

Ренате ЛАХМАНН (Констанц)

ДИАЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ИЛИ РИТОРИКА?

(О "ЗАПИСКАХ ИЗ ПОДПОЛЬЯ" ДОСТОЕВСКОГО)

I Своей концепцией диалогичности Бахтин открывает новые горизонты для изучения произведений Достоевского – и романного жанра вообще. В этой концепции Бахтин ставит под вопрос монологичность языка и жанра и даже монологическое понятие истины.

Он интерпретирует Достоевского как автора, участвующего в развитии традиции литературных форм, представляющих собой – с самого начала в античности – неофициальную, неканонизированную разновидность европейской прозы. Синкретизм, гетерогенность и критика установившихся жанров, принятого понятия истины и господствующего единого языка, – таковы признаки этого жанра, беспорочного жанра, в особенности в случае Достоевского, который – по пониманию Бахтина – развил этот жанр до крайней его возможности.

Сложность, смешанность жанра и его полифункциональность затрудняют применить здесь интерпретацию, которая ориентировалась бы на категории канонизированной литературы и стремилась бы к однозначному прочтению текста, то есть: диалогический принцип препятствует монологическому осмыслению произведения.

На примере "Записок из подполья" я хочу показать, каким образом этот принцип и осуществлен и нарушен Достоевским.

В своей типологии романного слова Бахтин, как известно, противопоставляет как непосредственному, денотативному слову, выражающему замкнутый авторитетный смысл говорящего, так и объектному слову третий тип: слово с установкой на чужое слово, двуголосое слово. На основе отношений между своим и чужим словом Бахтин развивает теорию диалогичности. В борьбе против единомыслящего, идентифицирующего слова, функционирующего внутри чисто бинарного процесса означивания, Бахтин восстанавливает в своих правах диалогическое слово, которое мешает этому процессу означивания, мешает завершаемости отношений между означающим и означаемым. Диалогический знаковый процесс является неокончательным, открытым.

Диалогическое слово, в понимании Бахтина имеет два антипода: во-первых, официальный, унифицированный язык, основанный на при-

нятых иерархиях значений и на претензии на одну единственную истину; во-вторых, поэтический язык, язык лирики, т.е. такой язык, который в рамках установленной стилистики официального кода поэтичности стремится к монологичности. В статье "Слово в романе" Бахтин определяет этот язык следующим образом:

Язык в поэтическом произведении осуществляет себя как несомненный, непререкаемый и всеобъемлющий [...] Язык поэтического жанра единый и единственный птолемеевский мир, вне которого ничего нет и ничего не нужно. Идея множественности языковых миров, равно осмысленных и выразительных, органически недоступна поэтическому стилю. (1)

Только в жанре романа диалогичность воплощается как языковая игра, освобожденная от власти единого языка, однозначности и от господства одной истины. Эта игра совершается на грани двух сознаний, двух смыслов, двух оценок.

В анализе романов Достоевского Бахтин учитывает их принадлежность к романной традиции, в которую внедрялись и структурные принципы полемического диалога мениппеевой сатиры, и формы карнавализованной литературы. Он изучает диалогичность как конструктивный принцип, не допускающий:

Окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. [...] Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского. (2)

Диалог у Достоевского не является больше средством, но становится самодовлеющим. Это не порог, открывающий путь к действию, но само действие. Потенциальная бесконечность, беспредельность диалога снимает (в гегелевском смысле) сюжетность. Бахтин формулирует это следующими словами:

Все - средство, диалог - цель. Одни голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса - минимум жизни, минимум бытия. (3)

Исходным пунктом этой концепции является разговорная структура мира, где слово порождается ответом и каждое высказывание учитывает понимание речи чужим сознанием, слушающим, предвосхищая реплику.

Важна здесь как кажется и семантическая роль голоса (на что указывают самые термины Бахтина: двуголосость, многоголосость,

полифония, скрещение голосов, высказывание, реплика и так далее). Ипостаси буквы, письма - в смысле *écriture* - Бахтин противопоставляет ипостась голоса. Слово, зафиксированное в письме, освобождается от письменной фиксации (де-скриптуализируется) за счет того, что живой голос оставляет в нем свой след (*la trace*). На основе семантической оппозиции голос/письмо допустимо говорить о своего рода звучащем, сохраняющем в себе след голоса тексте романа.

Напряженная амбивалентность такого текста разворачивается в неотменяемой разности между письменной фиксацией, гарантирующей авторитетность истины, и антиавторитетной полифонией. Эта амбивалентность отражает амбивалентность знаковой среды: любая официальная власть, с одной стороны, и с другой, - любое освобождение от власти. В своей многоголосости романский жанр постоянно обновляется, пределекая жанровые границы и подвергаясь спонтанному разноречию. Роман порождает свою собственную традицию и нарушает ее, повторяя этим карнавальную амбивалентность в смысле Бахтина. Этому обновлению и этой амбивалентности соответствует катарзис, "очищающий смысл", о котором Бахтин говорит применительно к романам Достоевского. По словам Бахтина:

Ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди, и всегда будет впереди. (4)

Однако этой сугубо утопической концепции диалогичности и понимания ее функции в произведениях Достоевского приходится придать несколько иной оттенок.

Неокончателъность диалога является главной темой "Записок из подполья". Но эта тема воплощается здесь таким радикальным способом, что диалогичность как таковая ставится под вопрос, а тем самым и идея беспредельного процесса диалогического приближения к истине. Чем обосновано это наблюдение? Мне кажется, что Достоевский, изображая диалогизованную речь, использует средства другой формы речи, косвенным способом связанной с ней, именно: риторической речи. Достоевский оформляет "Записки из подполья" как публичную или почти публичную речь, в действительности преобразуя суть диалогичности. Однако, как это ни странно, приемы традиционной риторики применяются здесь в опрокинутом, искаженном виде. Самым настоятельным образом в "Записках" создается впечатление

"мнимости" всего высказанного. Исповедь, трактат и рассказ как составные элементы "Записок", которые по-разному исполняют чисто риторическую функцию, аранжируются таким способом, что их структура теряет жанровый смысл. Они действуют на читателя, как если бы они были этими жанрами. Этим самым и синкретизм жанра мениппей, к которому Бахтин причисляет "Записки", становится предметом игры: квази-элементы, составляющие этот жанр, взаимно-отстраняются.

Тем не менее, на первый взгляд, кажется, что в "Записках" достигается высшая форма диалогичности.

Здесь мы имеем дело как будто с диалогизацией речи отдельного человека, одного сознания, являющегося скрещением и результатом взаимопроникновения разных общественных и индивидуальных сознаний. (Между тем, в более поздних произведениях Достоевского диалогизм манифестируется в рассредоточенной по разным персонализированным голосам полифонии). В "Записках" же важна и диалогизация отдельного слова, преимущественно в обличье разнонаправленного двуголосого слова, в котором сталкиваются две смысловые позиции. Таково, например, "хрустальное здание", соединяющее в себе и понятие утилитарности, и понятие неутилитарности.

Семантическую нагрузку этого ключевого выражения образуют противоречивые идеологемы времени. Диалогичность этого выражения осложняется тем, что это не только внутритекстовый диалог, но и диалог с чужим текстом, т.е. интертекстуальный диалог, который ведется и с голосами, и с приемами, и с жанровой принадлежностью чужого текста.

Вернемся, однако, к тезису о том, что "Записки" являются своего рода риторическим маскарадом. Бахтин признает большое значение риторических форм для понимания романа как жанровой смеси, признает и значение чужого слова как предмета в риторике, но резко отличает диалогичность от риторичности. Он предлагает говорить

об особой риторической двуголосости, в отличие от подлинной художественно-прозаической, [...] о двуголосой риторической передаче чужого слова, [...] в отличие от двуголосого изображения в романе с установкой на образ языка. (5)

Выдвигая это положение, Бахтин недооценивает риторической конст-

рукций "Записок" как особой заостренной формы тематизации языка. Именно путем применения риторических структур и функций здесь изображается двуголосость с установкой на образ самой диалогичности.

- II Диалог с чужими голосами, с образом читателя, с самим собой разворачивается в виде судебной речи. Идет судебный процесс. Процесс против идеологем времени, против самого себя и против процесса - что достигается путем разоблачения риторических приемов. Все высказывания человека из подполья мнимы: мнимы и аргументы и антиаргументы, мнимы и обвинение и защита аргументов и их носителей. Риторичность как моральное и языковое поведение обнаруживает мнимость диалогизованной речи.

Введением персонажа крайне неровного характера, парадоксалиста в роли оратора-обвинителя Достоевский добивается двойной цели:

1. компрометации монологических истин;
2. дискредитации диалогической природы истины

Подпольный человек исполняет роль анти-Сократа и даже анти-софиста, поскольку без устали и чрезвычайно эффективно вызывает у читателя-слушателя сомнение в искренности своей речи, вследствие чего читатель начинает сомневаться в искренности исповеди, в аутентичности исповедующегося "я", в искренности аргументов других спорящих голосов и в конечном счете, в самом жанре исповеди.

Путем почти одновременного утверждения и опровержения одних и тех же мнений, скрещивания противоречивых и даже взаимоисключающих ценностных смыслов подпольный человек разворачивает такую аргументацию, которая оказывается вполне двуликой.

Он двулично использует главные приемы диалогизованной речи, которые содержатся в особенности в сократическом диалоге, а именно: синкрисис (сопоставление различных точек зрения на определенный предмет) и анакрисис (способ вызывать слова собеседника), но при этом заранее знает, что не будет учитывать аргументы другого. Предвосхищая мнение другого, он лишь предвосхищает свое собственное мнение. Этот оратор, вернее, антиоратор или даже витийствующий двойник, опровергающий самого себя, разрушает с помощью снижения, профанации пафоса и компрометации функций риторической

речи все составные моменты традиционного ораторского искусства. Резко искажена и функция (*officium*) "*docere*", которую он лишь обыгрывает при трактатном обсуждении философских и социальных идей; деформируется и функция "*delectare*", так как слог подпольного парадоксалиста нарушает с помощью разноречия обязательную иерархию трех стилей; наконец, подвергнута сдвигу и функция "*movere*", поскольку все выраженные чувства, страсти и эмоциональные убеждения разведаются скептицизмом, цинизмом, смехом. Таким образом, снимается и "*persuasio*". Убеждающая установка риторического высказывания доводится даже до абсурда одновременным введением доказательств и их неожиданным отрицанием. Фальшь, манипулятивный характер убеждающей речи, таким образом, разоблачены. Судебная речь подпольного оратора обладает всеми частями *genus elocutionis*, куда входят: *exordium*, *narratio*, *argumentatio*, *peroratio* - при том, что эти части перестановлены. *Exordium* и *peroratio* реализуются в исповеди; трактатную часть, где обсуждаются аргументы, можно расценивать как *argumentatio* (*probatio*); *narratio* разворачивается во второй части "Записок", представляющей собой собственно рассказ. Постановка дела, обвинение, самообвинение и приговор имитируют судебную речь. Особенно развит в "Записках" так называемый "статус", т.е. способ постановки вопроса перед судом в виду спорного дела и самой природы противоречия между двумя тяжущимися сторонами. В данном случае вступают в конфликт идеологи XIX века. Сторона "а" защищает, как известно, идею нового, просвещенного, утилитарного и, затем, доброго человека; сторона "б" защищает идею нерассудочного, антиутилитарного, свободного и, затем, злого человека. Но подпольного обвинителя и защитника нельзя идентифицировать с одной из этих двух сторон: он осмеивает и ту и другую.

Он - оратор-шут, который произносит свою речь вслух, на площади своего подполья, его речь ярко карнавализована. Эксцентричность, профанация, фамильярность, шутовское увенчивание и развенчивание, - все эти признаки карнавального жанра, выявленные Бахтиным, используются здесь применительно к аргументам. Карнализированным становятся все приемы *ratiocinatio*; подпольный витийствующий шут смешивает произвольно аргументы разного рода (*argumentum ad rem, ad hominem, ad personam, ab inutili, ab absurdo* etc.);

рассуждения его нарушают логический порядок - логический этикет, если так можно выразиться. Радикализованная форма диалогичности в "Записках" развивается, как уже сказано, путем двойного кодирования отдельных слов и высказываний причем сама диалогичность представляет собой непреодолимое препятствие в процессе поисков истины. Анти-Сократ, циник в своей эксцентричности ниспровергает саму идею диалогичности. Идеологемы Чернышевского, фурьеристов, идеалистов (как, например, кантовская формула) излагаются в процессе неправильного применения силлогизмов, энтимем и неожиданного остроумия, асимп-а. Они дискредитируются с самого начала "Записок". Достоевский создает образ сложной коммуникации. Подпольный ритор сам творит свою публику ораторским обращением "господа" и выступает как в роли говорящего, так и в роли своего собственного собеседника, адресата. Однако эта автокоммуникация осложняется апелляцией к другим адресатам разного уровня: к фиктивным слушателям, посвященным в идеи XIX века, и к пропагандистам этих идей в конкретном романном тексте "Что делать?".

И коммуникативная ситуация, и главные приемы двойного кодирования отдельных слов, на котором основывается аргументация, изображены уже в трех начальных аналогично построенных предложениях:

1. Я человек больной
2. Я злой человек
3. Непривлекательный я человек, -
и дальше, в следующем признании:

"Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя медицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности, ну, хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен)."

В самом процессе повторения слов (я, человек, медицина, суеверен, уважать) в смысле "distinctio" каждое отдельное слово получает новый оттенок, подвергается семантическому сдвигу, становится эмфатическим, усиленным или ослабленным, ироническим. Смысл слов ускользает. В подчеркнуто связанных начальных предложениях и перестановка повторенного элемента значима.

Предикат передвигается с третьего на первое место, слово "я" повторяется два раза на первом месте, потом появляется на втором, слово "человек" выступает на втором и на третьем местах.

Этот сдвиг сигнализирует о изменении жанровых оттенков повествования и, следовательно, не допуская условного восприятия текста, т.е. восприятия в определенной жанровой перспективе.

"Я человек больной" могло бы быть введением в запись "confessio", с примесью слезливого пафоса и декларативности, но "Я злой человек" - это уже другой уровень самопредставления. Слово "злой" своей резкостью остраивает интимный тон (вызывающий к состраданию) предшествующего предложения. Здесь мы не имеем дела с самообвинением человека, исповедующегося перед исправлением. Второе из разбираемых предложений лишь намекает в качестве жанровой цитаты на эту возможность. Но в действительности это образ отрицательного Нарцисса (слово "я" повторяется в начале десяти раз), анти-героя, который выступает не только против ожидания определенного жанра, но и против положительных героев чужого текста - Рахметовых и Кирсановых, а также против жанра, в котором такие характеры возможны.

В высказывании "Непривлекательный я человек" выражается чужой взгляд, взгляд извне, "непривлекательный" - это диалогизованное слово, смешавшее голос говорящего "я" с голосом другого.

Аргументация относительно излечения/неизлечения вводит слушателя в заблуждение: здесь идет игра с логическим синтаксисом ("хотя", "хоть настолько чтоб", "но"): игра с условной, принятой оценкой "образования" и "медицины" как противоположностей суеверия, причем подпольный логик сдвигает ценностные предикаты.

Вывод оказывается бессмыслицей.

Тот же самый прием намеренно извращенного смешного вывода применяется в особенности в обсуждении идеологом утопистов-социалистов. Усиление структуры аргументации совершается путем введения таких элементов, как "если" ... "то", "следственно", а также риторической аллегории в функции доказательства; далее, с помощью предвосхищения возражений слушателей, мнимого согласия с

мнением противника, все большего вовлечения публики в речь.

Все это чисто риторическая стратегия, но она проявляется в заостренном преувеличенном виде. Оратор обвиняет самого себя в "дурном тоне", прекращает аргументацию иронически логическим анаколуфом, докучает публике, намеренно раздражая ее тем, что он не намерен убедить ее.

"Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил". Вводя главные теоремы Чернышевского о разумном эгоизме с помощью искаженной цитаты и сталкивая с ней самые переувеличенные контраргументы, он внушает читателям мысль о неискренности и той и другой позиции. Однако кульминационным пунктом всех несерьезных умозаключений и намеренных обобщений публики является циническое размышление подпольного человека о своем мнимом контакте с фиктивными слушателями, о фиктивности этих слушателей и о фиктивности своей речи. Этим приемом отражения одного слоя изображенной речи в другом и преломления одного в другом Достоевский нарушает литературную условность. Я имею в виду место, где Достоевский ссылается на Гейне как на критика искренности исповеди Руссо.

Интересно, что и нарушение на риторически подготовленном фоне воспринимается как риторический прием. Извращенная риторичность не только способ, но и предмет изображения. Вызванное этим конструирование метауровней очень сложно. Многоплановость опровержения и опровержения опровержений порождает сцепление высказываний разного знакового порядка. Произвольное сплетение уровней усложняет процесс восприятия и провоцирует читателя-собеседника. Затрудненное восприятие способствует осознанию неустойчивости смысла, его гетерогенности, а также осознанию полиперспективности текста. "Записки из подполья" - это текст, включающий в себя свой метатекст: текст является своим собственным предметом.

В данном случае метатекстуальная функция относится и к другому тексту - к роману Чернышевского. С помощью этой функции Достоевский как бы рецензирует литературный жанр, который стремится к распространению единой догматической истины. Однако и сократический прием диалогического приближения к истине совершенно не приемлем во все отрицающем мире подпольного человека. Эта концепция оказывается утопией.

Мне кажется, что в этом произведении Достоевский доводит до конца, до абсурда свою магистральную тему связанности языка с истиной, хотя и в позднейших романах та же самая тематика разворачивается с неослабевающей интенсивностью.

Искусство риторики как искусство лжи, как искусство свободного диалогического приближения к истине реализуется здесь в процессе, ставящем самого себя под вопрос. Незавершаемость диалога симулируется и одновременно отменяется в риторичности.

Примечания

1. См. М.БАХТИН, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, 99.
2. См. М.БАХТИН, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1963, 337.
3. Там же, 339.
4. Там же, 223.
5. См. *Вопросы литературы и эстетики*, 166.
6. Вопросов риторики у Достоевского я коснусь еще раз в другом месте, где учту и работы В.В.Виноградова ("Поэтика и риторика", в особенности гл. III "Проблема риторических форм в 'Дневнике писателя' Ф.М.Достоевского", в: В.В.ВИНОГРАДОВ, *Избранные труды. О языке художественной прозы*, Москва 1980, 98-175.) и В.Е.ВЕТЛОВСКОЙ, "Риторика и поэтика (утверждение и опровержение мнений в 'Вратях Карамазовых' Достоевского)", в сб. *Исследования по поэтике и стилистике*, под ред. В.В.Виноградова, В.Г.Вазанова, Г.М.Фридлендера, Ленинград 1972, 163-184.