и нигилистами, долго вращался в их среде и пропагандировал их идеи, и потому в травестийной форме транслирует идеи Шигалева и Петра Степановича о необходимости разрушения нынешнего миропорядка ради достижения всеобщего равенства, включая необходимость «мухоедства». Вспомним их рассуждения:

Верховенский: «Все рабы и в рабстве равны. В крайних случаях клевета и убийство, а главное равенство. ⟨...⟩ Полное послушание, полная безличность, но раз в тридцать лет Шигалев пускает и судорогу, и *все вдруг начинают поедать друг друга*…» [Там же. С. 322–323].

Шигалев: «– А я бы вместо рая, – вскричал Лямшин, – взял бы этих девять десятых человечества, если уж некуда с ними деваться, и *взорвал их на воздух*, а оставил бы только кучку людей образованных, которые и начали бы жить-поживать по-ученому. ⟨...⟩ – И может быть это было бы самым лучшим разрешением задачи! - горячо оборотился Шигалев к Лямшину; – вы конечно и не знаете, *какую глубокую вещь* удалось вам сказать…» [Там же. С. 312–313].

Лебядкин, мучительно переживая несправедливость неравенства между людьми, поскольку ему досталась роль ничтожества (кстати, этим мучится и сам Петруша, равно как и все остальные «нигилисты»), придумывает решить вопрос еще более радикальным, нежели сам Шигалев, способом: всеобщим уничтожением, доводя идеи «бесов» до логического конца. Одновременно он мыслит для себя роль не только уничтожаемого, но и уничтожителя (Никифора), тем самым уподобляя себя Ставрогину: именно последнего готовит Верховенский на роль уничтожителя России, ввиду его «необыкновенной способности к преступлению» [Там же. С. 201]. Лебядкин долго «состоял» в шутах у Ставрогина в Петербурге, а ныне «соперничает» с ним за Лизу.

В контексте того, что на дне басни должен был быть, по первоначальному заявлению Лебядкину, ответ «огненными литерами» на вопрос «Почему?», обращенный к Творцу, то можно понять ее финал так, что истина явится при опустошении стакана, на его дне, при очищении его от мух. То есть, либо конечный смысл мироздания явится лишь при его уничтожении, либо уничтожение само по себе является его конечным смыслом.

Итак, на протяжении восьми строк басни и прозаического ее окончания мы можем выделить как минимум четыре самостоятельных, прямо не взаимосвязанных идейно-сюжетных мотива: обреченность с детства на осознание своего ничтожества подпольного героя; его непримиримая вражда с миром; ропот на Творца «слабосильных бунтовщиков»; конец света.

Подытоживает все заключительная фраза «Таракан не ропщет!», особо акцентированная двукратным повтором, которая представляет героя трагической фигурой, со смирением приемлющей незаслуженное страдание и гибель.

В итоге мы имеем интересный стилистический феномен двойного пародирования. Во-первых, басня сама по себе является пародией на высокие жанры, соединяя в себе игровым образом противоположные стилистические элементы (вспомним, к примеру, басню И. Крылова «Осел и соловей», сочетающую классическую идиллию и сатиру), благодаря тому, что место высоких героев занимают животные. Отсюда становится возможна высокая лексика, наподобие *возроптать*. Во-вторых, произведение Лебядкина, в свою очередь, оказывается пародией на басню XVIII века.

Проведенный анализ позволяет выявить удивительные единство и взаимосвязанность тем и идей, связь комического, драматического и философского аспектов во всем позднем творчестве Достоевского.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Собр. соч. М., 2002. Т. 6. С. 149.
2. *Ходасевич В.Ф.* Собр. соч. В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 200–201.
3. *Достоевский Ф.М.* Полн. Собр. соч. В 30 т. Л., 1972–1990. Далее указ. только том и стр.
4. *Мятлев И.* Стихотворения. Л.: «Советский писатель», 1937. С. 32.
5. *Альми И.Л.* Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Статьи о поэзии и прозе. Кн. 2. Владимир, 1999. С. 185.
6. *Новиков В.Л.* Книга о пародии. М., 1989. С. 223; *Криницын А.Б.* Шекспировские мотивы в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // Исповедь подпольного человека. К антропологии Ф.М. Достоевского. М., 2001. С. 356–370.

МГУ им. М.В. Ломоносова